

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXVII. КН. 9. 1983

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

СЪДЪРЖАНИЕ

165 години от рождението и 100 години от смъртта на И. С. Тургенев

- | | |
|--|----|
| Ангел Анчев — Тургенев и българската културна общественост | 3 |
| Борис Павлов — Тургеневите „Стихотворения в проза“ и „Малки поеми в проза“
от Шарл Бодлер | 25 |

- | | |
|--|----|
| Христо Радевски — Явлението Маяковски (90 години от рождението на поета) | 32 |
|--|----|

- | | |
|--|----|
| Симеон Хаджикосев — Към поетиката на Вазовия разказ | 37 |
| Добрин Добрев — Някои наблюдения върху ритмичността на Йовковата проза | 47 |
| Евелина Балчева — Трагедията на „отчуждения“ разум („Белият гущер“ на Павел Вежинов) | 56 |
| Катя Йорданова — Ракурси на женската психика в романа „Травнишка хроника“ | 69 |

- | | |
|--|----|
| Георги Димов — Научно перспективен подход към социологическите и методологическите проблеми на духовната култура | 77 |
|--|----|

Профили

- | | |
|------------------------------|----|
| Ваня Бояджиева — Тодор Генов | 87 |
|------------------------------|----|

Проблеми на художествения превод

- | | |
|---|----|
| Евдокия Метева — Някои наблюдения върху съвременните преводи на руска стихотворна класика | 91 |
|---|----|

Научни съобщения

- | | |
|---|-----|
| Стефана Таринска — Документи за театралната дейност на Добри Войников и браилските българци | 99 |
| Илия Конев — „Братски труд“ — първи български литературен алманах | 107 |
| Едвин Сугарев — Българската култура пред списание „Der Sturm“ | 114 |

Преглед

- Александър Йорданов — „Георги Райчев. Живен и творчески път“ от Елка Константинова 123
 Ангел Тонов — „Historia literatury bułgarskiej“ — Teresa Dąbek-Wirgowa 125

СОДЕРЖАНИЕ

165 лет со дня рождения и 100 лет со дня смерти И. С. Тургенева

- Ангел Анчев — Тургенев и болгарская культурная общественность 3
 Борис Павлов — „Стихотворения в прозе“ Тургенева и „Короткие поэмы“ Шарля Бодлера 25

- Христо Радевский — Явление Маяковский (90 лет со дня рождения поэта) 32

- Симеон Хаджикосев — К поэтике рассказа Вазова 37
 Добрин Добрев — Некоторые наблюдения над ритмичностью прозы Йовкова 47
 Эвелина Балчева — Трагедия „отчужденного“ разума („Белая яшерица“ Павла Вежинова) 56
 Катя Йорданова — Ракурсы женской психики в романе „Травнишка хроника“ 69

- Георгий Димов — Научно перспективный подход к социологическим и методологическим проблемам духовной культуры 77

Профили

- Ваня Бояджиева — Тодор Генов 87

Проблемы художественного перевода

- Евдокия Метева — Некоторые наблюдения над современными переводами русской стихотворной классики 91

Научные сообщения

- Стефана Таринска — Документы о театральной деятельности Добри Войникова и браилских болгар 99
 Илия Конев — „Братский труд“ — первый болгарский литературный альманах 107
 Эдвин Сугарев — Болгарская культура перед журналом „Der Sturm“ 114

Из зарубежной печати

Литературные журналы ФРГ и Австрии

119

Обзор

- Александр Йорданов — „Георгий Райчев. Жизненный и творческий путь“ Елки Константиновой 123
 Ангел Тонов — „Historia literatury bułgarskiej“ — Teresa Dąbek-Wirgowa 125

Редакционен комитет:

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

ТУРГЕНЕВ И БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРНА ОБЩЕСТВЕННОСТ

АНГЕЛ АНЧЕВ

Тургенев винаги е заемал важно място в духовния живот на нашия народ. Самият факт, че почти столетие той е един от най-превежданите и четени не само от нашата интелигенция, но и от широките слоеве на народа ни писател, потвърждава това. Интересът към неговото творчество е бил винаги неизменен и постоянен. Никакви политически или други ситуации не са били в състояние да го ограничат или намалят. Това може да се обясни отчасти с по-голямата му четивност, но най-вече с непосредственото му отношение към съдбата на българите, с широкото място, което ѝ отделя в своето творчество. Признателна България му се е отплащала с подчертана обич и преклонение — тя е виждала в негово лице нещо повече от художник. Виждала е приятел, издигнал я на пиедестала на световната литература.

Нашата наука не разполага с изследвания, от които да се види кои са най-четените художествени произведения от чуждите literaturи, но вероятно „В навечерието“ е едно от тях. Този роман е издаван около 40 пъти. Издаван е в дни не само на социален и национален възход, но и на сътресения и погроми, като се почне от 1889 г., когато за пръв път излиза едновременно във Велико Търново и Пловдив и се стигне до наши дни. Издаван е не само във Велико Търново и Пловдив, но и в Шумен, Габрово, Казанлък, София и др. Нито „Човешка комедия“ на Балзак, нито „Война и мир“ на Толстой — най-велики произведения на човешкия гений — могат да се похвалят с такъв успех. Нека припомним, че руската и западноевропейската литературна мисъл са считали и продължават да считат този роман на Тургенев за посредствен — за далече по-долу в художествено отношение от „Рудин“, „Дворянско гнездо“ и „Бащи и деца“. Те премълчават или изпускат обстоятелството, че романът „В навечерието“ е най-заразяващото, най-възбуждащото със съдбата на своите герои, с тяхната саможертва за една велика идея художествено произведение на Тургенев.

За нас българите романът „В навечерието“ с неговия главен герой Инсаров има изключително национално значение. Чрез него Тургенев е обвърнал погледа на световната литературна и културна общественост към нашите робски страдания и неволи, към нашата готовност за саможертва в името на свободата. Но има и нещо по-важно — чрез своя герой Тургенев е съдействувал българският народ да опознае себе си и да открие своите трайни национални добродетели — на всеотдайна любов към родината, на саможертва в името на свободата. Може би затова повече от всеки друг герой Инсаров се е превърнал в своеобразен мит, във велик пример за поколенията български патриоти. Той е един от тези, които

най-често са провокирали чрез творческата ни и мислеща интелигенция нашият народ да си задава въпросите — кои сме и какви? Кое е определяло нашата не толкова радостна съдба? В този смисъл той като че ли предхожда героите на такива романи в българската литература като „Под игото“ на Вазов, „Роби“ на Страшимиров, тетралогията на Талев и др., които са имали за задача да отразят най-решителните и върховни моменти от нашата история,¹ а заедно с това и възможностите на националния ни характер.

Далеч съм от мисълта да търся някаква генетична връзка между епичния образ на Бойчо Огнянов от „Под игото“ на Вазов и Инсаров от „В навечерието“ на Тургенев, но в тях има нещо общо не само като идея, но и като психика, и като поведение. Инсаров като епичен герой предхожда Огнянов. Не може да се отрече (тук ние опираме до въпроса за естетическата и поетическата традиция на Тургенев), че положителният герой на Вазов, видян от различен ъгъл, при коренно различна обстановка, носи нещо тургеневско. За нас е по-трудно да го почувствуваме и признаем, но на чужденеца Мартин Наг това се е удало, що се отнася до романа като цяло.² Нека не забравяме, че Инсаров е герой на нашата действителност, макар и взет извън нея. Независимо че руската литературна критика и наука искат да решават чрез него свои национални и социални задачи, той е обърнат с лице повече, да не казваме изключително, към нашата националноосвободителна революция. Неслучайно Тургенев така остро реагира срещу известната статия на Добролюбов „Кога ще дойде истинският ден?“* Но на въпроса — дали това е влияние, макар и творческо, или не — трудно може да се отговори. Но все пак това е традиция, а традицията не всякога означава влияние. Традицията може да бъде пример, може да бъде опит, може да бъде естетическо и поетическо предпочитание, може да бъде движение във времето на една естетическа и поетическа школа, на направление или течение в литературата, на художествен метод и т. н. Традицията е нещо, което се осъзнава и приема, което преминава през национални граници, за да се формира национално изкуство, без да носи конкретния характер на влиянието. В случая Вазов използва традициите и „опита“ на Тургенев в изграждането на своя положителен герой и нищо повече, както един Пушкин при създаване образа на Евгений Онегин е използвал опита на Байрон — автора на „Дон Жуан“.

Затова по-разумно ще бъде да се потърси не конкретното влияние на Тургенев в българската литература, а неговите естетически традиции, които са плодотворни, защото са участвували във формиране на творчески предпочитания, художествен вкус и т. н. Още повече, че Тургенев не създава „школа“ в литературата и затова едва ли е възможно да се каже, че някой от нашите писатели е от неговата „школа“. Независимо от обичая към него ние нямаме писател, който да е от неговия „тип“, да се е учил от него, както Йовков и Талев от Толстой, Г. Райчев от Достоевски и т. н. Просто душевността и националната нагласа на българския писател не му е позволявала да бъде с тургеневско възприемане на света — да не говорим за теми, образи и т. н., които нашата действителност е предлагала и които не са имали нищо общо с крепостната руска действителност. Струва ми се дори, че по-силно и по-благоотворно е било естетическото въздей-

¹ Вж. Б. Ничев. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1978.

² Вж. М. Наг. Стил и структура на „Под игото“ от Иван Вазов или как е „стъкмен“ романът „Под игото“. — Литературна мисъл, 1970, кн. 4, с. 17—28.

* Тази блестящо написана статия на Добролюбов не е лишена от известна тенденциозност, която основателно е подразнила Тургенев и той не само остро е реагирал, но и веднъж завинаги е напуснал сп. „Съвременник“. В нея силно е подценено националното у Инсаров — да не казваме отречено. От Добролюбов тръгва и стремежът чрез образа на Инсаров да се решават изключително задачи на руската социална действителност и да се откъсва от националноосвободителната ни борба.

ствие на белетриста Тургенев върху широката читателска публика, отколкото върху творческата ни интелигенция. За съжаление досега не е отделено внимание на това, как чуждите писатели са възприемани от читателската маса, а това е един голям въпрос — защото е свързан с духовни процеси вътре в нацията. Има две литератури в миналото, които най-много са влияли върху духовното ни развитие — това са руската и френската литература.³ Известно е, че толкова различни творци като Ботев и Вазов с едно и също вдъхновение и упоение четат руската и френската литература. А това може да се каже и за цялата ни интелигенция от онова време, която участва в духовното ни възраждане. Не е тайна, че Тургенев е носел у себе си като творец традициите на тези две големи култури. Живял дълго във Франция, той е всепризнатата и най-значима връзка между руската и френската литература през XIX в. Приятел на Жорж Санд, на Флобер, на Мериме и Мопасан, той прави изключително много за взаимното опознаване на двете литератури. За нас е важно в случая това, че Тургенев заедно с Пушкин и Гогол, с Толстой и Достоевски, както и Жорж Санд с Флобер и с Юго допринасят за формирането у младата българска интелигенция на една сравнително висока за онова време естетическа култура.

В какво може да се види тази естетическа култура? Преди всичко в отношението към литературните ценности. Не е случайно това, че първата книга за Тургенев у нас, излязла през 1896 г. в Казанлък, е „биографичен очерк“ за него, а втората е „литературните възпоминания“ на писателя, отпечатани във В. Търново през 1899 г. По такъв начин непосредствено с представянето на твореца Тургенев идват и неговите литературно-естетически възгледи и концепции. Това са първите литературнокритически очерци на голям, със световна известност писател, който заговоря в тях не само за себе си, но и за творци като Жуковски и Крилов, Лермонтов и Гогол и най-вече за критик като Белински, който става естетически ръководител на цяла една школа, каквато е „натуралната“ школа в Русия. Тези „литературни възпоминания“ на Тургенев заедно с излезлите преди това литературнокритически статии на първия новобългарски критик Нешо Бончев („Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им“ и статията за Гогол)⁴ са сериозен опит за запознаване и овладяване на естетическите концепции на Белински у нас, към които е бил съпричастен и Тургенев. Мисълта ми е, че спомените на Тургенев са ранен досег с една духовна формация, която има да решава големи национални проблеми по отношение на литературното си развитие. Те неминуемо съдействуват за изграждане не на отвлечени сантименталноромантични вкусове, а за утвърждаване на една реалистична естетика, върна на големите национални и социални проблеми, които са стоели пред народа ни. В това отношение „спомените“ на Тургенев идват да подкрепят постановките на Нешо Бончев, да ги задълбочат и издигнат на висотата на световната литературна мисъл от края на XIX в. В този смисъл те не са случайно подбрани, а са закономерно явление в решаването на предстоящи задачи. В подкрепа на това ще посоча и излизането на студията на Л. Толстой „Що е изкуство?“ през 1900 г., която се появява в отделно издание само две години след като за пръв път е отпечатана в руското сп. „Вопросы философии и психологии“ през 1897—1898 г. Това е краят на века, когато у нас все още няма подобни теоретични статии на критици и писатели. Но явно е, че 80-те и 90-те години са време на сериозни търсения в духовния ни живот и в художествената ни литература, затова и не бива да се подценяват „литературните възпоминания“ на един такъв голям писател като Тургенев.

³ Вж. Н. Генчев. Франция в българското духовно възраждане. С., 1979, с. 293—412.

⁴ Н. Бончев. Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им. Периодическото списание, 1893, кн. 7—8; статията за живота и делото на Гогол към повестта „Тарас Булба“, Браила, 1872.

Така че Тургенев не само ни представя пред света в най-положителната светлина, в която можем да се видим, не само създава ореол около личността на българина, но и със своето творчество и литературни спомени, особено за Белински, съдейства за изграждане у българската интелигенция на здрав естетически вкус, на високи изисквания към литературата; съдейства за утвърждаване на естетическите концепции на реализма, на социалните функции на литературата. В такава насока, струва ми се, трябва да се търси „присъствието“ на Тургенев у нас.

Пред българския изследовател на Тургенев неминуемо се налагат въпросите — кога, къде и от кого е превеждан Тургенев? Кой освен романа „В навечерието“ са най-четените у нас художествени произведения на писателя? Каква литературно-критическа информация е получавал нашият читател за него? Кой автори и списания имат заслуга за това? Или по-общо казано — какво е отношението на литературната ни и културна общественост към творчеството на Тургенев и доколко то влиза в „динамиката на националния (ни) литературен процес“⁵.

От една библиографска справка от преди 20 години се вижда, че романът „В навечерието“ тогава е имал 17 издания, „Първа любов“ — 10, „Ася“ — 9, „Рудин“ и „Бащи и деца“ — по 8, „Дворянско гнездо“ — 6 и т. н.⁶ Оттогава до днес картината значително се е променила в смисъл, че изданията са станали много повече. Това е лесно обяснимо, като знаем колко много в културно и политическо отношение израсна нашият народ, особено през последните 20—25 години, и колко е голям интересът му към световната класика.

Както е известно, първата отпечатана у нас книга от Тургенев е повестта „Андрей Колосов“.* Тя излиза през 1884 г. в гр. Видин и е преведена от Н. Недялков. Втората — повестта „Ася“ — през 1888 г. в Габрово в превод на И. Иванов. Романът „В навечерието“ излиза едва през 1889 г. във В. Търново пак в превод на И. Иванов. През същата година във В. Търново се отпечатват и „Бащи и деца“, и „Пролетни води“ — и двете преведени отново от И. Иванов. Интересно е, че през въпросната 1889 г. излиза в Пловдив независимо от това, че е излязъл във В. Търново, романът „В навечерието“ в превод на Ив. Ат. Драгнев. След това ще последват разказите „Трополи“ — през 1890 г. в София, „Три срещи“ — през 1893 г. — също в София, „Дневникът на излишния човек“ — през 1894 г. във В. Търново, „Евреин“ — през 1894 г. в Панагюрище и др.⁷ Каталозите показват, че до края на миналия век са преведени най-значителните творби на Тургенев, между които и романът „В навечерието“, който в основни линии определя не само отношението на Тургенев към българите, но и отношението на последните към него. От този момент той ще бъде най-превежданото, най-издаваното и най-четеното художествено произведение на Тургенев. Защо? Вече казахме. За нас в случая по-важното е, че той ще бъде предмет на особено внимание и че това внимание с времето ще нараства. Към него ще се насочат най-добрите ни преводачи от руски език, като И. Иванов и Ив. Ат. Драгнев — в края на миналия век, Л. Стоянов, Г. Жечев, Д. Подвързачов и Г. Константинов — през настоящия век. Някои от техните преводи имат по няколко издания, а този на Г. Константинов, направен след 9. IX. 1944 г., има повече от 10 издания. Както се вижда, само ро-

⁵ Вж. Т. Жечев. Преводна литература и национална култура. — В: Статии. С., 1978, с. 207—208.

⁶ Вж. Ив. Панчева. Безсмъртен класик на руската литература. 75 години от смъртта на И. С. Тургенев. — Работническо дело, бр. 246, 3 септ. 1958, с. 2.

⁷ Опитите на С. С. Бобчев и В. Благоева да преведат „В навечерието“ и „Бащи и деца“ са от преди това, но те остават неосъществени. В същност пръв преводач на Тургенев е Л. Каравелов, който превежда една глава от романа „В навечерието“ и я публикува непосредствено преди Освобождението в сп. „Знание“. Цялостното превеждане на художественото творчество на писателя обаче започва след Освобождението. (Вж. В. Велчев. Тургенев в България (вторая половина XIX века). — Год. СУ, ФФ, т. LIV, 3, 1959/60, с. 750.)

⁷ Пак там, с. 2.

манът „В навечерието“ създава цяла преводаческа школа. Може да се каже, че на всеки две години след 9. IX. 1944 г. той е издаван. Разбира се, за това е съдействувало изучаването му в нашите средни и висши учебни заведения.

Но интересът към Тургенев у нас не бива да се свежда само до романа „В навечерието“. Неговите разкази, повести и романи, т. е. цялата му проза, е била предмет на един постоянен интерес от страна на културната ни общественост. Изключение правят поезията и драматургията на Тургенев, а също така и последните му романи — „Дим“ и „Целина“, които са сравнително по-малко преведени и познати на българския читател. Но романите „Рудин“ и „Бащи и деца“, повестите „Първа любов“ и „Ася“, както и отделните разкази от „Записки на ловеца“ са преведени и издавани в редица градове на страната — В. Търново, Казанлък, Шумен, София и др. А по-късно издателствата „Хемус“, „Ал. Паскалев“, „Живот“, „Ив. Г. Игнатов и синове“ и др. неведнъж са ги включвали в своите издателски планове. След 9. IX. 1944 г. ДИ „Народна култура“ осъществи и най-пълното издание на „Събрани съчинения“ на Тургенев в 12 тома. Тук като преводачи участвуват Г. Жечев, Д. Подвързачов, Г. Константинов, З. Статков, Ив. Васева и др. А през 1982 г. пак същото издателство във връзка с предстоящата 100-годишнина от смъртта на писателя пусна 6-томо издание. По такъв начин едва след социалистическата революция у нас „задължена“ България се „отблагодари“ напълно на Тургенев.

Как са преведени книгите на Тургенев и доколко качествени са техните преводи? Отговорът на този въпрос не е така лесен и изисква познаване не само на преводаческото изкуство, но и на историята на езика, на неговите възможности през различните периоди на нашето културно развитие. Освен това твърде много са преводите, за да могат да се обхванат. Само романът „В навечерието“, както вече отбелязахме, има редица преводи и няколко пъти повече издания. Тъй че този въпрос може и трябва да бъде предмет на отделно проучване. Тук, струва ми се, е достатъчно да подчертаем, че преводите в повечето случаи са дело не на случайни хора. И. Иванов, Л. Стоянов, Д. Подвързачов, Г. Жечев, Ив. Васева и др. са хора, които познават отлично езика на Тургенев — в случая руски език, и които притежават висока литературна и езикова култура. Някои от тях, като Л. Стоянов и Д. Подвързачов, самите са творци. Техните преводи притежават високи художествени качества. Неслучайно цели десетилетия са удовлетворявали читателската публика и са й носили естетическа наслада.

Колкото в миналото и да е съществувала анархия в книгоиздаването на буржоазна България, тя се е градила върху духовните потребности на нашия народ, т. е. пак е имала своите вътрешни, неписани закономерности. Новите преводи са се налагали от развитието на книжовния език и от по-високата езикова култура на младите поколения. Тургенев е един от тези чужди писатели, които предлагат материал за интересни преводно-езикови наблюдения.

Не по-малко съществен е въпросът, с какво художествените произведения на Тургенев привличат вниманието на българската младеж, защото той по право е неин писател.⁸ Във всеки случай няма да сгрешим, ако използваме определение на Толстой, че той попада на читателите преди всичко с подчертано „тургуевските“ си произведения, с тези разкази, повести и романи, в които топлият лиричен тон се налага, в които има много човечност, поетичност и възвишеност на чувствата. Това са „Муму“, „Живи мощи“, „Песен на тържествуващата любов“, „Ася“, „Първа любов“, „Рудин“, „В навечерието“ и др. Българската интелигенция, колкото и да е била заета със себе си и собствените си житейски проблеми, не е оставала равнодушна към душевните вълнения на героите и особено на героините на Тургенев. За нея те са били близки и понятни, защото са били

⁸ Вж. Т. Жечев. Епилозите на Тургенев. — В: Идеи на прозата, С., 1967, с. 51—65.

земни и човешки и защото личното им щастие е неразривно свързано с щастието на народа и отечеството. Може би затова наред с всичко друго Тургенев като творец е допаднал особено много на нашата младеж — на тази най-чувствителна към проблемите на човешкото щастие част от народа.

Кои списания в миналото са давали място на материали от Тургенев и за Тургенев? Това са списания като „Наука“, с редактор Ив. Вазов, „Искра“ на редактор-издателя В. Юрданов от Шумен, „Дума“ на Н. Владикин, „Труд“ на Ц. Гинчев, „Българска сбирка“ на С. Бобчев и М. Маджаров, „Библиотека св. Климент“ с редактор П. Каравелов, „Ново време“ на Д. Благоев и др. На техните страници през последните две десетилетия на миналия век се отпечатват множество разкази и стихотворения на Тургенев. Не е трудно да се види, че с предпочитание към творчеството на Тургенев са предимно списания, редактирани от руски възпитаници или от хора с проруска ориентация. Чрез творчеството на Тургенев се цели да се въздейства върху съзнанието на българския читател, да се поддържа българското му чувство към руския народ. Струва ми се обаче, че действуват и други — не по-малко съществени фактори. Така например през 80-те години в София и Пловдив се създават народни библиотеки. В Северна България се поставя началото на българското книжовно дружество, започва издаването на „Периодично списание“. От друга страна, читалищните и училищните библиотеки неимоверно много нарастват. Всичко това налага притока на художествена и научна литература отвън и преди всичко от Русия. Дори правителството на Стамболов, управлявало страната от средата на 80-те до средата на 90-те години и провеждащо подчертано антируска политика, не пречи на масовото проникване на руската литература. Нещо повече дори — то отваря широко вратите за външни духовни и културни влияния. Нека припомним, че в края на миналия и началото на настоящия век независимо от политическите борби тази културна политика — на широк достъп до световната култура — са провеждали министри като К. Величков, Ив. Вазов, Ив. Д. Шишманов и др.⁹

Това, което прави впечатление, е, че най-голямо място в списанията се отделя на стихотворенията в проза на Тургенев, които днес никой не чете или интересът към тях е сравнително по-малък, отколкото някога. Защо е така? Вероятно въпросът тук е не само до размерите на разказите, до по-малкото страници, които заемат, но и до проблематиката. В тях има по-открита тенденциозност на чувството и мисълта — било на хуманност или съчувствие, на преклонение пред живота и природата, на любов към родината, на безсилие пред смъртта и т. н. Просто времето — време на житейски размисли и вълнения, на търсене на истината в живота — ги е налагало. Интересно е, че едни от най-усърдните преводачи на тези стихотворения са жени, като Виктория Живкова (може да се предполага със сигурност, че преводите в „Ново време“ са от нея) и Ек. Каравелова. Известни са „връзките“ на Живкова с Тургенев, срещите с него и т. н. Нашият социалистически печат в своя начален период е проявявал много благосклонно отношение към Тургенев* — далече повече, отколкото към Л. Толстой и Достоевски. И това е лесно обяснимо — той е бил подчертано по-демократичен в своите възгледи за обществото, семейството и жената. Не е робувал на религиозни норми и догми. Другият ревностен преводач е Ек. Каравелова — жената на Петко Каравелов — също руска възпитаница, отлична познавачка на творчеството на Тургенев. Нейни са преводите на редица стихотворения в проза на Тургенев в оп. „Библиотека св. Климент“, редактирано от съпруга ѝ Петко Каравелов. Виктория Живкова и Екатерина Каравелова са жени, твърде различни в своите

⁹ М. Радева. Културната политика на българската буржоазна държава. 1885—1908 г. С., 1982, с. 13—49.

* По-нататък ще стане дума за отношението на Д. Благоев към Тургенев, изразено в оп. „Ново време“, г. I (1897), кн. 3, с. 339—347.

разбиращия. Но това не им е попречило еднакво да обичат и ценят Тургенев. Това показва колко универсален в задоволяване на вкуса и духовните потребности е бил авторът на „Рудин“.

Трябва да кажем, че в края на века стихотворенията в проза на Тургенев оказват известно влияние у нас — появяват се подражатели, които разработват този жанр. Един от тях е дъщерята на Екатерина Каравелова — Лора Каравелова, която и публикува стихотворения в проза. В ония години в нашия печат подобни творчески „опити“ се срещат често. Те обаче не оставят трайна следа в литературата ни. Това не означава, че не са били съзвучни с времето и неговите потребности. Самият факт, че продължават да се печатат някъде докъм 20-те години, потвърждава обратното. Печатат ги списания като „Общо дело“, „Художествена култура“ и др. Това са нови списания, с нови редактори и сътрудници, с нови преводачи и с нови изисквания и предпочитания. Те заедно със старите, които се преустройват, имат за задача да отговорят на насъщните духовни интереси на времето. Такива са русофилското сп. „Българска сбирка“ (1894—1915) на С. Бобчев и М. Маджаров, сп. „Общо дело“ (1900—1905) на Я. Сакъзов, сп. „Художествена култура“ (1910—1930), уреждано от В. Димов, и др. Те започват да проявяват по-голямо предпочитание към разказите на Тургенев от „Записки на ловеща“, отколкото към стихотворенията му в проза. По такъв начин въпросът за подбора на художествените произведения на Тургенев е решен в полза на най-ценното и хубавото от неговото творчество. Постепенно обаче вследствие на изданията, които се правят от издателствата не само на романите, но и на разказите на Тургенев, списанията стесняват мястото си за художествените му произведения. Това е едно от закономерните явления на нашия литературен живот и се отнася не само до творчеството на Тургенев, но и до цялата преводна литература.

Какви статии за Тургенев излизат през различните периоди на нашата литературна история? Кои са списанията и вестниците, които им дават място? В същност те са в повечето случаи тези, които поместват и разказите на Тургенев, но към тях могат да се прибавят и други. Първите съобщения за Тургенев у нас носят епизодичен характер и се отнасят до смъртта му (станала е грешка — починалият е не И. С. Тургенев, а Н. Тургенев), до превода на „Крокет в Уиндзор“, до излизането на първата част на романа „Целина“, до думата „нихилист“, до срещата на българския студент С. С. Бобчев с писателя, до участието на последния в тържественото откриване на паметника на Пушкин в Москва, а също така и до участието на българите в погребението на Тургенев и т. н. Те са съвсем кратки антрефилета. Повечето от тях излизат през 70-те години на миналия век на страниците на в. „Свобода“ (1871), в. „Стара планина“ (1877), сп. „Знание“ (1878), в. „Българин“ (1879), в. „Балкан“ (1883) и др.

За нас от по-голямо значение са литературните портрети и статии, които запознават българския читател с личността и творчеството на писателя. Такива се отпечатват за пръв път във в. „Славянин“ — през 1883 г., в. „Марица“ — през 1883 г., сп. „Периодическо списание на българското книжовно дружество в Средец“ — през 1884 г., сп. „Зора“ — през 1883 г., сп. „Живот“ — през 1898 г. и др.¹⁰ Те са и първите, които запознават нашия читател с личността и творче-

¹⁰ Вж. Славянин. Политико-литературен вестник, V, 1883, бр. 45, 20 окт., С., с. 178—179, отпечатва мемоарите на В. Живкова за И. С. Тургенев; в Марица, VI, 1883, бр. 533, 18. X, с. 2—4, отпечатва статия за „Участието на българите в погребението на Тургенев“; Периодическо списание на българското книжовно дружество „Средец“, 1884, кн. 8, с. 109—122, помества статията на П. Пешов — „Помен за Ивана Сергеевича Тургенева“; сп. Зора, Пловдив, кн. I, 1885, с. 16—24, статията на Константин Величков — „Иван Сергеевич Тургенев“; сп. Живот, Сливен, 1898, кн. VI, с. 296—303, статията на Пол Бурже — „Иван Тургенев“, сп. Живот. Месечно научно-литературно списание. Сливен, кн. VI, 1898, с. 296—303, и кн. VII, 1898, с. 347—355,

ството на Тургенев. Без да преследват никаква научноизследователска цел, статиите в тези списания и вестници носят изключително ценна информация за живота и творчеството на руския писател и формират една начална, но много точна и явна представа за него като човек и творец. Поне две от тях заслужават по-голямо внимание. Едната принадлежи на нашия писател Константин Величков, а другата — на френския романист Пол Бурже. И двете са отпечатани в провинцията, съответно в Пловдив през 1885 г. и в Сливен през 1898 г.¹¹ И двете принадлежат на писатели, които умеят да ценят изкуството и които са свързани с френската литературна школа. Защо излизат именно в Южна България, е лесно обяснимо — както знаем, там е била съсредоточена голяма част от нашата творческа интелигенция след Освобождението. Не само К. Величков, но и Ив. Вазов, З. Стоянов и др. остават да живеят в Пловдив, Сливен и други градове.

С какво прави впечатление статията на К. Величков? Преди всичко с едно задълбочено вникване в творчеството на руския писател и с не по-малко задълбочено познаване на литературните отзиви за него — не само от руски, но и от френски автори. В статията му се чувства известна есеистичност — в добрия смисъл на думата, — която му позволява да изрази и собственото си субективно възприемане на творчеството на Тургенев. Осведоменост и същевременно отношение изразява Величков, когато говори за трагичната съдба на руските писатели. Той добре разбира, че нерадостното настроение в тяхното творчество е породено от жестоките условия, при които са поставени да творят и от които сами страдат.

Може би пръв в нашата литературна публицистика и наука Величков обръща внимание на един особен факт, отнасящ се до руските писатели, вкл. и до Тургенев — това, че те са духовни водачи на своя народ. Тургенев не само е отразил с отговорността на голям творец стремежите и надеждите на „цяла епоха“ от живота на руското общество, но в известен смисъл го е ръководил и направлявал. Нашият писател съзнателно подчертава отношението на Тургенев към социалните проблеми на епохата, умението му да ги отрази и актуализира, да ги постави в центъра на общественото внимание. По такъв начин той опровергаваша мита за „чистия“ талант на Тургенев, за неговия „безпристрастен“ поглед на художник. Неслучайно, когато определя мястото му в руската литература, Величков го поставя в редиците на Белински и Пушкин, където е и погребан — „до приятеля и учителя“, т. е. в редиците на най-прогресивните „водители“ на руското общество преди реформата от 1861 г. Така че ценността на тази статия се определя не само от оня ранен период на запознаването на българската интелигенция с Тургенев, но и от нейните безспорни качества на литературен портрет, който и до днес не е загубил своето значение.

Статията на Пол Бурже е озаглавена „Иван Тургенев“ и излиза тринадесет години по-късно от тази на Константин Величков — през 1898 г. в сливненското сп. „Живот“, — време, достатъчно нашата интелигенция да опознае Тургенев и обърне поглед и към чужди оценки за него. Като статия тя бележи отношението и подхода на френската литературна общественост към Тургенев и навярно е подбрана от някой добре осведомен френски възпитаник и сътрудник на списанието. Може да се предполага, че това е К. Величков. За това ни подсещат сведенията, които са дадени под заглавието за автора на статията Пол Бурже. Те ни подсказват още, че трябва да очакваме психологически етюда за Тургенев, изграден върху фона на една чужда националност. Но Бурже отива по-далече — той не само засяга редица проблеми от цялостното творчество на писателя (като тези за „космополитизма“, „песимизма“, „обществените“ и „естетическите“ идеи и др.), но и предава „впечатлението“, което те оставят у френския читател. Вижда се колко фино са доловени от френския романист настроенията в твор-

¹¹ К. Величков. Цит. статия, с. 16—24; Пол Бурже. Цит. статия, с. 347—355.

чеството на руския писател и как философско-естетически са осмислени в ракурса на националната мисловност. Тази статия ни навежда на мисълта, че нашата литературна общественост от края на миналия век не е страдала от липса на вкус, знаела е какво да заеме от чуждите литератури, как да дозира културните и ценностните стойности, идващи едновременно от Изток и Запад.

Въпросните две статии — на К. Величков и Пол Бурже — за Тургенев са най-ценното, което е намерило място в нашия печат през миналия век. Написани със свежо чувство, с верен и точен усет за идейна и естетическа ценност, независимо от някои пресилени постановки във втората те поставят основите на нашето тургеневедение.

От това време е и учебникът по „История на славянските литератури“ (1896)¹² на Й. Иванов, в който е отделено място на творчеството на Тургенев, макар и не в обема, който му се полага. Но като имаме пред вид, че тази „История на славянските литератури“ е използвана в нашите учебни заведения, съвсем естествено е да се предполага, че е имала по-непосредствено и широко въздействие върху подрастващото поколение, отколкото статиите в списанията, които са били четени предимно от интелигентията ни. Интересно е, че и „Историята“ на Й. Иванов е издадена в Пловдив — което още веднъж подчертава приноса на Южна България за началното проникване и популяризиране на Тургенев у нас.

Ако проникването на творчеството на Тургенев в България и статиите за него през 80-те и 90-те години на миналия век бележат един условно взето първи период, то от началото на века до войната от 1912 г. е вторият период. Той се отличава със значително разширяване на интереса към художественото творчество на Тургенев и с включване на марксистическата ни мисъл в неговата оценка. И още нещо — за пръв път българската тема в творчеството на Тургенев става предмет на проучване, което продължава и до наши дни. Така че някои от тези статии правят впечатление както с тематиката и проблематиката си, така и с обхвата на материала и изразеното лично отношение към него. Такива са статиите на А. Измайлов — „Ив. С. Тургенев“ (1902), на Д. Н. Овсянико-Куликовски — „Тургеневите женски типове“ (1904), на И. Гофштеттер — „Два славянски гения“ (1908), на Д. Кар* — „Тургенев и Толстой“ (1908), на д-р Н. Бобчев — „Няколко думи за прототипа на Тургеневия Инсаров — българина Ник. Катранов“ (1908) и на В. Варварин — „Полина Виардо и Тургенев“ (1910).¹³ Дори заглавията ни подсказват за значителното тематично разнообразие, което постепенно с годините се налага в статиите за Тургенев. Българската културна общественост не може повече да се задоволява само с най-общи очеркови статии, в които да се вмества от всичко по малко — живот, дейност, творчество и т.н., колкото и ерудирано да са написани те. По такъв начин тематично се диференцират интересът и подходът към богатото творчество на руския писател. Заслугата за това принадлежи на такива списания като „Мисъл“ (1892—1907), „Летописи“ (1899—1905), „Славянски глас“ (1902—1940), „Начало“ (1908—1912), „Съвременник“ (1908—1910) и др.

Разбира се, не всички статии за Тургенев, намерили място в нашия печат в началото на века, са еднакво значими и ценни, но тези на Д. Н. Овсянико-Кули-

¹² Й. Иванов. История на славянските литератури. Пловдив, 1896, с. 219.

* С този псевдоним се е подписвал Димитър Иванов Попов (Полянов). Вж. Иван Богданов. Речник на българските псевдоними. С., 1978, с. 395.

¹³ Д. Н. Овсянико-Куликовски. Тургеневите женски типове. — Мисъл, 1904, кн. 8, с. 515—525; Д. Кар. Тургенев и Толстой. — Начало, 1908, кн. 1, с. 64—68; д-р Н. Бобчев. Няколко думи за прототипа на Тургеневия Инсаров — българина Ник. Катранов. — Славянски глас, г. VI, кн. V—VI, 1908, с. 184—190; В. Варварин. Полина Виардо и Тургенев. — Съвременник, 1910, кн. VII—VIII, с. 481—488; А. Измайлов. Ив. С. Тургенев (по случай 20 г. от смъртта му). — Летописи, г. IV, кн. 9—10, 1902, с. 236—238; И. Гофштеттер. Два славянски гения (по случай 25-годишнината от смъртта на Тургенев). — Славянски глас, г. VI, 1908, кн. V—VI, с. 209—213, и др.

ковски, Д. Кар (Д. Полянов) и д-р Н. Бобчев оставят безспорни следи в българското тургеневедение.

Преводната статия на Д. Н. Овсяннико-Куликовски „Тургеневите женски типове“, поместена през 1904 г. в сп. „Мисъл“, действително спомага за едно диференцирано психологическо навлизане на българския читател в света на Тургенев. Темата, която той разработва, е една от най-интересните в творчеството на писателя. Овсяннико-Куликовски с право счита, че чрез нея Тургеневият „гений“ се е „изказал във всичката си мощ“ (с. 515). Известно е, че Толстой е имал по-голяма възможност да наблюдава и изучава прототиповете на своите героини от Тургенев, който от „нищожни данни“ създава „идеални женски образи“. Следователно Овсяннико-Куликовски тръгва от средата, от впечатленията, за да изясни характера на женските образи в творчеството на Тургенев, тяхната същност като естетическа категория, като психологическа същност и т. н. Той е склонен да види силата на Тургеневия талант в неповторимото му умение да изгражда не само живи и убедителни, но и разнообразни „женски типове“. Големият руски учен ги дели на „две големи групи“: „относително рационални“ и „ирационални“, които от своя страна се „разпадат“ на няколко подгрупи, съобразно с това, „как се намалява пошлостта, а расте положителното съдържание на женската душа“ (с. 517). Ще припомним, че има писатели и литературоведи, като Андре Мораа например, които откриват за разлика от Овсяннико-Куликовски твърде голямо еднообразие в женските образи на Тургенев. Независимо от това не може да се отрече стремежът на руския учен да ги постави в стройна стойностна система, макар и тя да не е безупречна. От някои по-късни статии на български автори се вижда, че постановките на Овсяннико-Куликовски не минават безследно — те оставят трайна следа в българското тургеневедение.

В началото на XX в. излиза и първата марксистическа статия за творчеството на Тургенев у нас. Тази статия е озаглавена „Тургенев и Толстой“ и принадлежи на основоположника на пролетарската ни поезия Д. Полянов. Подписана е с псевдонима Д. Кар. Това, което според Д. Кар обединява Тургенев и Толстой, е реакцията им против романтизма и интересът им към съвременната действителност. Но Тургенев е предимно романист, докато Толстой е философ, обществен деец и т. н. Но има и друго, което ги сближава: и у Толстой, и у Тургенев е налице „поврат“ към „старото“. Те не са могли според Д. Кар да възприемат новите обществени движения на 70-те и 80-те години, макар че по свой начин са ги подпомагали. Независимо че остават чужди на пролетариата, той се „прекланя“ пред тях като пред „велики художници на словото“ (с. 68). Явно е желанието на Д. Полянов да разглежда творчеството на Тургенев и Толстой по плехановски — като се утвърждават художествените им постижения, а се отричат идейните им концепции. „Годишнината на Тургенев — пише той — е спомняне страхът на художника да възприеме новата действителност; годишнината на Толстой е засвидетелствуване, доколко човешката мисъл е безсилна да се бори с историческия ход на събитията; годишнината на социалната демокрация е чествуване на мисълта, която твори нов живот. Едната е на лутането, другата — на безсилието, третата — на революцията!“ (с. 68). Безспорно тази първа марксистическа статия, напечатана у нас, е интересна не само като тема, като сравнение на двама велики писатели, между които се търси общото и различното, но и като методология, като позиция на един марксист, който се опитва да определи отношението на Тургенев и Толстой към пролетариата. Тя насочва вниманието на българския читател към нови кръгозори и хоризонти независимо от плехановската си оценъчност. И заслугата за това принадлежи на първия ни пролетарски поет Д. Полянов. За съжаление отношението към Тургенев на марксистката ни мисъл, която дълги години е под влиянието на Плеханов, не се променя — за нея той си остава двоянски писател независимо от всичко. През 1937 г. Г. Бакалов в книгата си „От

Пушкина до Смирненски“ включва статията „Тургенев и борческата демокрация“. ¹⁴ Макар че в нея нашият пролетарски критик прави опит да му отдаде дължимото на „голям свободолюбец“ и да го противопостави на „монархическите перодържци“, в т. ч. и на Достоевски, не успява. Според него „либерализмът“ на Тургенев е от „много умерено естество“ (с. 17) за разлика от демократизма на Добролюбов, Чернишевски и Некрасов. Обвинява писателя, че в лицето на Базаров бил дал „кариката“ на революционната младеж. Нарича го „либерал-дворянин“. Нещо повече дори — обявява го за „чужд, далечен и враждебен на идеята за народен подем“ (с. 18). За Бакалов Тургенев определено е „враг на борческата демокрация“ (с. 19). Най-обидното в статията на Бакалов е, че отрича образа на Инсаров като образ на революционер. Това са постановки, отдавна остарели и обявени за погрешни, но те битуха в нашето марксистическо литературознание твърде дълго. И все пак за наша радост те не бяха единствените — още през 1897 г. Д. Благоев в статията си „Литературното сътрудничество в другите страни“ ¹⁵ ясно разграничи Тургенев от реакционера Катков и от целия монархически лагер. За съжаление обаче тази правилна и истинска марксистическа постановка не беше подета от марксистическата ни критика по-късно. И все пак не една, а две са постановките за художественото наследство на Тургенев в нашето марксистическо литературознание — едната благоевско-ленинска, а другата плехановско-бакаловска. Те не са били в миналото осъзнати, защото марксистическото ни литературознание не е отделяло особено внимание на Тургенев, както на Толстой и Достоевски. Като изключим Г. Бакалов, други наши марксистически критици не пишат за него през 30-те и 40-те години.

В същото това време, в началото на века, когато излиза първата марксистическа статия за Тургенев (през 1908 г.), е отпечатана и първата публикация, в която се разработва българската тема в творчеството на Тургенев. Става дума за отпечатания доклад на д-р Н. Бобчев „Няколко думи за прототипа на Тургеневия Инсаров — българина Ник. Катранов“. Тази статия-доклад на известния в миналото български русофил и славянофил д-р Н. Бобчев поставя едно плодотворно начало в българското тургеневедение. Както е известно, българската тема в творчеството на Тургенев и до днес занимава нашата наука, пък и едва ли някога ще престане да я занимава. Д-р Н. Бобчев пръв използва материалите, които са съществували за прототипа на Инсаров — това са „Въспоменанието“ на Сава Филаретов, което и отпечатва, разговорът на С. С. Бобчев с Тургенев за прототипа на Инсаров и др. Излишно е да подчертавам, че всички, които по-късно изследват тази тема — д-р М. Стоянов, П. Дилеков, В. Велчев, Л. Минкова и др., използват малко или много постановките на Н. Бобчев.

И така, без да се спираме на другите публикации, ще кажем, че в началото на века българският читател продължава да навлиза в света на Тургенев. За това допринасят чужди и наши автори, като Д. Н. Овсянико-Куликовски, Д. Кар (Д. Полянов), д-р Н. Бобчев и др. Този свят обаче ще продължи и напред да занимава българската интелигенция.

Годините от 1912 до 1918 г. могат условно да се приемат като нов период, тъй като през него публикациите за Тургенев значително намаляват. Това е съвсем естествено, като знаем колко тежки и изпълнени с върховни изпитания за българския народ са те. Интелигенцията се преустройва за запазване на жизнените интереси на нацията — духовните интереси остават на заден план. През това време едва ли може да се посочи нещо по-съществено, като изключим една статия на Боян Пенев от 1912 г., която навярно е писана преди това и която ще разгледаме по-късно. Все пак тук ще посочим статията на А. Михайлова „Женските

¹⁴ Вж. Г. Бакалов. Тургенев и борческата демокрация. — В: От Пушкин до Смирненски. С., 1937, с. 16—20.

¹⁵ Д. Благоев. Обществено-литературни въпроси. С., 1972, с. 130—132.

типове в Тургеневите произведения".¹⁶ Това е статия, посветена на 30-ата годишнина от смъртта на Тургенев. Веднага трябва да кажем, че тя не носи самостоятелен характер и изцяло повтаря постановките на Овсяннико-Куликовски. Все пак авторката преследва известна, и то прогресивна цел, като подчинява тези постановки на приноса на Тургенев за еманципирането на жената, на нейното значение за обществото.

Другият четвърти период от проникването на Тургенев у нас обхваща времето от началото на 20-те до средата на 40-те години, т. е. до 9. IX. 1944 г. Той е един от най-наситените с публикации и материали за Тургенев от наши и чужди автори. Особено 30-те години са време на засилен интерес към преводната руска и най-вече съветска литература. Независимо от политиката на фашизираната управляваща върхушка редица списания и вестници отделят широко място на руските писатели, без да имат политически аспирации и да провеждат политиката на партията. През 1933 г. се отбелязва и 50-ата годишнина от смъртта на Тургенев от някои списания и вестници, като сп. „Българска реч“, в. „Литературен глас“ и др. Статиите, които излизат през този период, са твърде разнородни в тематично отношение и с подчертано популярен характер. Такива са: „Природата у Тургенева“ на Цв. Минков, „Ив. С. Тургенев и младежта“ на Б. Светлинов, „Там, където е израснал авторът на романа „В навечерието“ от Н. Белитц, „Кой е Тургеневият Инсаров?“ на В. Христу, „Тургенев“ от А. Мороза“ на М. Генчев и др.¹⁷ Те са насочени предимно към учащата се младеж, но не само към нея — те са задоволявали литературните интереси на широките кръгове от българската интелигенция.

Статията на Цв. Минков „Природата у Тургенева“, която излиза през 1930 г. в сп. „Българска реч“, е написана с характерния за него стил, но може би по-задълбочено, отколкото другите му статии, затова и с по-голямо значение от тях. В нея за пръв път в нашето тургеневедение се обръща внимание на мястото на природата в творчеството на писателя, на неговата „чувствителна нежност“ и „рядка пластичност“ при изграждане на природните картини, изобщо на вродената му философска нагласа да бъде съзерцател на природата. Затова пък Б. Светлинов в статията си „Ив. С. Тургенев и младежта“, отпечатана също в сп. „Българска реч“, но през 1933 г., отправя погледа на читателя в друга насока — към отношението на младежта към творчеството на писателя. Според Б. Светлинов Тургенев привлича младите поколения със „своята мечтателност, с устремите към по-добро бъдеще, с поетическото гледане на действителността“ (с. 3). Съвсем друг характер има третата публикация в сп. „Българска реч“ — „Там, където е израснал авторът на романа „В навечерието“ на Н. Белитц, отпечатана през 1935 г. Тя е ценна като информация за родния кът на писателя и за отношението на обществото към него.

Това, което прави впечатление, е, че и трите статии: на Цв. Минков, на Б. Светлинов и Н. Белитц, са поместени, както отбелязахме, в сп. „Българска реч“ в различни години — съответно 1929, 1933 и 1935 г. Това показва, че редколегията на списанието поради своята пряка адресираност към ученическата аудитория отдава заслужено внимание на един класик на руската литература, който намира своето място в училищните програми по литература.

Особена заслуга за поддържане на интереса към творчеството на Тургенев през 30-те години, освен сп. „Българска реч“ има и в. „Литературен глас“ на Д. Б.

¹⁶ А. Михайлова. Женските типове в Тургеневите произведения. — Знание. Месечно списание за наука, литература и критика. С., 1913/14, кн. 3, с. 232—239.

¹⁷ Цв. Минков. Природата у Тургенева. — Българска реч, 1929—1930, кн. 6, с. 203—210; Б. Светлинов. Ив. С. Тургенев и младежта. — Българска реч, 1933—1934, кн. 1, с. 3—4; Н. Белитц. Там, където е израснал авторът на романа „В навечерието“. — Българска реч, 1935, кн. 7, с. 235—236.

Митов. Така например през 1933 г. редколегията на в. „Литературен глас“ посвещава цял брой на „Петдесет години от смъртта на Ив. С. Тургенев“.¹⁸ В него са намерили място статите на: Д. Б. Митов — уводна, без заглавие, на д-р М. Стоянов — „Тургенев и освободителната война“, на М. Алданов — „За къщата на Тургенев в Париж, погребението му и мястото му в литературата“, на проф. П. Бицили — „Тургенев като художник“, на Ал. Ремизов — „Тургенев — съновидец“, на Б. Зайцев — „Тургенев на празненството на Пушкин“, на неизвестен автор — „Славянският венец на Тургенев“ и на цяла страница статията на П. Динев — „Кой е българинът Инсаров, героят на „В навечерието““.

Трябва веднага да кажем, че те са неравностойни както по обем, така и по научна и информативна стойност. От тях най-значителни са статиите на д-р М. Стоянов и П. Динев, които се отнасят до българската тема в творчеството на Тургенев. Д-р М. Стоянов счита, че темата „Тургенев и освободителната война“ е най-авторитетно разработена от Б. Пенев в изследването му „Отношението на Полонски и Тургенев към българското робство и освобождение“. Той споделя неговото мнение, че Тургенев за разлика от Достоевски не така възторжено посреща Освободителната война, страхувайки се от поражение за Русия, и въпреки това приветствува нейната освободителна мисия и следи всеки ход на военните действия. Д-р М. Стоянов се спира по-обстойно на стихотворението „Крокет в Уиндзор“, за да докаже, че тази „поема е силна, смела и груба“ и съвсем „не е тъй слаба в художествено отношение“, както някои твърдят.

Вниманието на П. Динев в статията му „Кой е българинът Инсаров, героят на „В навечерието““ е насочено към изясняване на връзката прототип — герой в романа на Тургенев. Нашият учен опровергава мнението, че Инсаров е случаен герой за Тургенев. Действително тетрадката на помещика Каратаев, която му подсказва този образ, попада случайно у него, но не бива да се изпуска и подценяват симпатиите на писателя към българите, които в крайна сметка са определили неговото предпочитание. Обаянието на Инсаров е израз именно на симпатиите на Тургенев към нашия народ. „Разгърнете страниците на европейските литератури — пише Динев, — никъде няма да намерите подобен образ на българин.“ Самият факт, че нашият учен пише и друга статия върху същата тема, показва, че тя го е занимавала по-трайно и задълбочено, отколкото другите теми, които е разработвал върху руската литература.

Останалите статии принадлежат предимно на представители на дореволюционната руска наука. От тях по-голямо внимание заслужава тази на проф. П. Бицили — „Тургенев като художник“. Както е известно, Бицили е руски професор, пристигнал в България след революцията и преподавал история в Софийския университет. Той има редица статии върху руската литература, които се отличават със своята концептуалност и проблемност. И тази не прави изключение, още повече, че в нея е налице опит да се ревизират някои установени и утвърдени постановки за писателя, макар и неособено успешно. Проф. Бицили например счита, че Тургенев не е „тълкувател“ на идейните и обществените борби на своето време, т. е. „художник-историк на руската култура“, а художник на любовта и природната красота. Само Шатобриан от предходниците му може донякъде да се сравнява с него в разкриването на любовта и описанието на природата. В същия тон и подход на руската емигрантска мисъл са написани и статиите на П. Милуков — „Руският европейец“, и на М. Алданов — „За къщата на Тургенев в Париж, погребението му и мястото му в литературата“. Разбира се, П. Ми-

¹⁸ Вж. в. Литературен глас, бр. 202, 1. X. 1933 г. (д-р М. Стоянов. Тургенев и освободителната война; М. Алданов. За къщата на Тургенев в Париж, погребението му и мястото му в литературата; проф. П. Бицили. Тургенев като художник; Алексей Ремизов. Тургенев — съновидец; Б. Зайцев. Тургенев на празненството на Пушкин; П. Динев. Кой е българинът Инсаров, героят на „В навечерието“ и др.).

люков не пише статията си, за да доказва отдавна доказани истини, че Тургенев е „европеец“. Неговата цел е по-далечна — да го свърже с една „културна линия“, която ще изведе Русия на „широк път“ — на пътя на западноевропейската буржоазна цивилизация. Не реакцията, но и не и революцията ще спаси Русия — това е заветната мисъл на П. Милюков. Интересна като информация, но не и безобидна като отношение е и статията на М. Алданов. Това, което буди възражение в нея, не са впечатленията от Буживал, а стремежът на автора да противопостави традициите на Тургенев на съветската литература.

Така че материалите, които Д. Б. Митов включва в юбилейния брой на в. „Литературен глас“ през 1933 г., са твърде разнопосочни. Може да се съжاليا, че не са използвани преводни статии от съветски автори, които биха показали на прогресивния български читател отношението на съветското тургеноведение към творчеството на писателя.

От излезлите през 30-те години статии за Тургенев на страниците на нашия литературен печат особено внимание заслужава тази на д-р М. Ралчев — „Стендалианството на Тургенева“, отпечатана в сп. „Листопад“ през 1933 г.¹⁹ Това е една сравнително голяма за размерите на списанието статия, може би най-обширната за Тургенев, излязла през този период у нас. Струва ми се, че няма да сгреша, ако кажа, че тя е малко характерна за нашето литературознание и че изненадва читателя със своята есеистичност в добрия смисъл на думата. Подобно и на други автори Ралчев започва статията си с „европеизма“ на Тургенев, с неговото отношение към Русия, за да потърси близостта на руския писател със Стендал в „бляна“ по „активната и енергична личност“, която „носи примамливия образ на Наполеон“ (с. 181). Следователно сравнение се търси и прави не върху някакво влияние, а като типология на един идеал, който поражда съответни сходства в тяхното творчество.

Интересно е, че представителите на руската и съветската наука са подчертавали предимно връзката Толстой — Стендал, но не и Тургенев — Стендал. А ето че нашият литератор лансира една нова и оригинална идея, и то не само като хрумване, но върху солиден доказателствен материал. Според него Тургенев е първият, който утвърждава тази „категория на духа“ — стендалианството — като ѝ дава своя рационална руска окраска — по-реторична и сантиментална и същевременно по-възвишена. „Идеалът, блянят на Тургенева за човечеството — пише Ралчев — е волевата личност, личността на енергията, Стендаловият тип Жулиен Сорел. И той иска да създаде този тип, иска да го издигне като вожд на един цял народ“ (с. 185). Този „Стендалов идеал“ най-силно се е изразил у героините на Тургенев, които самите са устремени личности и изискват от героите да съчетават „воля и мощ“. Макар и в отделни случаи постановките да будят възражение вследствие на прекалени обобщения и категорични оценки, те са интересни и оригинални, защото са непознати за нашето тургеноведение.

Както се вижда, през 30-те години информационният поток за Тургенев не намалява, а, напротив, се увеличава. На големия творец се посвещават цели броеве, които центрират вниманието на българския читател върху неговия живот и творчество. За това допринася и 50-годишнината от смъртта на писателя през 1933 г., която се отбелязва в целия цивилизован свят.

През 40-те години материалите за Тургенев и неговото творчество видимо намаляват, но ще посочим, че във в. „Литературен глас“ излизат две рецензии: на Василе Христу — „Кой е Тургеневият Инсаров?“, и на Михаил Генчев — „Тур-

¹⁹ Д-р М. Ралчев. Стендалианството на Тургенева. — Листопад, кн. VII—VIII, г. XIV, 1933, с. 179—187.

Генев“ от Андре Морао.²⁰ Те обръщат погледа на читателя към творчеството на големия руски хуманист и приятел на нашия народ И. С. Тургенев в най-жестокото време на войната — в това е и тяхното значение.

* * *

Българският литературен печат в миналото не се задоволява само с научно-популярни статии за Тургенев — той дава място и на някои чисто научни публикации, които си поставят за задача да и з с л е д в а т отделни страни от творчеството на писателя. Те са една по-висока степен на овладяване художественото наследство на Тургенев и са насочени предимно към разработване на българската тема в него. Струва ми се, че няма да сгрешим, ако ги приемем като начало на научното тургеневедение у нас.

Първият голям учен, който пристъпва към Тургенев като изследовател, е Боян Пенев. През 1912 г. той публикува известната си статия „Отношението на Полонски и Тургенев към българското робство и освобождение“.²¹ Отношението на Тургенев към националноосвободителните ни проблеми е разкрито най-вече чрез образа на Инсаров от „В навечерието“, чрез стихотворението „Крокет в Уиндзор“ и чрез писмата му до Полонски. Като излиза от тях, Б. Пенев ревизира, и то научно и аргументирано, дотогавашното произволно мнение за Тургеновото отношение към България. „У Тургенев — пише Б. Пенев — любовта към българите и изобщо към славянството не е тъй силна, тъй постоянна и дълбока, че да го накара, макар за миг, да одобри едно рисковано, решително дело от страна на Русия, което има за цел спасението на една славянска народност“ (с. 340). Неслучайно той „съветва“ своя приятел Полонски да бъде „по-трезвен“ и да не се „увлича“, тъй като политическите условия не са в интерес на Русия. Това обаче не му е попречило да се радва и възторжено да приветства успехите на русите във войната. Той „не е безучастен“ към страданията на българите и „поведението“ на Англия, която застава на страната на Турция, дълбоко го „възмущава“. Израз на това възмущение е стихотворението „Крокет в Уиндзор“. Според Б. Пенев различното отношение на Тургенев и Полонски към Руско-турската война идва от различния им подход: единият (Полонски) поставя на преден план религиозни и верски различия, а другият (Тургенев) — хуманността. Както се вижда, Б. Пенев ясно диференцира отношението на Тургенев към българския проблем — той застава на страната на българите не защото са „християни“, а турците „мохамедани“, а защото последните ги „убиват и грабят“.

От същия тип изследване е и статията на д-р М. Стоянов — „Една поема на Тургенев за България. По повод 50-годишнината от смъртта му“ (Златорог, 1933).²² Това е кратко научно съобщение, в което авторът си запознава със стихотворението „Крокет в Уиндзор“. Подобно на Б. Пенев и д-р М. Стоянов подчертава, че Тургенев „осъжда всякаква освободителна война от страна на Русия за България, фатална според него за родината му“ (с. 431). Като западник той иска да европеизира своята родина — но преди това тя трябва да се освободи от манията за водач на славянството и да помисли за собствената си изостаналост и устройство. Поробените южни славяни трябва сами да се освободят. Независимо от всичко обаче Тургенев си остава горещ защитник на измъчения и изтерзан от

²⁰ В. Х р и с т у. Кой е Тургеневият Инсаров?—Литературен глас, 1938, бр. 390, с. 3; М и х а и л Г е н ч е в. Тургенев от Андре Морао.—Литературен глас, 1942, бр. 554, с. 2 и др.

²¹ Вж. Б. П е н е в. Отношението на Полонски и Тургенев към българското робство и освобождение. Сб. в чест на проф. Л. Милетич по случай 25-годишната му книжовна дейност (1886—1911). С., 1912, с. 324—346.

²² Д-р М. С т о я н о в. Една поема на Тургенева за България. По повод 50-годишнината от смъртта му. — Златорог, 1933, г. XIV, кн. 9, с. 431—433.

зверствата на турците български народ. Израз на тази гореща защита е стихотворението „Крокет в Уиндзор“. Д-р М. Стоянов включва в статията си и новия му превод — без да му прави никакъв коментар. Разбира се, на някои мисли на нашия литературовед може да се възрази. Така например той твърди, че Тургенев написва това стихотворение „въпреки желанието“ си, което не е вярно. То не бива да се разглежда като случайна, а като закономерна проява на отношението на големия руски писател-хуманист към поробения български народ.

Към изследването на българската тема в творчеството на руския писател насочва своето внимание и П. Динеков в статията си „Кой е българинът Инсаров в Тургеневия роман „В навечерието“, отпечатана в сп. „Българска реч“ през 1936 г.²³ Още през 1933 г. на страниците на в. „Литературен глас“, както отбелязахме, той публикува подобна статия, но с по-популярен характер. Тази в сп. „Българска реч“ представлява неголямо научно съобщение, в което Динеков въз основа на вече публикувани материали разкрива общото и различното между прототип и образ в героя Инсаров от романа „В навечерието“. Неговата постановка е, че в „творческата лаборатория действителният случай е претърпял редица изменения“ (с. 96). Макар и да е отпечатана в ученическо списание, статията на Динеков по същество представлява една научна разработка, която внася яснота в проблема прототип-герой.

Към представителите на научното тургеневедение у нас трябва да се прибави и името на акад. М. Арнаудов. През 1919 г. той отпечатва в „Годишник на СУ“ студията „Към психологията на поетическия опит“, в която в раздел „6. Руски реалисти: Гогол и Тургенев“ разглежда някои аспекти на техния метод.²⁴ Навярно това е фрагмент от бъдещата му книга „Психология на литературното творчество“. В нея научното ни тургеневедение получава нова насока. След като подчертава умението на Пушкин и Гогол да вникват в същността на човека чрез наблюдение на неговата натура, Арнаудов счита, че Тургенев не прави изключение от това правило. „Не подлежи на съмнение — пише той, — че неговите главни герои са конципирани въз основа на действителни личности от руския живот, и то както на такива, които той знае от собствено наблюдение, така и на такива, за които други му доставят обилен материал“ (с. 36). По-интересното за нас е, че големият ни учен чрез аналогични наблюдения над българската литература стига до извода, че и Вазов в своето творчество „прилага“ „метода на художественото наблюдение“ (с. 39). По такъв начин Арнаудов пръв в нашата наука свързва реалистичната традиция в българската литература с тази на руската литература. А за реализирането на тази връзка безспорно значение има и Тургенев.

По такъв начин статиите на Б. Пенев, М. Арнаудов, д-р М. Стоянов и П. Динеков, макар и условно взето, поставят началото на научното българско тургеневедение преди 9. IX. 1944 г. Те не се отличават нито с широта, нито с обемност, нито пък претендират да бъдат напълно изчерпателни — изградени са върху отделен проблем — в повечето случаи свързан с българската тема в творчеството на Тургенев. Това е лесно обяснимо. Важното за нас е, че хубавите, сериозни и изследователски моменти в българското тургеневедение, колкото и малко да са, все пак представляват едно начало, начало на една плодотворна традиция, която се подхваща и доразвива след социалистическата революция в нашата страна.

²³ П. Динеков. Кой е българинът Инсаров в Тургеневия роман „В навечерието“. — Българска реч, 1936—1937, г. XI, дек., кн. 3, с. 96—100.

²⁴ М. Арнаудов. 6. Руски реалисти: Гогол и Тургенев. — Год. СУ, Истор.-фил. фак. 1919—1920, т. XV—XVI. С., 1921, с. 33—39.

Това, което е характерно за статиите, посветени на Тургенев и излезли в различните български списания в продължение на 100 години, е характерно и за предговорите към неговите художествени произведения. Те са не само неравностойни, но и твърде разнообразни като естетическа позиция и методологически подход. Достатъчно е да се запознаем само с част от тях, примерно с тези на Д. Мережковски, Л. Стоянов, Цв. Минков и В. Каратеодоров, за да се уверим в това.

Статиите на Мережковски на страниците на нашите списания в миналото са често явление. Нерядко те се появяват и като предговори в преводните съчинения на руските писатели. Няма да сгрешим, ако кажем, че те формират до известна степен у част от интелигенцията ни отношението към творчеството на Л. Толстой, Ф. Достоевски и И. С. Тургенев. Един от най-четените в миналото предговори към романа „В навечерието“²⁵ принадлежи не на друго, а на Мережковски. Той заслужава по-голямо внимание от наша страна, още повече, че е написан не само с присъщата на руския декадент ерудираност, но и реакционност. В него Мережковски се спира на въпроса, „остарял“ ли е Тургенев или не, но не за друго, а за да го противопостави на революцията. Според Мережковски Тургенев е „гений на мярката и следователно — гений на културата“ (с. 3), тъй като културата не е нищо друго освен „измерение, натрупване и спастрене на ценности“ (с. 3). Най-парадоксалното обаче е, че Л. Толстой и Достоевски са обявени за „разрушители“, а Тургенев поради прилаганата „мярка“ — за съзидател на културата. С други думи, борете се против революцията, защото тя не признава никаква „мярка“ и разрушава всичко по пътя си. И друга една несъстоятелна идея лансира Мережковски — тази за „човешката двойственост“: „Влюбеността — пише той — издава човешката двойственост — духа и материята. Бога и звяра. Отпървом нежен човешки шепот: любя! любя! — а после „зверски“ вик, вой, рев на родилката Кити, родилката-самка. Любобта е жестокост. Любобта е кърваво насилие. Да любиш значи да раждаш. Да любиш значи да убиваш. . . . Тургенев по-ясно от който и да било между мировите писатели ни показва, че заповедта за брака, за съвършеното съединение на двама в една плът, никой не е изпълнил“ (с. 4). Според Мережковски Тургенев „цял живот не бе вършил друго, освен да се мъчи над въпросите на пола“ (с. 5). Неслучайно неговите герои никога не раждат и не презъдават живота. Затова той го определя като творец на „влюбената девственост“. Но всичко това се прави пак преднамерено и с цел да се докаже на читателя, че „между човешките лица тургеневските жени и момичета са икони сред живите хора — „живи мощи“ (с. 2), т. е. религиозни образи. Затова според него „безбожникът“ Тургенев е по-християнин от „боготърсачите“ Толстой и Достоевски. Както се вижда, Мережковски осмисля Тургенев в един религиозно-мистичен и антиреволюционен план — нещо, което прави и с Толстой и Достоевски в книгата си „Л. Толстой и Достоевски“, 1902 г. Той го свежда до „религиозно отношение към всемирната култура“, до „Христос в света“, до „единствено спасение на загиваща Русия“. Както знаем, от подобни пророчества нищо не излезе — Русия не само не загина след революцията, но се възроди за нов живот и стана световен фактор в областта не само на политиката, но и на културата. Но някои интелигентски среди в миналото у нас, свързани с упадъчните литературни и естетически течения, лансираха статиите на Мережковски и неговите постановки.

В същност „заслугата“ за отпечатването на този предговор на Мережковски принадлежи на Людмил Стоянов, който превежда някои от романите на Тургенев.

²⁵ Вж. И. С. Тургенев. В навечерието. С., б. г. Изд. Ив. Г. Игнатов и синове. Превел Людмил Стоянов. С предговор „Тургенев“ от Д. С. Мережковски, с. 3—12.

нев. Впрочем той и в други случаи и по други поводи в миналото, в по-ранното си идейно-естетическо развитие, проявява предпочитание към публикациите на руския писател-декадент. Но тук аз искам да обърна внимание на друго: че към собствения си превод на „Бащи и деца“ Л. Стоянов е включил кратък свой предговор — „И. С. Тургенев в „Бащи и деца“, който идейно и методологически се отличава от „предговора“ на Мережковски. Към същия превод по-обстоятелствено е написал Цв. Минков.²⁶ В своя предговор Л. Стоянов използва постановките на Писарев, но за разлика от него счита, че „Базаров страда от непълноти като тип, отразяващ настроенията на 60-те години“. Но независимо от това оценката му е, че този роман е връх в творческото развитие на Тургенев — в него е отразен най-пълно конфликтът между поколенията, т. е. между „едно отживяло минало и едно настъпателно бъдеще“ (с. 4). От своя страна „Послеловът“ на Цв. Минков има за задача по-непосредствено да запознае некомпетентния читател с творчеството на Тургенев и най-вече ученическата аудитория. Отначало той се спира на образите, а след това на художествените средства. Както повечето публикации на Минков за руските писатели, и тази носи школки характер.

Подобен е „Предговорът“ на Цв. Минков и към „Ася“.²⁷ Той е написан с характерната за онова време краткост, стегнатост и има за задача да въведе читателя по най-късия път в проблематиката на произведението. За съжаление Минков не използва постановките на Чернишевски от статията му „Руският човек на rendez-vous“ и не свързва образа на г-н N с либералното дворянство и неговата обществена несъстоятелност. Авторът на статията се спира на композицията, на езика на Тургенев, който „излъчва изключителна красота“, на традициите на Пушкин и Лермонтов, които Тургенев е „усвоил“. Отбелязва „особения емоционален тон“ на руския писател и т. н.

На Цв. Минков принадлежи и друг един „Предговор“ — към отделното издание на „Песен на тържествуващата любов“.²⁸ Той също е предельно кратък. В него авторът обръща внимание на умението на Тургенев да „изобразява обществено-психологическите типове“. Като повечето от статиите му и този предговор завършва с няколко изречения за жанровата природа на въпросния разказ, който според него е един „психологически етюд“, за „великолепния“ му стил и т. н. Не може да се отрече, че независимо от всичко „предговорите“ и „последеловите“ на Цв. Минков към Тургеневите произведения са културно написани и не само запознават читателите с проблематиката им, но и разкриват тяхната лирическа атмосфера.

Към този род „предговори“ от миналото се отнася и предговорът на Васил Каратеодоров към „Първа любов“, озаглавен „Първа любов“ на Тургенев.²⁹ Макар и предельно кратък, авторът е успял да включи в него всичко по-съществено, което може да се каже за тази автобиографична повест на Тургенев — чистота и непосредственост на чувството, стегнатост на изложението, тънък психологизъм и т. н. Трябва да отбележим, че самият Каратеодоров е и преводач на повестта.

Без да се спирам на други подобни предговори, ще кажа, че те съдържат нещо общо, макар и да са много различни. Най-първо на тях им липсва една обща методология, но може би именно това е заставяло читателя да се замисли по-дълбоко върху творчеството на писателя, да не приема на доверие това, което

²⁶ Вж. И. С. Тургенев. Бащи и деца, С., 1941. Изд. Игнатов. Превел Людмил Стоянов. „Послелов“ от Цв. Минков.

²⁷ Вж. И. С. Тургенев. Ася, С., 1940. Изд. Игнатов. Превел Васил Каратеодоров. „Предговор“ от Цв. Минков, с. 3—6.

²⁸ Вж. И. С. Тургенев. Песен на тържествуващата любов. Преведе Васил Каратеодоров. „Предговор“ от Цветан Минков, С., Кни-во Игнатов, 1940.

²⁹ Вж. И. С. Тургенев. Първа любов, С., 1937. Превел Васил Каратеодоров. Предговор от Васил Каратеодоров — „Първа любов“ на Тургенев.

му се казва за него. От една страна, Мережковски със своя стремеж да свежда всичко до мистика и религия, макар и да умее интересно да гради концепцията, от друга — Людмил Стоянов, който споделя някои негови виждания, но обогатени от демократичните и революционните идеи на руската революционно-демократична критика в лицето на Чернишевски, Добролюбов и Писарев. По-различни от тях са Цв. Минков и В. Каратеодоров, но и двамата без претенции да бъдат „научни“, а само популярни и четивни. И при всички случаи до неузнаваемост кратки и лаконични за разлика от съвременните предговори. И трябва да признаем, че те не са изпълнявали по-лошо своето предназначение — даже може да се предполага, че са били по-четени, отколкото днешните дълги, научно-документирани очерци-предговори, в които особено през 50-те — 60-те години отсъствуваше и елементарната есеистичност и четивност.

* * *

У нас излизат и няколко книги от чужди и наши автори за И. С. Тургенев. Те не са случайни — напротив, бележат върховите моменти на интереса към неговото творчество. Както е известно, нашата културна общественост често е прибегвала към услугите на чуждестранната наука, особено на руската, когато се е отнасяло до представителите на световната класика.

Първата преводна книга за Тургенев в България принадлежи на Евгений Соловьев — „И. С. Тургенев. Неговият живот и литературна дейтелност. Биографически очерк“.³⁰ Тя излиза през 1896 г. и е най-старата книга, която ни запознава на български език с живота и творческата дейност на Тургенев. В увода авторът се спира на епохата, която формира великите руски поети и белетристи — крепостното право, което поражда у тях отвращение и гняв. След тази постановъчна глава Соловьев проследява биографията на Тургенев — неговия род, семейство, учение, живот зад граница и творчество. В същност това са най-пълните сведения, които българският читател получава за житието и битието на Тургенев. Всичко е предадено с рядка литературна грамотност. С подчертано умение и такт са свързани биографичните моменти от живота на писателя с неговото творчество — потърсена и изяснена с онази взаимозависимост, която е съществувала между тях. И това е може би най-ценното в книгата. Нека не забравяме, че тя излиза у нас в края на миналия век, когато подобни книги нашата наука не е притежавала. Не е без значение и това, че авторът ѝ свързва името на Тургенев с Белински и определя голямата роля и значение, които последният е имал за неговото формиране като творец. Правилно е отбелязана „новата“ насока на таланта на Тургенев след излизането на първия му разказ от „Записки на ловеца“ — „Хор и Калинич“. Твърде обстойно е проследено идейното и творческото развитие на писателя, отношението на читателската публика към отделните му творби и др.

Втората книга, която обръща погледа на българската интелигенция към Тургенев и която дава сведения за връзките му с духовния свят на Русия, е от самия него. Тя е озаглавена (навярно от редактора) „Литературните възпоминания на Ив. С. Тургенев“ и излиза през 1899 г. във В. Търново.³¹ В същност след книгата на Е. Соловьев, преведена няколко години преди това, „Литературните възпоминания на Ив. С. Тургенев“ са най-ценното като материал, като сведение за живота и творческото развитие на автора на „Рудин“. Още повече, че е дадена

³⁰ Вж. Е. Соловьев, И. С. Тургенев. Неговият живот и литературна дейтелност. Биографически очерк. С портрета на Тургенева. Превел Г. А. Миндов. 1896, Казанлък. Изд. на книж. на Г. А. Петков.

³¹ Литературните възпоминания на Ив. С. Тургенев. Превод от Ю. С. Маринополски. В. Търново, Изд. С. Званчев, Скоро-печатница на В. Х. Панайотов, 1899.

думата на самия писател сам да каже много неща за себе си и своето творчество. Тук той говори за „Една литературна вечеря у П. А. Плетнева — професор по руска словесност“, за впечатленията си от Пушкин и др. Посвещава цяла една глава от книгата си на Белински — „Въспоминания за Белински“, в която рисува обаятелния образ на човека, направил толкова много за руската литература. Нарича го „велик критик“, „идеалист в най-добрата смисъл на думата“ (с. 52). Не се страхува да изнесе факти от живота на Белински, които компрометират руското самодържавие и в същото време да признае голямото влияние, което той му е оказал. Много от впечатленията, които Тургенев изнася, имат изключително значение за разкриване образа на Белински. Те влизат трайно в литературната история. Същото би могло да се каже и за спомените на Тургенев за Гогол, които са обособени в отделна глава. В нея той споделя интересни лични впечатления и оценки за автора на „Мъртви души“. Те са и първите преведени у нас оценки за великия руски писател, създал школа в руската литература. Но с това не се приключват спомените на Тургенев — те засягат цяла плеяда от творци като Жуковски, Крилов, Лермонтов, художника Иванов и др., които са играли важна роля в духовния живот на Русия през първата половина на XIX в. и по-късно. Не по-малко интересна за българския читател е била и включената в книгата статия на Тургенев — „По повод на „Бащи и деца“, в която той изяснява своите идейни и естетически позиции в романа. Безспорно всички материали, отпечатани в книгата, са имали значение за оформяне на определено отношение както към Тургенев — и най-вече към него, така и към руската литература и нейните представители, за които той говори. Нека не забравяме, че тя излиза през 90-те години на миналия век, когато подобна мемоарна литература у нас почти не се среща.

От първите преводни книги, които имат отношение към личността и творчеството на Тургенев, минават повече от двадесет години, за да се появи едва през 1921 г. на български език един солиден очерк за него в „История на най-новата руска литература“ от П. Кохан.³² Тази история на руската литература изиграва на времето голяма роля за утвърждаване на плехановското отношение към руската класика и нейните проблеми. Независимо обаче от социологическите увлечения на автора и тя е написана сериозно и с добро познаване на материала. Тази „история“ на литературата е била широко известна и четена, нещо повече — изучавана от прогресивната ни интелигенция. Разбира се, много от постановките и днес са остарели и неприемливи. Най-неприемлива е тази за свързването на Тургенев с „каещото се дворянство“, а не с народа. За него Тургенев е „поет-дворянин“ и нищо повече. Кохан подобно на своя учител Плеханов излиза от произхода на писателя и прилага т. нар. „социален еквивалент“, за да убеди читателя, че Тургенев не надраства своята среда, своето съсловие. Истината обаче е друга — Тургенев е народен писател, който критикува дворянска, самодържавна и крепостническа Русия. Ако не беше така, той отдавна щеше да бъде забравен. Кохан греша, като определя „Записки на ловеца“ като „епопея на чифликчийският и селския свят“, защото те не са никаква епопея на крепостническа Русия, а ако са епопея — то те са епопея на руския творчески и национален гений. Никой от съвременните литературоведи-марксиста не би се съгласил с Кохановото мнение, че Тургенев е „певец на чифликчийската култура“ (с. 236). Затова пък всеки би приел неговите постановки за женските образи в романите на Тургенев като „последни издънки на стария свят и първите лястовички-предвестници — на светлото бъдеще“ (с. 236). Както вече казахме, това е един от най-четените от прогресивната ни интелигенция през 20-те и 30-те години очерци за Тургенев. Неслучайно Г. Бакалов буквално повтаря неговите постановки в цитираната вече статия за Тургенев. Едва след

³² Вж. Петър Кохан. История на най-новата руска литература. Очерки, Т. II, С., 1921.

социалистическата революция у нас авторът на „В навечерието“ беше достойно оценен от марксистическата ни наука.

По същото време у нас излиза, но не на български, а на руски език, книгата на Юрий Николски „Тургенев и Достоевский (История одной вражды)“.³³ Авторът ѝ, както се вижда, е русин — белогвардейски емигрант, пристигнал у нас през 1921 г. с армията на генерал Врангел. Целта ѝ е да се дискредитира революцията чрез съпоставката на двама от големите представители на руската литература — Тургенев и Достоевски. Но поради това, че е написана от белогвардеец и отпечатана на руски език, тя не оставя следи в нашето тургеневедение, макар да е издадена в България.

Друго е положението с излязлата през 40-те години у нас книга на Андре Мороа — „Тургенев“,³⁴ в превод на Д. Б. Митов. Тя не е в истинския смисъл научно изследване, а по-скоро романизирана биография на Тургенев, написана от талантлив творец с богата палитра, на когото принадлежат редица подобни книги. Достатъчно е да споменем тази за Балзак, за да се уверим в безспорния му талант на майстор на биографичния романизиран очерк. В нея Мороа изгражда един интересен творчески портрет на руския писател, който в литературната есеистика може да се приеме едва ли не за най-сполучлив. Много от оценките на Мороа за романите и героите на Тургенев се отличават със своята субективна непогрешимост и може би точно затова казаното за романа „В навечерието“ и за образа на Инсаров звучи някак неубедително. Според него този роман е „неуспех“ за Тургенев, а главният му герой е „изкуствен образ“. По такъв начин Мороа допринася за подценяването на българската тема в творчеството на Тургенев. И въпреки това не може да не признаем, че неговата книга за Тургенев, преведена още преди 9. IX. 1944 г., се ползува с изключителна популярност сред масовия български читател.

Както се вижда, преди социалистическата революция у нас излизат предимно книги и очерци от чужди автори. Няма да бъдем обаче изчерпателни — не, но справедливо, ако не споменем и за книгата на българския автор Г. Попиванов — „Любовта в романите на Тургенев“, издадена в Шумен през 1919 г. Авторът на тази малка книжка е учител в Шуменската мъжка гимназия „Васил Друмев“. Темата, която разработва, е значима и дава възможност да се навлезе в света на Тургеневото творчество. Макар че Попиванов се плъзва по преразказване на съдържанието на разглежданите творби, все пак успява да разкрие голямото значение на любовта в живота на Тургеновите герои.

Подобно на статиите и предговорите и книгите за Тургенев, които излизат у нас преди 9. IX. 1944 г., правят впечатление с разнообразния си подход и с твърде противоречивите си постановки и оценки. Те отразяват различните естетически вкусове и предпочитания, които са битували в миналото сред нашата интелигенция. Друго е положението след 9. IX. 1944 г., но то не влиза в темата на настоящото изследване.

* * *

Разбира се, прегледът на литературата за Тургенев не е пълен, пък и не е възможно да бъде такъв в една статия. За нас е по-важно да се очертае отношението към Тургенев и интересът към него от страна на нашата интелигенция и изобщо на българския читател. Не друг, а именно този интерес е определял превеждането и издаването на едно или друго художествено произведение на писателя. Как иначе ще си обясним, че най-превежданият и четен роман на Тургенев у нас е

³³ Ю. Никольский. Тургенев и Достоевский (История одной вражды). С., 1921, Российско-болгарское книгоиздательство.

³⁴ Вж. А. Мороа. Тургенев. С., 1942.

„В навечерието“, а не „Рудин“ или „Бащи и деца“?! Не бива да се смята, че културната ни политика в миналото е била дело само на буржоазната върхушка и че тя не се е съобразявала с духовните интереси на широките слоеве от нашия народ и неговата интелигенция. Не е случайно това, че отношението към творчеството на Тургенев не се е влияло от конюнктурни политически ситуации и моменти и се е запазило трайно и неизменно в течение на цял един век. Българският народ никога не е забравял и няма да забрави неопределения принос, който има Тургенев в нашата националноосвободителна борба. Той ще му бъде винаги признателен. Как да си обясним тогава обстоятелството, че в сравнение например с един Толстой Тургенев е бил обект на много по-малко публикации, изказвания и т. н. от страна както на буржоазната, така и на марксистическата ни наука? Марксистическата ни критика в лицето на Д. Благоев, В. Благоева, Г. Бакалов и др., която е проявявала изключителна активност в оценка на художественото и публицистичното наследство на Толстой, не проявява подобна активност към това на Тургенев. Вярно е, че Вела Благоева го превежда и оставя спомени за него, вярно е, че Д. Благоев го разграничава от консервативните руски среди, както е вярно, че Г. Бакалов го обличава с тях, но с това свършва и интересът към него. Това е лесно обяснимо — Толстой е идеен мислител и неговото значение се простира по-нашироко от това на Тургенев. То излиза извън художествената сфера и засяга идейното съзнание на народните маси. Затова и всяка годишнина на Толстой е предизвиквала спорове.

Ако за Толстой са написани редица статии от нашите най-видни творци, като Ив. Вазов, Ал. Константинов, П. Ю. Тодоров, д-р Кр. Кръстев, А. Страшимиров, К. Константинов, а в по-ново време — от Д. Талев, Д. Димов, Г. Караславов и др., за Тургенев това не би могло да се каже. Интересът на писателите към него е значително по-малък. Макар и винаги четен и обичан (това може да се каже за Ив. Вазов, К. Величков, А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков и др.) от тях, те не дават израз на някакво възхищение, изключение прави може би само Пенчо Славейков. Малко, да не казваме никак, са тези наши белетристи, които се обявяват за негови ученици — докато писатели като П. Ю. Тодоров, Д. Талев, Г. Караславов, Ем. Станев и др. винаги са подчертавали, че са се учили на художествено майсторство от Л. Толстой. Навярно затова и творческото влияние на автора на „Война и мир“ върху българската литература е било обект на толкова много изследвания — като се почне от началото на настоящия век и се стигне до наши дни (П. Ю. Тодоров, д-р Кр. Кръстев, Г. Константинов, Ст. Каролев и др.), а за Тургенев няма такива. Това не означава, че Тургенев не е оказал никакво влияние върху нашия духовен живот. Неговото влияние обаче е по-неуловимо — то засяга, както казахме в началото, естетическия вкус на широката читателска аудитория и на поколенията българска интелигенция — затова пък е по-трайно и непреходно.

ТУРГЕНЕВИТЕ „СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗА“ И „МАЛКИ ПОЕМИ В ПРОЗА“ НА ШАРЛ БОДЛЕР

БОРИС ПАВЛОВ

Тургенев пише едно от последните си произведения — „Стихотворения в проза“, — без намерението то да бъде отпечатано. Отделните лирически откъси стават известни на четящата публика благодарение на горещото настроение на неговия издател М. М. Стасюлевич. Предавайки го за печат, Тургенев поставя заглавие „Senilia“ („Старчески“), което издателят под влияние на популярните „Малки поеми в проза“ на Шарл Бодлер заменя със „Стихотворения в проза“ и авторът одобрява този избор.

Близостта в двете заглавия е послужила като отправна точка, за да се търси близост и в съдържанието, идеите и стилистиката на двамата автори; да се говори за влиянието на Бодлер и символизма върху Тургенев, да се обявяват някои от произведенията на руския критически реалист за написани под знака на едни или други модернистични увлечения.

Името на Бодлер не се споменава в литературнокритическите статии и огромната кореспонденция на Тургенев. Но трябва да допуснем, че той е познавал „Малки поеми в проза“, тъй като е бил запознат с всичко значително във френската литература.

За Тургенев „Стихотворения в проза“ са отделни, завършени произведения, несвързани помежду си с общ сюжет, но събрани в един цикъл или сборник, облъхнати от мислите и чувствата на един творец, те се превръщат в своеобразен поетически дневник. По същия начин гледа на своите „малки поеми“ Шарл Бодлер: „И вижте какво чудно удобство има в такава комбинация за всички ни: за вас, за мене, за читателя — пише той на своя издател. — Можем да прекъснем, където искаме: аз — моите мечти, Вие — ръкописа, читателят — четенето, защото аз не искам да изморявам вниманието на читателя с безкрайната нишка на някоя хубава интрига (разр. м. — Б. П.). Отнемете прешлен и двете части на тази гъвкава фантазия леко се съединяват. Разсечете я на много късове и ще видите, че всеки къс може да живее отделно. Надявайки се, че някои от тях ще бъдат така жизнени да Ви харесат и развлекат, аз се осмелявам да Ви посветя цялата змия.“¹

Почти аналогично звучи и Тургеневото предисловие към „Стихотворения в проза“: „Нека нашият читател не прелиства тези стихотворения в проза подред: навярно ще му доскучае — и книжката ще падне от ръцете му. Нека той ги чете поотделно: днес едно, утре друго — и някое от тях може би ще събуди нещо в душата му.“²

¹ Шарл Бодлер. Поеми в проза. С., 1910, с. 5.

² И. С. Тургенев, Събр. съчинения, Т. 8. С., 1958, с. 552.

И на Тургенев, и на Бодлер е ясно, че не могат да се четат цели сборници със стихотворения в проза, защото липсва пружината на интригата. Отделните стихотворения в проза са организирани около движението на мисълта, около някакъв парадокс или афоризъм и за да се осмислят, трябва да се възприемат именно като отделни произведения.

Определяйки произведението на Тургенев като поетически дневник, не бива в никакъв случай да отъждествяваме цикъла с автобиографията на писателя. Автобиографичното начало е силно подчертано, но стихотворенията в проза са художествени произведения: в повечето случаи са инспирирани от отделни случки в живота на автора, от негови преживявания и мисли, но в края на краищата си остават художествени произведения. Не бива да се забравя духовитата бележка на Алфонс Доде: „На Флобер не бива да се вярва, че е изпитвал вкуса на отровата.“ По отношение на „личното“, „автобиографичното“ като основа за създаване на едно или друго стихотворение в проза има различия у Тургенев и Бодлер. „Малки поеми в проза“ на Бодлер са характерни с ярко словесно майсторство, на което е способен един голям артист, един голям художник на словото, но в тях има нещо предвзето (нека ми бъде простено, ако това определение подразни някого!), като у всеки символист, в смисъл на изкуствено, на търсено, на нагласено, колкото и филигранно да е направено. Интересни мисли по този въпрос е изказал теоретикът на българския символизъм Иван Радославов. „Нужна е изкуственост, тая изкуственост, за която Бодлер още говори и която аз не се боя да перифразирам тук. Защото, наистина, понятна е красотата на модерната жена, илюзията, която се създава за красиво чрез нейното елегантно облекло от коприна, скъпоценните кожи и подправеното лице, отколкото хубостта на селското момиче с неговата примитивна и отблъскваща външност — червени бузи и грамадни ходила. Да, тая изкуственост, изкуствеността на Метерлинк, Уайлд, Балмонт, Едгард По, която е по-естествена от всяка естественост, защото е нещо повече от нея.“³

Едва ли е необходимо да се добави нещо повече към казаното от Иван Радославов, защото то е много красноречиво. У Бодлер „Малки поеми в проза“ са изградени в повечето случаи не върху преживени случки: те са по-скоро плод на игровото въображение на поета и авторовата дистанция е по-осезаема. Това се долавя още в посвещението, в което Бодлер е разкрил много добре вижданията си за този жанр.

„Кой от нас в дни на подем не е жадувал чудото на музикалната, без ритъм и рима проза, така гъвкава и така рязко противоположна, че да се приспособява към лиричните движения на душата, към приливите и отливите на мечтите, към внезапните промени на съвестта?“⁴

А у Тургенев е писано „с кръв от сърцето“ (по израза на Толстой). „Стихотворения в проза“ са изстрадани от автора и са създадени под мощния напор на чувствата: ние долавяме жизнената трагедия на твореца, величието на неговия дух дори и тогава, когато не сме съгласни с него.

Интерес представлява стремежът на теоретиците на руския символизъм да приобщят в лоното си Тургенев.⁵ Наред с многото нападки по отношение на обществената ангажираност на произведенията му Д. Е. Мережковски открива в неговото творчество „мистично съдържание, символи, разширяване на впечатлителността“. И безспорно тук се имат пред вид и „Стихотворения в проза“. Очевиден е стремежът на руския декаданс да лансира Тургенев за „първожрец“ на модернизма в руската литература: стремеж да се докаже, че и преди началото на XX в. на интелигентния руски читател е било известно от творчеството на Тур-

³ Ив. Радославов. По повод Тургенева. — Наш живот, 1912, кн. 5. с. 279.

⁴ Charles Boudelaire. Les fleurs du mal. Petits poèmes en prose. Moscou, Editions du progres, 1972, p. 5.

⁵ Д. С. Мережковский. Собр. соч. Т. VII. М., 1914, с. 43.

генов всичко, което по-късно ще се идентифицира като „модернизъм“. Впрочем Д. С. Мережковски не е оригинален, защото, когато се позовава на Тургенев и други големи руски писатели, той повтаря френските си предходници, които търсеха естетическия си първообраз у Шекспир и писателите преди тях. Както изтъква в своето изследване върху френския и руския символизъм Ст. Илиев, в този жест на Мережковски, а по-късно и на В. Брюсов трябва да се види стремежът на символистите да разширят търсенето на „символа“ у най-големите творци на световната литература, за да намерят основа за създаване и укрепване на собствената си естетическа платформа.⁶

През 30-те години някои изследователи на Тургенев отново се върнаха към изказаните от Мережковски мисли, но ги повториха сега на вълната на вулгарния социологизъм. В 1929 г. В. Львов-Рогачевски пише: „Създавайки своето зряло творчество, Тургенев е стоял много близко до реалистичните завети на Пушкин. . . Но с последните свои зрели произведения той се приближава към символистите, към техните мистични уклони. Вече не той владее музиката, а музиката е овладяла него и звучи като реквием, като надгробно ридание, като панихида на надеждата, като последен привет на всички безприютни скиталци.“⁷ Едва ли някой може да отрече елегичните тонове в някои от последните му произведения, в т. ч. и в „Стихотворения в проза“, но справедливостта изисква да кажем, че тия нотки у Тургенев не са нови — тих бихме могли да намерим и в неговите първи произведения: нещо, на което обръщат внимание почти всички от изследователите му, вкл. и тия, които искат да го представят за мистик (романът „Дворянско гнездо“ „е много удобен за такава операция!). На Львов-Рогачевски е било необходимо да сближи Тургенев със символизма и той спира вниманието си само върху последните произведения на писателя, защото по време те съвпадат с най-активната дейност на символистите. Работата е в това обаче, че да се определят последните произведения на Тургенев като „панихида на надеждата“ в неговото творчество е квалификация силна и интересна, но неточна, защото е едностранчива и не държи сметка за противоречивостта, с която се срещаме в цикъла „Стихотворения в проза“. Достатъчно е да се спрем само на стихотворенията: „Праг“, „В памет на Ю. П. Вревска“, „Врабче“, „Дрозд I“, „Гълъби“ и ще добием друга представа: и този път неточна и едностранчива, но в обратна посока. Изглежда, че Тургенев е бил прав, когато е казвал, че с нищо не можеш да оклеветиш човека така, както с истината.

Особено показателна със стремежа да се намери връзка между Тургенев и Бодлер, между „Стихотворения в проза“ и „Малки поеми в проза“ е статията на Лев Василиевич Пумпянски „Тургенев и Флобер“, поместена в т. X от съчиненията на Тургенев, издадени през 1930 г., в която критикът определя „Стихотворения в проза“ като написани под влияние на характерните за френската литература стилизации в областта на езика и под прякото въздействие на Флобер и Шарл Бодлер. За това Тургенево произведение Пумпянски пише: „В нашата литература е обърнато внимание на жанровата връзка (разр. м. — Б. П.) със знаменитите „Малки поеми в проза“ на Бодлер. Тази връзка е несъмнена и може обстоятелствено да докажем, че Тургенев не само съзнателно се е обърнал към този жанр, създаден от Бодлер, и го възприема като „бодлеровски“ жанр, но и често, замисляйки отделни стихотворения в проза, излиза от отделни произведения на Бодлер.“⁸ В крайна сметка Тургенев е определен като писател, който е подготвил почвата за руския символизъм.

⁶ Ст. Илиев. Естетическите програми на френските и българските символисти. С., 1979, с. 166.

⁷ В. Львов-Рогачевский. В мастерской художника. — Вж. И. С. Тургенев. Редакция Е. Ф. Никиитиной. М., 1929.

⁸ И. С. Тургенев, Собр. соч. Т. X. Предг. Л. В. Пумпянский, Л.—М., 1930, с. 5—19.

Л. В. Пумпянски е прав само дотогава, доколкото вижда между „Малки поеми в проза“ и „Стихотворения в проза“ жанрова връзка. Прав е и затова, че Тургенев съзнателно се е обърнал към този жанр, но не защото го е смятал „бодлеровски“, а защото най-добре е отговарял на творческата му задача.

Бодлер става законодател не само на много от естетическите канони на символизма, но на него дължим и скрижалите, върху които са начертани характерните особености на жанра стихотворения в проза. Неговите „Малки поеми в проза“ са също такъв манифест, както и прочутото „Correspondences“ — постоянна норма за всеки от следовниците на големия поет. Разбира се, стихотворения в проза са писали и преди Бодлер: сам той споменава в предговора към „Малки поеми в проза“ за Алонзису Бертран — поет-романтик, автор на сборника със стихотворения в проза „Нощният Гаспар“; посвещава труда си на Арсен Усе, напечатал „Малки поеми в проза“ и сам писал стихотворения в проза. От Бодлер обаче водят началото си някои характерни черти на жанра, които се считат едва ли не задължителни: лиричното начало, подчертаната автобиографичност, от която следва изповедният характер на тези произведения, високата експресивна натовареност на езика, почти задължителната елегична тоналност. Много често стихотворенията в проза наподобяват притчите, особено място в тях заемат алегорията и афористичното начало. У различните автори тези качества варират в един или други съчетания, но почти винаги са налице. В своите „Стихотворения в проза“ не е направил изключение и Тургенев, но тия особености, които са общи за жанра, не могат да послужат като довод за зачисляването му в редните на символистите.

Могат да се намерят и някои общи теми — нещо, върху което обръща вниманието Л. В. Пумпянски, когато говори за подражателния характер на Тургеневия цикъл. Тургенев безспорно е познавал много добре произведението на Бодлер, както и новите пътища, по които върви френската литература. Но свързан с големите френски романисти от това време, той не е оставил нито едно свидетелство за каквото и да е интерес към ония, които наложили и утвърдили символизма. Това, че и у Тургенев, и у Бодлер могат да се намерят стихотворения със заглавие „Старица“, „Куче“, да се набележат някои общи теми, е неубедително доказателство. Пък и нали Гюте е обичал да казва, че големият художник взема теми от всички и ги разработва съобразно своите творчески разбирания. И Д. С. Мережковски, и Львов-Рогачевски, и Л. В. Пумпянски изпускат пред вид, че символизмът получи като наследство от романтизма много теми и интонации и това, което у Бодлер може да е символизъм, у Тургенев е романтизъм. Да припомним и това, че не са малко специалистите, които причисляват Бодлер към представителите на късния романтизъм, а символизмът за тях започва от Верлен и Маларме.

Бодлер и Тургенев третират твърде различно едни и същи теми. Например обикнатата от романтиците тема за човешката самота, която по-късно разработват и символистите. У Бодлер самотата е пристанище, в което можеш да избягаш и да се скриеш от грозотата на една реалност; чрез самотата човешкият дух се извисява до извънземното и неведомото за обикновеното възприемане на света. „Быть с людмым — какое бремя! О, зачем же надо сними жить!“ — горестно проплаква Ф. Сологуб. Подходът на Тургенев е съвсем различен от този на Бодлер: Тургенев страда от наложената му самота. Темата за самотника, който страда, откъсал се от хората и затворил се в своето страдание, не води началото си нито от Бодлер, нито от Тургенев. Тя е една от любимите теми на романтиците, в т. ч. и на Тургеневите учители Пушкин и Лермонтов, които доловиха нарушената хармония между отделната личност и обществото и между отделните индивиди в обществото: самотният затворник на Пушкин, печалният Демон на Лермонтов, гордият странник от „Парус“, пък до известна степен и Печорин, носят такъв романтически печат.

Чувството за самотност в Тургеневите стихотворения в проза обаче има твърде реална основа. Като малцина Тургенев е имал завидната съдба да бъде съвременник на едни от най-големите писатели на епохата, с много от тях е поддържал връзки: Пушкин, Лермонтов, Гогол; израснал като творец под грижите на Белински, свързан с творческа дружба с Толстой, Салтиков-Шчедрин, Некрасов; близък на Херцен и Бакунин, които са му състуденти; помещик от младостта си Станкевич и Грановски, за които се отзовава като за едни от най-светлите умове на Русия.

Но през 60-те години Тургенев се оказва самотен, изоставен, изолиран от всички, които са „близки на сърцето му“: скаран с Некрасов, Толстой, Гончаров; разлив със сп. „Съвременник“; твърде охладнели отношения с Херцен, когото Тургенев искрено обича; неприязнено отношение на голяма част от литературната критика след излизането на „Бащи и деца“, „Дим“, „Целина“. (Тургенев не е могъл да знае истинското отношение на четящата публика и на младежта преди всичко: това той научава по време на Пушкиновите тържества.)

Цялата тая тягостна атмосфера се отразява върху настроението на писателя и той чувствава, че неговото дело е приключило, че е „отзвънил и слязъл от камбанарията“ по неговите думи. Отдалечеността от родината го измъчва винаги, но с приближаването на старостта носталгията е особено силна.

Скъсването с близките приятели, отдалечеността от родината — ето един от изворите на чувството за самотност, което блика от страниците на „Стихотворения в проза“.

Непреодолимата привързаност на Тургенев към Полина Виардо, която с годините все повече се усилва, обрича писателя винаги на живот без семейство. Три години преди смъртта си той признава пред Анатолий Ф. Кони: „Вие не можете да си представите колко е тежка самотната старост, когато по неволя се налага да се приютиш до крайчеца на чуждото гнездо.“⁹ Така се ражда образът на самотната, безприютна птица от стихотворението в проза „Без гнездо“, която лети над безмълвната пустиня, над жълтото море, което я поглъща. Тревожните въпроси на автора, с които започва и завършва стихотворението: „А аз къде да се дяна? И не е ли време и аз да падна в морето?“ му предават трагично звучене.

Макар и продиктувано от реални житейски ситуации, стихотворението е реализирано с обикнатите от романтиците изразни средства: „жълта пустиня, безмълвна, неподвижна и мъртва“, „море, жълто, мъртво като пустиня“, „уморена птица“, „която лети над тази безднна пустота“.

От романтиците тази тема е преминала у модернистите, но Тургенев е твърде далече от тях при разработването ѝ. Своето стихотворение в проза „В утринен час“ Бодлер започва така:

„Най-сетне сам! Чува се единствено грохотът на някои морни и закъснели карети. Няколко часа, освен покой, край мен ще цари и тишина. Най-сетне! Няма я тиранията на човешкия лик и аз ще страдам само за себе си.

Най-сетне!...“

У Бодлер присъствието на хората ражда страдание и желанието да избяга от тях и да се наслади на самотата, която се превъща във висша наслада, защото „укрепва преградата, която ме отделя в този момент от света“. Заедно с Паскал Бодлер повтаря: „Почти всичките ни нещастия идват от това, че не оставаме у дома си.“ Това са думи, под които ще се подпише всеки модернист, тук е налице онова явление, което по-късно ще бъде наречено с модерното име „алиенация“. Бодлер е нещастен, че не може да бъде сам, че е принуден да поддържа определени контакти с обществото и това поражда у него отвращение. Дори да приемем, че тук е налице известна мода, известна доза позиране, все пак това е характерно

⁹ Сп. Русская мысль, № 6, с. 28—29.

за символизма. У Тургенев няма копнеж за самота, а страдание от самотността, от безсилието да я преодолее, от мъчителното чувство за пропилян живот. Бодлер се отрича от хората и нарича връзката си с тях „проституция“. Разбира се, у Бодлер това е своеобразният бунт против един свят, който той не иска да приеме и който го отвращава. Но дори и в най-елегичното си стихотворение Тургенев няма да произнесе: „Ужасен живот! Ужасен живот!“ Тургенев е много далече от символистите, защото: „Щастлив е, който е самотен“ му е органически чуждо. Затова в разработването на тази тема е много по-близко до романтиците, с характерните за тях връщания в света на детството, в младостта и спомените, в „лазурното царство“ на младостта.

„Свий се, затвори се в себе си, в спомените си — и там дълбоко-дълбоко, на самото дъно на съсредоточената си душа, твоят предишен, само на тебе известен живот ще блесне пред очите ти със своята благоуханна, все още свежа зеленина и с милувките и силата на пролетта“ („Старец“).

И макар да е сам, „сам като винаги“, писателят изживява като свое любовно-опиянение на гълъбите и от устата му се отронва: „Хубаво ми е! И мене ми е хубаво, като ги гледам. . .“ („Гълъби“)

И когато е съвсем сам, Тургенев никога не стига до пълен херметизъм.

Бодлер като повечето символисти е дете на града, той почти не познава природата, тя не го вълнува. В своята статия „Градът“ Иван Радославов изтъква голямото значение на Париж за създаването на новата школа и за Бодлер в частност.¹⁰ А Пол Верлен заявява: „Природо, нищо твоє не ме вълнува.“ Символистите твърде често се надсмиват над слабите романтични души, които търсят общение с природата. Интересен паралел в това отношение прави Иван Радославов в писмото си до Петко Ю. Тодоров, озаглавено „По повод Тургенева“:

„Ние четохме „Село“ на Тургенева, първото стихотворение в проза в началото. Чели ли сте вие „Благодеянията на луната“ от Бодлер? Надявам се, въпреки туй, че не може да го търпите. Ето два свята, два ми ро гледа (разр. м. — Б. П.). И нам, като нему (на Бодлер — Б. П.) са чужди тихият и мирен пейзаж, залян от силното лятно слънце; нам са чужди и неестествените, милите, но остарели декларации: „ . . с равна синева е залято цялото небе: само едно облаче на него ни плава, ни изчезва“, „конопите вече са избуяли и изпускат тежък, но приятен дъх“. Ние по-хубаво разбираме и по-силно се упиваме от жълтата и хубава есен с нейната меланхолична чаровност, от есенната дъжделива нощ, от грамадните градове с тяхната страшна и тайнствена музика, „от неузнатите земни и зловещи цветя, които приличат на кадилници от непознати религии“.

Ето нашите вкусове.“¹¹

Цитираме тоя доста дълъг откъс, защото той е показателен с това, че Иван Радославов посочва много отчетливо (за разлика от Л. В. Пумпянски) както разликата в метода и стила на двамата писатели, така и философската основа, върху която са построени произведенията „Малки поеми в проза“ и „Стихотворения в проза“. Изводите, до които стига Иван Радославов, имат още по-голяма сила като доказателство към тезата, че връзката между двете произведения е само жанрова, външна и не се докосва до идейните и философски разбирания на авторите, защото са направени не от обикновен литературен критик, а от теоретик на символизма, който изоснови познава това литературно течение. Още повече, че И. Радославов пише своето писмо в 1912 г., когато символизмът е все още в апогея си.

Темите за природата, за града, за жената, за любовта, за човека и неговия дълг, за страданието, които са между най-срещаните в цикъла на Тургенев, са

¹⁰ Иван Радославов. Градът. — Вж. Книга от моите страници. С., 1968.

¹¹ Иван Радославов. — Наш живот, 1912, кн. 5, с. 278.

тракувани съвсем различно от Бодлер, който ги засяга както в „Малки поеми в проза“, така и в „Цветя на злото“.

В „Стихотворения в проза“ при всичките мрачни и меланхолични тонове, които долавяме, чувстваваме как душата на Тургенев се стреми да излезе от лабиринта, в който е попаднала, долавяме как той се упива от романтичния блян за щастие, за радост и красота и търси надежда и упование в живота. На Бодлер е чуждо Тургеневото опиянение от живота. Бодлеровото стихотворение в проза „Упивай се“ е символично бягство от живота, който е отвратителен. Затова и Петко Юрданов Тодоров в предговора към първото издание на „Стихотворения в проза“ на български език противопоставя Тургеневия художествен талант — с неговата „коректност“, „яснота“, „обективност и любов към изящното и здравото“ — на култа към „ъгловатото“, „мъглявото“, „нестройното“ и „неорганизираното“, което „нашумелите“ стихотворения в проза на Бодлер носят.¹²

Тургенев безспорно е възприел „Малки поеми в проза“ като „бодлеровски“ произведения. Но своите стихотворения в проза е разработил оригинално, далеч от светоусещането на модернистите, без да смята, че жанрът трябва да остане завинаги „бодлеровски“, макар и да се запазят някои черти, водещи началото си от първообраза, от почерка на „законодателя“.

¹² Иван Радославов. — Наш живот, 1912, кн. 5, с. 278.

ЯВЛЕНИЕТО МАЯКОВСКИ

(90 години от рождението на поета)

ХРИСТО РАДЕВСКИ

Безподобната поема на Маяковски *Облако в штангах* (Облак в гащи) почва така:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут:
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

Така влезе той в литературата — в спор с всичко, което социалистическата революция отрича, с химни за всичко, в името на което тази революция пламна. И самият той беше остро оспорван и с преклонение възпяван. Еднакво блестящ като поет, артист — рецитатор на собствените си стихове — оратор, теоретик, полемист и пропагандист на новаторството в поезията, той обикаля страната и света като мощен — може би най-мощния — рупор на новата революционна, на съветската култура. Рязък, остроумен и безкомпромисен — той е имал много съмишленици, последователи и подражатели. И естествено немалко опоненти и врагове. Неговите рецитали и речи за поезията нерядко са били съпровождани с остри пререкания, а понякога завършвали и със скандали. Това беше в ония неулегнали и неспокойни времена след току-що победилата революция, време на кипеж, на дирения нови пътища в културата и творчеството, време на пълна свобода на споровете. Времето, когато най-силно се прояви новаторският дух на родената от революцията култура.

Увлечен още като ученик от революционното движение, Маяковски попада в затвора. След освобождението му се отдава главно на литературна работа. И още първите му стихове внасят нови, непознати дотогава тонове в руската поезия. Много по-късно Анна Ахматова в стихотворението си *Маяковски в 1913 година* ще изрече точни слова за него:

Все, чего касался ты, казалось
не таким, как было до тех пор,
то, что разрушал ты, — разрушалось,
в каждом слове бился проговор.

.
И еще не слышанное имя
молнией влетало в душный зал.

Той още в първите си поетични изяви обяви, че с футурист и става главатар на руските футуристи. Но неговият футуризм е младежко увлечение и дълбоко разминаване с природата му като творец и с възгледите му за същината на изкуството. Разбира се, ако почнем да словоборствуваме, ще намерим в ранните му стихове и изказвания аргументи в полза на футуризма. Но самият поет в дире-

нията си същината на новаторството — в това модно явление е виждал най-близката проява на поезията, която си е представлявал като новаторска. И, разбира се, много бързо се отърсва от заблужденията си. Още когато пише стихове като футурист, той — според острото око на художника Репин — е „непоправим реалист“. И историята на литературата поне досега ни е доказала, че никой голям творец не се избира в рамките на собствените си — заети или измислени от самия него — естетически канони, нито пък в рамките на школата, към която по убеждение се е присъединил. Творческата природа е по-мощна от всякакви предварително съставени правила. Нейните правила са капризните и трудно уловими неписани, но всемогъщи закони на живота. И всеки голям творец по свой начин открива тези закони и по свой начин ги претворява в изкуството си.

И до Маяковски е имало революционни поети, вълшебници на словото, стопани на всички ресурси на човешката реч, словесни изобретатели, на живот и смърт свързани с политиката творци, творци с енциклопедична широта и боравещи с всички литературни жанрове.

Това е вярно. Както вярно е, че и до Октомврийската социалистическа революция е имало широки народни движения за човешки права, масови бунтове и революции. Но Октомврийската революция се отличава от всички тези взривове на недоволството в историята човешка по това, че тя постави на практика и по научен начин коренните въпроси на човешкото щастие и преустройството на обществото върху научни начала.

Маяковски е най-мощният художествен говорител, тълкувател и художник на тази революция. Благодарение на участието си още като младеж в революционното движение, идейната си подготовка и мощната си и безпогрешна интуиция на гражданин и творец той още преди революцията предугажда нейното избухване и почти точно годината, в която тя ще избухне. Още в 1914 г. пише:

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени
как длинный
скабрёзный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается куций,
главой голодных орд,
в терновом венце революции
грядет шестнадцатый год.

Но „пролетта на човечеството“ — както по-късно нарече обновителната стихия на революцията — проникна във всичките пори на човешкото общество. И, разбира се, и в човешката реч, и в езика на поезията. И поетът чувства, че пресътворението на света засяга и поезията и че със старите средства тя не може да бъде химн на това пресътворение в историята на човечеството. Че тука трябва нова поетична реч:

Пока выкипчивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать.

И използвайки всичките неизчерпасми ресурси на руската класическа литература и народния говор, той включва в поезията своето необикновено речо-творство и неповторим синтаксис. Още с първите си стихове проявява мощната си фантазия и зад най-делничните неща вижда напора на новото в живота.

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краски у стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюри сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Човек, който може върху една чиния да си въобрази нарисувания там от него безкраен океан, и зад тенекиената фирма с нарисуваната на нея риба може да долови нечуван говор — такъв човек може да каже:

Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гете.

Такъв човек вижда огромното и съдбоносно в живота зад неговите дреболии. Маяковски наричат урбанистичен поет. Тоест поет на гръмката градска мащабност. Но в тая мащабност той вижда атомните дреболии, които я съставляват и които я правят такава мощна и взривна.

Подобно на нашия Ботев той се движи между двата полюса: *любов* и *омраза*. Между тия два полюса рисува с гигантския си темперамент пълна картина на нашето време: времето на сложния и кървав преход от варварството към хуманизма.

В дореволюционното си творчество Маяковски рисува живота като трагична дисхармония между личността и обществото. Неговият човек е самотен и обречен в това общество на пълно безправие и военни конфликти. Но той е с високи нравствени пориви и несломима потенциална енергия за утрешната очистителна буря. От позициите на този човек поетът вижда цялата безнадеждна мизерия на держимордовска Русия. И наред с болезненото съчувствие в защита на онеправдания човек у него отрано се развива остро сатирично отношение към недъзите на това общество. Тази сатира с течение на времето става все по-люта и мащабна. Тя се осъществява в редица унищожителни сатирични стихотворения и драматичните сатири *Баня*, *Дървеница* и др. Писани след победата на революцията, тези произведения са едни от най-мощните средства на съветската власт в борбата срещу всичко, което подкопава основите на новото общество.

След победата на Октомври поетът, както по-късно се изразява, почва да говори с *плен глас*. Едва ли някой от съветските поети е чувствувал с такава вътрешна свобода неограничения размах на революцията, както Маяковски:

Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу истории загоним.

Той така и пише в автобиографичните си бележки: *Моя революция*. И, както заявява в една от поемите си: „*всю свою звонкую силу поэта отдаю тебе, атакующий класс*“. И мисля, че — въпреки оспорването му, което съществува и до днес — той си остава най-мощният, най-оригиналният поет на социалистическата революция. И следователно най-самобитният съвременен новатор в областта на поезията. За него са написани досега многобройни статии и книги — чието число не се наемам да определя — и мисля, че е получил вече висока и нео-

спорима оценка. В смисъл, че имаме ново явление в световната култура — гениален поет, който създаде полифоничен химн на роденото от социалистическата революция ново общество. Много от неговите стихове станаха поговорки, като стиховете на великите му предшественици Крилов, Пушкин, Грибоедов и Некрасов. И неизтощима е вярата му в щастливото бъдещо общество:

Коммунизм —

это место,

где исчезнут чиновники

и где будет много стихов и песен.

И затова толкова по-опожаряваща е сатирата му срещу всичко, което пречи по пътя до това място. Той предупреждава против вредното канонизиране, т. е. едностранчивото възприемане на големите исторически личности. За Пушкина пише:

Я люблю вас

но живого,

а не мумию,

навели

христоматийный глянec.

А за Ленина е още по-категоричен:

Я боюсь,

чтоб шествия

и мавзолея,

поклонений

установленный статут

не залили б

приторным елеem

ленинскую

простоту.

Интуиция някаква ли, или политическа прозорливост, но веднага след революцията анонимно издава поемата си *150,000,000*, в която се говори за последната схватка на Русия с последната крепост на капитализма — Америка. Възхищавайки се от техниката на американците, на друго място иронично забелязва за тяхната страна, че „би я закрил, би я почистил малко и отново би я открил“.

Напомням за писаното преди повече от половин столетие, което тогава беше съвременно, а днес е просто злободневно. И с тази бележка не съм си поставял задача да правя анализ на творчеството на Маяковски — нещо, което не един път е правено от много компетентни хора. Моята задача е да напомня колко съвременен е на всяко поколение този поет, в чието творчество се чувства самото дишане на историята и горещото настъпателно движение на всичко прогресивно в живота. С разностранното си творчество той постави много въпроси пред поезията и изкуството изобщо, въпроси, които и днес вълнуват сърцата и занимават умовете на милионите му читатели от всички краища на нашата планета. Той оказа огромно влияние върху съветската и световната поезия. И това влияние не бива да се дири в чисто формалните белези на поезията му, а във високата гражданска температура и оригиналното виждане и разработване на всякакви мотиви от разнообразието, наречено живот. Той създаваше климата, атмосферата на непознатото до него новаторство, което предизвикваше и предизвиква реакция у неспособните да преодолеят мъртвото в традицията, и е примамлива школа за неспокойните творци. Полемичен като всяко революционно явление, той и до днес буди спорове и дори сегиз-тогиз се подига въпросът: Маяковски

или Есенин? Абсолютно безсмислен въпрос. Като че в духовния живот на една държава и на човечеството няма място за двама велики поети. И тука е напълно уместна евангелската мъдрост на Исуса Христа: божие то богу, кесарюво то кесарю.

У нас Маяковски навлезе в живота на поезията ни, както Октомврийската революция навлезе в умоте и сърцата на революционна България. Първият негов пропагандатор беше Гео Милев, който направи и първите и най-сполучливи преводи на негови творби. Но Гео Милев беше не само пропагандатор и проникновен преводач — той беше негов талантлив ученик и творчески последовател. След него следи от Маяковски могат да се открият у много поети, но истинско творческо усвояване на неговото новаторство нямаме. Изключение донякъде прави Пеню Пенев. Някои приписват на Вапцаров влияние от него. Недоразумение. Вапцаров, както и ранният Фурнаджиев, наистина казаха нова дума в българската поезия, но не под влиянието на Маяковски. Те са успоредни с него явления, което е високо отличие за българската поезия. Литературна почва за навлизането на съветския поет в нашата култура създаде Смирненски. Въпреки творческите си похвати, които са различни от поетиката на съветския му събрат, той с високия си революционен патос и енциклопедична всеобемност прилича на него в главното. А за истинското новаторство това е важното.

КЪМ ПОЕТИКАТА НА ВАЗОВИЯ РАЗКАЗ

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Без съмнение Вазов е най-изследваният български писател. Литературата върху него е практически необозрима. Този факт се предопределя както от мястото, което заема в панорамата на българската литература, така и от мащабността на творческото му дело. Неведнъж е подчертавано, че Вазов очертава жанровия релеф на нашата изящна словесност, като твори с успех във всички възможни литературни видове: лирика, белетристика, драма, очерк и пътепис, мемоари, литературна критика, преводи. Редица от жанровете, в които твори, той утвърждава за първи път в българската литература.

С основание твърдим, че Вазов е съзателят на българския роман чрез образцовата си и в известен смисъл ненадмината творба „Под игото“. Много по-малко популярно е обаче не по-малко вярното утвърждение, че той е „ненадминат първомайстор на българския художествен разказ“ (М. Василев). Определението „първомайстор“ в случая е съвсем на място, лишено е от традиционния метафоричен смисъл, който обикновено му придаваме, защото, както справедливо посочва М. Василев в изследването си за българския разказ, едва ли можем да приемаме Л. Каравелов за първомайстор на този труден жанр.

В българското литературознание се е наложила негласно една традиция при изучаването на „патриарха“ на нашата литература. Особено при монографичните изследвания то се осъществява по периоди и по идейно-тематичен и съдържателен признак. Това е и най-подходящият подстъп към смайващото многообразие на Вазовото творчество. Най-често изследователите се стремят да обхванат общите му контури, да открият мястото му в панорамния изглед на българската литература. Такъв е например подходът на едни от най-изтъкнатите ни съвременни изследователи на литературата Г. Цанев и П. Зарев в техните многотомни поредици по история на българската литература. Подобен подход е оправдан и като се има пред вид, че в първите години след победата на социалистическата революция у нас се пристъпи към преоценка на литературното наследство и беше наложително да се огледа „панорамно“ и Вазов, за да се оцени съвсем точно мястото му в българската литература. В духа на тази солидна изследователска традиция някои литературоведи се насочиха към изучаването на отделни периоди от творчеството на големия ни писател. Така например М. Цанева посвети дълги години, за да осветли от съвременни марксистически позиции „пловдивския“ период на Ив. Вазов.

По-слабо е застъпено в нашето литературознание жанрово-типологическото изучаване на Вазовото творческо наследство. Причина за това според мене не е никаква специфична трудност, която да предпоставя това наследство, а недостигът на традиции от този тип в нашето литературознание. Най-голям интерес за изследователите винаги са били трансформациите на личното в творчеството на Вазов и заслугите му като първостроител на българския роман.

Една от занемарените области на вазовознанието е приносът на големият ни писател за развитието на кратките белетристични жанрове. Дори в най-добрите монографични изследвания за класика на българската литература мястото, което е отделено за късите му разкази, е сравнително малко, като анализът е предимно идейно-съдържателен, избягват се жанрово-типологически проблеми.

Едва напоследък някои литературоведи се опитаха да подхождат към Вазовото наследство и от тази по-специфична гледна точка, след като идейно-съдържателният му анализ е вече в общи линии завършен. Във великолепноето си изследване „Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа“ И. Панова подходи съпоставително към творчеството на тримата ни бележити разказвачи, като това ѝ даде възможност да оцени справедливо сходствата и разликите в техния повествователен маниер, които в диахрония очертават цяла епоха в развитието на българската художествена проза. Перспективен е и подходът в цялостното изследване на М. Василев за българския разказ.

И все пак, къде са „белите полета“ при изучаването на Вазов разказвача? Изследвайки сборниците с разкази, писани от Вазов главно през 90-те години на миналото столетие и в самото начало на XX в., почти всички изследователи са единодушни в наблюдението си, че писателят е по-силен като разказвач в творбите, ориентирани към миналото, свързани с последните години на робството и борбите за национално освобождение. В повечето от разказите от 90-те години, посветени на съвременната му действителност и заредени със сатирично-изобличителен патос, се забелязва известен спад на творческата му инвенция, очеркова недообработеност и изобразителна шаржираност, които накърняват значително цялостното художествено-естетическо впечатление. Тези наблюдения са трудно оспорими, но трябва да посочим, че те подвеждат най-често изследователите към една удобна литературнокритическа схема: най-напред се посочват най-сполучливите произведения на писателя с критично-изобличителен характер („Негостолубивото село“, „Пейзаж“, „Епоха — кърмачка на велики хора“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Травиата“, „Павле Фертигът“ и др.) и после се изтъкват общите недостатъци на разказите от този тип.

Много от слабостите на Вазов като разказвач — изобличител на тъмната епоха на разгула на току-що пробудените капиталистически инстинкти у нас, са лесно обясними с ограничеността на неговия мироглед, който не смогва да се извиси над филантропично-човеколюбивите подбуди и настроения, навеяни от патриархалното минало. Много и проникновено е писано за неумението на Вазов да се ориентира в социалните процеси в новоосвободена България. По времето, когато Д. Благоев публикува своето изследване „Що е социализъм и има ли той почва у нас“, Вазов не само отрича историческата неизбежност на социализма, но и вярва във възможността за възкресяване на някогашните патриархално-еснафски добродетели. Не без ирония И. Панова подхвърля в изследването си, че „и бягството от село, и женската еманципация, и социализмът“ са останали „съвършено неразбрани“ от Вазов.

При липса на развито социално зрение за обществените процеси в новоосвободена България, компенсирано от жив писателски отклик на събития, равяващи гражданската и човешката му съвест, е напълно обяснимо, че в редица от разказите си Вазов остава на равнището на скицата, очерка, дори репортажа.

Но това задоволително само по себе си и отдавна възприето в нашата литературна наука обяснение на несвършенствата на редица от Вазовите разкази не се опира на жанровата специфика на творбите му и не проследява жанрово-трансформационните процеси, които ги характеризират.

И. Панова стига до редица принципино важни изводи за характеристиката на Вазов разказвача в споменатата вече книга: „Вазов постига своята основна и ти-

пична вазовска интонация на разказвач — очевиден и тълкувател на виденото (разр. И. П.).

Защото Вазов е големият свидетел и съдник на епохата. Той носи дълбоко вкоренено у себе си това съзнание и това самочувствие. За него е дълг и призвание, творческа природа и мирогледен постулат, закон и на художническото, и на гражданското му съзнание, точно така, както е за Елин Пелин неговото социално виждане. Вазов трябва да разкаже на съвременниците си и на поколенията, какво е и какво е било, за да знаят и да се поучат. Каквото и да пише, пише го, за да остави едно свидетелство и една присъда“ („Майстори на разказа“, с. 39).

Излизайки от тази неоспорима предпоставка, И. Панова набелязва вярно и жанрово-типологическите белези на Вазовите разкази: „И никак не е случайно онова властно влечение на Вазов към спомена, пътеписа, историческия портрет, към работи от мемоарен и полумемоарен характер, които заемат толкова голям дял от творчеството му. Това е в същност логическият жанров израз на основния вазовски стремеж — да покаже времето чрез фактите на своята биография, да изгради портрета му въз основа на лично чувото и виденото. В същото време то е не по-малко логичен израз и на авторския стремеж към активно участие в повествованието — а това участие естествено най-пълно може да се разгърне в оня жанр, в който автор, разказвач и действащо лице се сливат в едно: спомена, мемоара, пътеписа“ (с. 41).

Посочвайки проникновено тази същностна характеристика на Вазов разказвача, струва ми се обаче, че авторката греша, когато обединява в едно като „хроника на епохата“ разказите за събития и преживявания от преди Освобождението и разказите за „София на бързо излюпената „аристокрация“ от офицери, търговци и висши чиновници“. Вярно е, че те са „хроника на епохата“, но и за най-непредубедения читател е доловима същностната разлика между разкази като „Една българка“, „Из кривините“, „Апостолът в премежdie“, „Хаджи Ахил“ и разкази като „Траур“, „Слугиня“, „Марат“, „Той е млад, здрав, интелигент“ и др.

И ако авторовото присъствие на „свидетел и съдник“ на събитията е характерно и за двата типа разкази, в жанрово-типологическо отношение те са съвършено различни. Най-общото и недиференцирано впечатление за разказите от първия тип е, че те са „същински“ разкази, творби от „класически“ тип, докато вторите са с разколебана жанрова характеристика: анекдотични разкази, разкази-очерци, памфлети и т. н.

Ако се опитаме да задълбочим тази недиференцирана представа, бихме могли да разграничим по-категорично тези два типа разкази, които и без това се различават в тематично-съдържателно отношение. В разказите, свързани с неотдавнашното минало и с революционните борби на народа, преобладава романтично-изобличителни интонации. В тях Вазов възвеличава недавното минало и неговите вече забравени и погазени нравствени добродетели.

Но и като белетристичен маниер, като стил и композиция разказите от този тип възхождат към традиция, съвършено различна от тази на сатирично-изобличителните разкази на Вазов. Мисля, че няма да сгрешим, ако кажем, че това е тип повествование, което възхожда към традицията на Стендал и Балзак, в която романтично и критико-реалистично се преплитат и сложно си взаимодействуват. Нека само мимоходом припомним, че във Франция от епохата на Реставрацията борбата срещу класицистичната старина се повежда почти едновременно от романтика Юго и от реалиста Стендал и двете нови литературни направления пробиват заедно пашкула на стария канон и притежават редица общи белези и черти. Романтикът Юго, от

когого се учи и нашият Вазов, се изявява и като критически реалист, а могъщите реалисти Стендал и Балзак са белязани от печата на романтизма.

Характерно за този тип белетристична конвенция е и твърде своеобразното сплитане на авторското присъствие в текста с характерната за европейската белетристика от XIX в. позиция на „всевиждащия“ разказвач. От гледище на днешния повествователен похват тази позиция се възприема като отдавна надживяна. В известен смисъл тя противоречи и на „здравия смисъл“, доколкото има ситуации, на които разказвачът не би могъл да бъде свидетел, но това е именно литературната конвенция, наследство от просветителския XVIII в., която позволява на романистите от предишното столетие да разгръщат широки епически платна, заемайки положението на демиург, творец на малка художествена вселена, в състояние да надникне не само в душите на своите персонажи, но и в най-потайните кътчета, където се развива действието на художественото повествование.

Трети важен аспект на преходния романтично-реалистичен повествователен стил е непрестанното сплитане на исторически достоверното с въображаемото, собствено белетристичното начало. Измисленият сюжет се поднася най-често с претенция за абсолютна достоверност, чрез точното назоваване на часа и мястото на действието. Първата половина на XIX в. е литературна епоха, която още не познава разграничението на художествената проза и документалната литература, границите между двете са твърде относителни, твърде често те преминават една в друга и си взаимодействуват.

Балзак не е твърде подходящ пример за тези особености и трансформационни процеси, тъй като той се изявява предимно като романист, но новелите на Стендал са добра илюстрация за посоченото преплитане на исторически достоверното и фикционалното. Във всички новели времето на действието е точно определено: „Мина фон Вангел се роди в страната на философията и на въображението, в Кьонигсберг. Към края на похода във Франция през 1814 г. пруският генерал граф фон Вангел внезапно напусна кралския двор и армията“ („Мина фон Вангел“). Или началото на новелата „Витория Акорабони, херцогиня де Брачано“: „За мое нещастие, а за нещастие и на читателя, това съвсем не е роман, а точен превод на една твърде сериозна история, написана в Падуа през декември 1585 г.“

Подобно преплитане на исторически достоверно и фикционално е характерно и за разказите на Вазов от романтично-споменен тип. Повечето от изследователите цитират началото на разказа „Една българка“, което е издържано в духа на този преходен романтично-реалистичен повествователен тип:

„Следобед на 20 май 1876 г., ден, в който Ботевата чета беше разбита при Волът във Врачанския Балкан и сам Ботев падна пронизан от куршума на черкезката потеря, командувана от свирепия черкезки първенец Джамбалазът, на левия бряг на Искъра, срещу Лютиброд, стояха куп жени лютибродчанки.“

М. Василев се задоволява да спомене очевидния факт, без обаче да се опита да го разтъкува. В това отношение той е изпреварен (и по време, и по инвенция) от П. Зарев, който пише следното в първата част от първия том на своята „Панорама...“: „В „Една българка“ няма очерков елемент, при все че разказът започва с исторически факт — разбиването на Ботевата чета „следобед на 30 май 1876 г.“ Писателят представя пак фрагмент от историята, но в по-друга жанрова форма — случка, завършена в себе си като обобщен образ на един живот“ (с. 472).

П. Зарев вярно е доловил, че при този тип белетристична конвенция няма строго установена граница между исторически достоверно и фикционално, между документално и белетристично. Обратното твърдение също би било абсолютно вярно: че очерково-документалното прераства в собствено белетристично. Ше приведа само един малко познат пример из документалния очерк на Н. Начов „Жъртвите“ за преживяванията на калоферци по време на драматичния поврат в

хода на Руско-турската освободителна война, печатан в книжка втора на сп. „Мисъл“ (1894): „Среднощ на 23 юлий 1877 г., в събота, дядо Тодор се върна в къщата си и бързо в тъмнината намести тежката ключалка на вратата. Той бе излязъл на двора да разгледа и да послуша, що има. Пък и син го не хващаше от няколко дена насам“ (с. 170).

При подобно преливане на документално и белетристично начало преценката за жанровата характеристика на творбата става твърде относителна и естетическият критерий придобива особена тежест. От съвременен гледище „Жъртите“ на Н. Начов се колебае между очерка и разказа, докато „Една българка“ се възприема изцяло като разказ поради значителното художествено обобщение, независимо от документалната му подоснова.

Силно изявеното авторско присъствие под формата на коментар на събитията също е характерно за преходния романтично-реалистичен повествователен стил. То е характерно и за Вазов. И. Панова е разработила много добре този въпрос в монографичното си изследване, като говори „за участие на автора, особено композиционно (разр. И. П.), за функцията на разказвача в конкретния сюжетно-фабулен градеж на разказа“ (с. 34). Може само да се добави, че повишеното авторско присъствие в повествованието е в пряка зависимост от конвенционалната неуловимост на прехода между документално и белетристично начало.

Вазов като че ли избягва пълното рамкиране на разказа с авторски текст. Прекрат му коментар се явява обикновено в началото на творбата, по-рядко — в края, и само в изключителни случаи — в началото и в края. Съображенията му за това несъмнено са от художествено-естетически порядък. Авторският коментар е подходящ за експозиция на разказа, а появата му във финала, който обикновено съвпада с развързката, би отслабила художественото въздействие. Когато се появи в края, авторският текст обикновено поема функцията на епilog. Ето въпросче началото на един от популярните разкази на Вазов — „Чистият път“, чиято документална подоснова е подчертана и от подзаглавието „Епизод из живота на Васил Левски“: „В комисията по откриването паметника на Левски в София, в която бях член, ставаше разговор върху великия проповедник на свободата. Понеже всичките членове от тази комисия много или малко лично познаваха Левски, разказваха се анекдоти за неговата безстрашливост и смелост при най-трудни обстоятелства, за неговата съобразителност и хладнокръвие в опасностите, с които беше насеяна всяка стъпка от неговото скиталческо съществуване.“

В разказа „Една българка“ авторското присъствие е силно редуцирано и е поднесено под формата на епilog:

„Илийца е умряла отдавна. Но полуумрялото дете оживя и сега е здрав левент и се нарича майор П. Покойната му баба, като му разказвала тия събития, говорила му, че дължи оздравяването му не толкова на небрежната молитва на сърдития калугер, колкото на добрината, която не можала да направи, но искала от сърце да направи.“

В този епilog логическото противоречие между ограничената свидетелска позиция на разказвача и конвенционалната схема на „вездесъщия“ автор-наблюдател е локализирано в съзнателната употреба на минало свършено време („Но полумъртвото дете оживя...“).

Вазовите разкази от разглеждания тип отговарят и на първата характеристика на разглеждания преходен романтично-реалистичен повествователен тип. Става дума за съпрянето на социалния критицизъм с една по същество романтична изобразителна система. Много ценни са в това отношение наблюденията на нашите литературоведи върху романтичните елементи в романа „Под игото“. Но тези наблюдения са принципно съотносими и към поетиката на късия разказ.

Интригуващата фабула с елементи на изненади и неочаквано развитие на действието несъмнено е свързана с естетиката и поетиката на романтизма. С право М. Василев онасловава един раздел от главата за Вазов в книгата си „Българският разказ до Първата световна война“ „Фабулната случка — душа на Вазовия разказ“.

Интригуващият сюжет е присъщ на всички разкази на Вазов от разглеждания романтично-носталгичен тип („Една българка“, „Апостолът в премеждие“, „Из кривините“, „Чистият път“). Изключение прави може би само „Дядо Йоцо гледа“, в който интересът не се поддържа от напрегнатата фабула, а чрез необикновена и сполучливо подбрана ситуация. И по композицията този разказ напомня повече за разказите-спомени на писателя, изградени по монтажно-асоциативен принцип и характерни с особената си мозайчна композиция.

Романтичното в критико-реалистичната тъкан на Вазовите разкази се изявява и в природните картини и описания, в които писателят се проявява като забележителен майстор. Прието е в такива случаи да се цитира описанието на Искърския пролом в началото на трета част от „Една българка“, което е едновременно изява на романтичното усещане за „незавършеността на битието“ (мадам дьо Стал) и опосредствувано отражение на душевното състояние на героинята:

„Нощта вече покриваше с тъмното си було Черепишкия манастир. Клисурата на Искра мълчеше плахо под тъмното небе; реката монотонно и жаловито шумтеше в дола и се губеше с глух тътен в завоя между високо надвесени скали. Насреща се тъмнееха канаристите стени „Бабините плазове“; те стояха мрачни и намусени със своите невидими сега черни дупки и самостайни обелиски, със задрямалите орли на върховете им. Спеше и манастирът, глух и пустинен.“

Тази природна картина, внушаваща тревожно очакване, е „изпята“ като завършена музикална фраза. Би било неправилно да я определяме обаче като напълно романтична по дух и стилистика. В същност това са само романтични навеи в реалистичната тъкан на разказа, тъй като основна черта на романтичния пейзаж е неговата неопределеност, докато Вазовият пейзаж е пределно конкретен и зирен. Тъкмо поради това не съществува никакъв зев между забавения темпоритъм на това описание и кратките отривисти фрази, които го следват:

„Ненадейно манастирската вратия се похлопа.

Кучетата лавнаха. Хлопането се повтори дважд, трижд.

Излезе на двора един ратай; в същия миг и един калугер излезе из килията си по потури, без калимйавка.“

Вторият тип разкази на Вазов са не само с по-определена социално-критична заостреност. В сюжетно-тематично отношение те са почти изцяло свързани живота на младата столица на новоосвободената родина. Неслучайно Вазов назовава два от най-популярните си сборници с разкази — „Драски и шарки“ (1893-1895) и „Видено и чуто“ (1901), „очерки из столичний живот“.

Изследователите са категорични в утвърждението, че по време на емигрантството си в Русия Вазов се е запознал по-обстойно със съвременната му руска литература, като особено му е допаднал жанрът на т. нар. ф и з и о л о г и ч е с к и, очерк. Некрасов е съставил двутомен сборник, озаглавен „Физиология на Петербург“, чиято цел била да запознае читателя с живота в руската столица. Несъмнено този сборник е вдъхновен от Гоголевите „петербургски“ повести, макар че в предговора си към двутомника Белински категорично ги разграничава. Интересно е да се отбележи обаче, че самият Гогол, чието творчество е белязано с печата на романтизма, особено в ранния му творчески период, представя чертите на вече посочената преходна романтично-реалистична поетика, в „петербургските“ си повести вече се отграничава от някои характерни за нея похвати, като ги преосмисля иронично. Такова е например неговото отношение към „документалната“

точност спрямо изобразяваното събитие във фантастичната новела „Нос“, чието начало контрастира с провокиращо невероятния сюжет: „На 25 март в Петербург се случи необикновено странно произшествие.“

А че се касае за типологически процеси, сродни дори в литератури като френската и руската, свидетелствува едно интересно изказване на Гогол за романтизма: „Какво беше онова, което наричаха романтизъм? Нищо повече от стремеж да се приближим към нашето общество, от което бяхме напълно отделени чрез подражание на обществото, създадено от древните писатели.“ В това изказване на Гогол се долавя въздействието на френската романтична теория, насочена срещу класицизма, но това не променя същината на наблюдаваните аналогични явления. Преходният тип романтично-реалистична поетика, характерен за големите европейски литератури главно през първата половина на XIX в., се проявява в българската проза (и с особена сила в творчеството на Вазов) едва през втората половина на столетието по силата на културно-исторически причини, които са достатъчно добре известни, за да е необходимо да се спирам подробно върху тях. Междувременно обаче руският и западноевропейският критически реализъм са сволюирали, открили са нови съществени тенденции и пребиваването на Вазов в Русия му е отворило очите за новите тенденции в прозата.

„Не е известно — пише М. Неделчев в бележките си към том осми от последното издание на събраните съчинения на Вазов — дали Вазов е познавал „Физиология на Петербург“ — тази манифестна изява на натуралната школа — или коя да е друга от многобройните книги с „петербургски“ или „московски“ очерци. Но при всички случаи влиянието на „физиологите“ върху „Драски и шарки“ е безспорно и то се изразява преди всичко в последователността при изобразяването на „столичния живот“ (т. 8, с. 426).

Руската натурална школа не е без връзка с аналогични процеси, които процъфтяват през втората половина на столетието във френската критико-реалистична проза и довеждат до появата на натурализма на Зола. Средоточие на новите тенденции във френската проза по онова време е творчеството на Флобер, който подготвя в много отношения поетиката на натурализма. В случая ни интересува обаче само заслугата на Флобер за налагането на „имперсоналния“ стил в литературата. Противопоставяйки се на романтичните тенденции в творчеството на най-известните френски романисти тогава — Балзак и Юго, Флобер издига тезата за необходимостта писателят да избягва своето пряко присъствие в текста. „Романистът — заявява той — няма право да се изказва по повод на това, което става на този свят.“ Според него писателят трябва да „отсъства“ от творбата си „чрез усилие на духа“, да наблюдава човешката душа „с безпристрастие, което се използва в природознанието“. Може би най-характерното му изказване в тази насока е знаменитият афоризъм: „Писателят трябва да бъде като бога — да създава и да мълчи.“

Така през втората половина на XIX в. възниква една нова белетристична „конвенция“, за чието установяване допринася много и практиката на натурализма — на „отсъстващия“ писател, който се „скрива“ зад персонажите си, не коментира и тълкува сюжетното развитие. В българската художествена проза разграничителната линия между двата типа реалистична поетика минава между Вазов и Елин Пелин, както явно е доловила това И. Панова. Трябва да добавим обаче, че противоречиви тенденции се забелязват в творчеството на Вазов, въпреки че в общи линии той си остава белетрист от „авторски“ тип със силно изявено лично присъствие. Тази противоречивост е схваната и от самия писател, който определя двутомния си сборник „Драски и шарки“ като „очерки из столичния живот“, а „Видено и чуто“ като „разкази, спомени и пътешествия“.

Тази жанрова пъстрота е несъмнено свидетелство за трансформационни процеси и е предопределена от функцията на разказвача. Решаващ критерий при опре-

делянето на жанра на творбата за Вазов се оказва дали възкресява личен спомен или възпроизвежда случка, чута от друго. Творби от първия тип той назовава „спомени“ („Даскалите“, с подзаглавие „Спомени из ученишките ми години“, „При Ивана Гърбата“, с подзаглавие „Възпоминания“, „Епитропът“, „Учител по историята“ и др.). Когато сюжетът е зает от другаде, Вазов предпочита определението „разказ“. Това подзаглавие е поставил той под „Михал Чонин“ (из „Видено и чуто“), чието начало гласи:

„Ето какво ми разказа г. К. . . в Градската градина:

Бях се наскоро завърнал от емигрантство в Русия. Една юнска вечер, подир вечеря, дойдох тука да прекарам приятно няколко време при свирята на циганския оркестър.“

Този специфичен вид повествование, което нерядко се обозначава в литературознанието като „рамкирано“, се среща често в разказите на Мопасан. И у бележития френски разказвач не е напълно преодоляно различието между очерк и разказ, но той не „страда“ от терминологични скрупули, докато нашият белетрист държи много на жанровото определение.

Мопасан е голям майстор на късия разказ с експозиция, която може да прерасне и в „рамка“ на творбата. Като пример ще приведа началото на разказа „Лудата“:

„Знаете ли — каза господин Матийо д'Андулен — бекасите ми напомнят една много зловеща случка от войната.“

Или:

„Големите нещастия почти не ме трогват — каза Жан Бридел, който минаваше за скептик.“

Веднага след подобно встъпление назованият разказвач излага от свое име случката, за която си е спомнил. Предимството на този тип композиция е в повишеното усещане за достоверност. Тя е по-близка и до Вазовия натураел, който също така много държи на авторското свидетелство, без да осъзнава съвсем ясно, че постепенно то се е формализирало, от белег на автентичност се е превърнало в художествен похват.

Ако приемем, че в края на XIX в. обликът на късия разказ се определя от такива негови представители като Мопасан и Чехов, Вазов се оказва по-близък до Мопасановия повествователен тип, в който до известна степен е съхранено авторското присъствие, характерно за предишния етап. Елин Пелин, който несъмнено бележи нов етап в развитието на късия разказ у нас, е по-близко до Чеховия тип повествование с присъщия му „имперсонален“ характер, с отказа от пряка авторова намеса и коментар в текста. Тук не става дума за някаква прилика в творческия натураел: трезвият, леко присмехулен понякога Елин Пелин е твърде различен от болезнено чувствителния и самовгълбен Чехов. Касае се за типа къс разказ, за белетристичната „конвенция“, характеризираща се с „изличаване“ на авторовото присъствие. Или, както вярно се изразява И. Панова за отношението на Ел. Пелин към шопа в цитираното съчинение: „А сам Елин Пелин е негов наблюдател: той стои и го описва о т с т р а н и, със съжаление и леко отвращение. В душата му обаче той не влиза — не може и не желае да влезе“ (с. 30). За съжаление нашата изследователка не е пожелала да засегне тъкмо тези важни жанрови-типологически проблеми, които биха откروили мястото на тримата ни големи разказвачи не само в българската, но и на фона на европейската литература.

За определена близост с новия вид повествование от мопасановски тип у Вазов свидетелствува и появата на разкази от анекдотичен тип в творчеството му. Такива са например „Граур“ и „Слугия“ („Драски и шарки“, т. I). Този тип разкази обаче са по-скоро изключение. По-голямата част от творбите на писателя, посветени на „столичния живот“, са характерно изобличение на недъзите и пороците на капиталистическата действителност в големия град. В жанрово от-

ношение те са близки до очерка, сатирата и памфлета. В тях Вазов не се колебае дали да изрази възмущението си от обществената поквара и това изявено авторско присъствие го притегля към белетристичните похвати от романтично-реалистичен тип. Ето как завършва разказът „Зимна разходка“:

„Селянки, предайте ни и от вашата жизнерадост! Хвърлете в столицата ни, посред нравствените миазми и задухата на жестоко сърдието, заедно с поезията на кокичетата и лъчите на вашия смях!“

Но и в сатирично-публицистичните разкази на Вазов авторското присъствие, макар и силно изявено, не е абсолютно. Появата на сатиричния цикъл „Кардашев на лов“ не е без връзка с новия тип „имперсонално“ повествование, което се налага като норма в прозата от края на XIX в. Кардашев е условна фигура, персонаж, заместващ автора, за съжаление лишен от каквато и да било индивидуалност. При все това оригиналността на цикъла „Кардашев на лов“ не буди съмнение и едва ли е случайност, че още при появата си той е бил посрещнат с шумни акламации и още повече неодобрения. Откритата сатирична насоченост на творбата е била достатъчно очевидна и е будила определени симпатии и антипатии.

Би било груба грешка обаче поетиката на „Кардашев на лов“ да се връзва с новия тип „имперсонална“ проза, наложил се в литературата след Флобер, само заради третоличното повествование. Сатиричното намерение и реализация твърде слабо се влияят от особеностите на повествованието. Вазов несъмнено е възприемал сатирата като по-обемна литературоведска категория и е разбирал, че при изобличението на пороците на обществото по-съществена е гражданската позиция на автора, а не личното му присъствие в текста.

От гледище на поетиката „Кардашев на лов“ напомня за „романите“ на Волтер. Този цикъл разкази с по-голямо основание би могъл да бъде назван с а т и р и ч н а п о в е с т, като отделните творби (44 на брой) се възприемат като глави от тази повест. Това, което сближава „Кардашев на лов“ с философските повести на Волтер, е преднамерената условност на изображението, достигаща до аскетична оголеност на слога. И неговите герои подобно на Волтеровите са марионетки, разигравани сръчно, за да докажат авторовата теза. Сюжетното действие се развива бързо, стремително, понякога непредвидимо, тъй като то се подчинява не на логиката на сюжета, а на идеите. Ето един малък откъс, който илюстрира този повествователен стил:

„Кардашев отмина тия улици и се запъти към центровете на движението и кипежа градски. Скоро той излезе на Светикралската площад.

При входа на черквата се тълпяха хора. Едни влизаха, други излизаха. Десетина файтона и ландото на Панаха чакаха долу на площада. Разбра, че ставаше бракосъчетание в храма“ (XVI „Защо се бави младоженецът“).

Удивително е сходството в темпоритъм на Вазовата сатирична повест и философските новели на Волтер, както може да се съди по следния откъс от началото на втора глава от „Кандид“, озаглавена „Какво стана с Кандид, когато попадна сред българите“:

„Изгонен от земния рай, Кандид вървя дълго, без да знае къде отива, плачеше, вдигаше очи към небето и често ги извърщаше към най-красивия от всички замъци, където се намираше най-красивата измежду младите баронеси. Без да вечеря, той си легна сред нивите между две бразди, а снегът валеше на едри парцали.“

Посочвайки сходството между Вазовия сатиричен повествователен стил и стила на философската повест на Просвещението, трябва да посочим и същностната им разлика. Вазов остава върху терена на съвременната му градска действителност, докато философската просветителска повест най-често използва за прикритие екзотични/източни сюжети, поднесени в галантно-изискам стил, който има много общи черти с фантастичната приказка. Но независимо от тази съществена

отлика ясно е, че в редица случаи Вазовата сатирична проза издава определено родство с просветителската сатира. Това наблюдение е валидно не само за „Кардашев на лов“, но и за „Епоха — кърмачка на велики хора“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“ и още десетки образци от разказите му с изобличителна насоченост.

Сатиричната проза от епохата на Просвещението се оказва жанрово пригодна за целите на изобличението у Вазов. Макар че тя е вече анахронизъм в контекста на европейската литература към края на XIX в., тя не е така отдалечена в плана на родната литературна традиция. В този смисъл може би няма да бъде пресилен а и аналогията между Кардашев и Кандид. Твърде условният Вазов персонаж е душевно сроден и с „простодушния“ на Волтер. И той търси правда, чест и справедливост подобно на френските си събратя, но открива в „людницата на вселената“, каквато е според Волтер нашата земя, само низости, подлости, страдания и престъпления. По волтеровски мъдро звучи изключителната размисъл на Кардашев:

„Не можем да искаме от някого онова, което няма! — помисли си той. — Нашият живот ни дава само уродливи явления. Нека го вземем такъв, какъвто си е. . . Бъдещето е неизвестно никому: може би то да пази в тайните си крила за полети на възвишената поезия. Настоящото може да дава живот само на сатирата.

Нека бъде сатирата!“

Възприемането на Вазовата критико-реалистична изобличителна проза през призмата на просветителската сатира дава възможност за по-адекватна преценка на нейните художествени достойнства. Естествено то не амнистира някои очевидни несъвършенства на разказите на писателя от този период: очеркова ескизност и недообработеност, недостатъчно художествено обобщение, стилистични грапавини и несъвършенства и т. н.

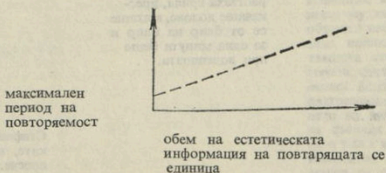
Направеният бегъл анализ на поетиката на Вазовия разказ показва, че можем да говорим с основание най-малко за три типа повествование, които се свързват типологически с традициите на просветителската сатирична проза, на преходния тип романтично-реалистично повествование от първата половина на XIX в. и с най-новите тенденции в европейския къс разказ, наричани условно проза от мопасановско-чеховски тип. Наличието на тези три типа разкази у Вазов е свидетелство не за разностилие, а за богата творческа рецептивност, която лесно се свързва с п р о т е в и я темперамент на писателя, със способността му за разнообразни творчески превъплъщения. Успоредно с това жанрово-типологическата неустановеност на разказа у Вазов е свидетелство за вътрешножанрови трансформационни процеси, които неизбежно извеждат към ново качество. В рамките на родната ни литературна традиция това ново качество се реализира в относително по-единния и устойчив в жанрово отношение разказ на Елин Пелин, чрез който българската проза се извисява до най-високите европейски и световни образци на жанра. Разбира се, констатирането на тази еволюция не отменя неоспоримия извод, че Иван Вазов е п ъ р в о м а й с т о р на късия разказ в българската литература, завещащ на поколенията творби с непокътната свежест и сила на въздействие.

НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РИТМИЧНОСТТА НА ЙОВКОВАТА ПРОЗА

ДОБРИН ДОБРЕВ

Редица литературоведи смятат, че прозата по подобие на поезията се характеризира с ритмическо членение на артикулационно ниво.¹ Такава насока имат и изследванията на ритмичността в творчеството на Йовков. Те са ограничени само в наблюдения на супрафонетичния пласт на текстовете или се изчерпват с общи констатации за „музикалността на Йовковото слово“. Това естествено води до непълни изводи, като преобладава мнението, че неговата проза е по-малко ритмична в сравнение с прозата на други български писатели. Искра Панова например отбелязва, че „... фразата с такава структура като Йовковата не може да има плавния ритъм и леката четливост на Елин Пелиновата или Вазовата“². При висшите структурни нива на Йовковия текст обаче проявите на последователната ритмичност са очевидни. Характерни в това отношение са и думите на Йовков, споделени пред Спиридон Казанджиев: „В композицията понякога имаме връщане към един и същ момент в движение, което се повтаря по един и същ начин. Тя прилича често на някакъв орнамент със свой ритъм, със своя музика.“³

Във връзка с разглеждания проблем е необходимо да бъде анализирана по-подробно една особеност, която на пръв поглед значително ограничава рамките на понятието „ритъм“. Според някои учени⁴ при период на повтаряемост, по-висок от 5—10 секунди, възприятието на ритмичността бързо изчезва. Това явление обаче е характерно за прояви от типа на супрафонетичното ритмическо членение, а при повторение на значещи елементи на художествената система максималният период на повтаряемост е право пропорционален на обема на значението на повтарящия се сегмент. Това може да бъде илюстрирано приблизително със следната схема:



¹ Вж. подробен преглед на проблема у Р. Уэллек, О. Уоррен. — Теория литературы. М., 1978.

² И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1975.

³ Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960.

⁴ А. Моль. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966, 124 с.; И. Гальперин. Информативность единиц языка. М., 1974, 22 с.

Най-общо казано, ако в една творба няколко пъти се появят мотив или тема през определен, макар и значителен интервал от време, това повторение може да бъде схванато като своеобразна проява на ритмичност. В същото време, ако се прояви на същото разстояние повторение на смислоразличителен (незначещ) елемент на художествената система, то той няма да има информативна стойност като ритмоизграждащ сегмент.

Типичен за творчеството на Йовков ритмоизграждащ елемент например е мотивът за спокойно съзерцаващия света герой („Песента на колелетата“, „Съд“, „Юнашки глави“, „Сенебирските братя“, „Грехът на Иван Белин“, „Стари хора“ и т. н.). Рядко обаче творбите се реализират на базата на един повтарящ се мотив. Обикновено ритмичната схема е много по-богата. Тя съдържа два или повече мотива, които се преплитат и създават особена тоналност на всяка отделна творба. В „Песента на колелетата“ например ритмичността се създава от повтарящите се нощни и дневни картини и от следната схема:

„Като си отидеше в къщи, той седеше отвън на пейката, седеше си там и гледаше към полето. . .

Малко по-късно Сали Яшар седеше пак на пейката, изненадан от промяната, която беше се извършила. . .

По обичая си, Сали Яшар продължаваше да седи всяка вечер вън на пейката. . .

Преди няколко дни дъщеря му беше си отишла и сега Сали Яшар, седнал, както по-рано на пейката, мислеше най-вече за нея. . .

Един есенен ден, един от ония дни, когато слънцето пече меко, когато небето е много синьо и във въздуха, като сребърни жици, се носят паяжини, Сали Яшар стоеше на пейката си и забеляза, че към него се приближаваше Джапар с праметната на рамо пушка. . .

На другия ден Сали Яшар беше в ковачницата си и — което рядко се случваше с него, когато работеше — той три пъти подред слага чука си на наковалнята и като скръстеше ръце и се подпиреше на него, оставаше тъй дълго време замислен, докато духалото работеше. . .

Тия дискове се канеше да изпита сега Сали Яшар на каруцата, която правеше за Джапар С чук в ръка той се спря пред тях и се замисли.“

В „Кошута“ Йовков използва още по-богата ритмична схема. В тази творба ритмоизграждащи елементи са появата на кошутата и нейното преследване, песента на кречеталото, дъгата над воденицата, мисълта за Дойна и Димана;

Той отпушваше водата и кречеталото запржаваше. . .

„Оттука Стефан вземеше ли, или не цветовете от Дойна, на раменете му сякаш израстваха крила, прескачаше долове, мяташе се от баир на баир и за една минута беше при воденицата.

На това място винаги, когато имаше слънце, се явяваше една малка дъга. . .

Стефан гледаше стъпките, навеждаше се повече. Най-после той се изправи, лицето му светна, очите му заблещяха: тия стъпки бяха стъпки на кошутата. . . Той се върна във во-

После отби водата, кречеталото замлъкна и дългата пред воденицата изгасна...

деницата, взе пушката си, нарами вулията и закачи на пояса си кратунката с барута

Той ходи цял ден... Стефан нито веднъж не снем пушката от рамото си... Той не се отчайваше и тръгваше отново. Намери овчарчетата и ги попита за *кошутата*, а те, като гледаха пушката на рамото му и сключените му вежди, мълчаха и дигаха рамене „Къде е *кошутата*?“ Те го гледат, като че ли гледат мечка, измерват с очи високата му снага, измерват дългата му пушка... Стефан ходи до мръкване...

На другия ден той пак преброди планината...

На третия ден — същото. Той пак търсеше *кошутата*, но беше станал по-търпелив и за да не му дотяга времето, мислеше си за друго.

Мислеше си за *Дойна*, с която не искаше да се среща, докато не улови *кошутата*. Но мислеше и за *Димана* мургавата и черноока като циганка *Димана*. „*Дойна* или *Димана*? Русата или чернооката?“

Изведнъж като че нещо му каза да се обърне: наблизо до една поляна, отпред тъмната стена на гората, стоеше *кошутата*! Стефан трепна, разтрепери се, сърцето му заби. Но той се съвладя и насочи пушката...

Изведнъж, като че бяла мъгла се спусна пред очите му, после се изгуби и в здрача и в сиянието на залеза той пак видя *кошутата*, но под нея стое-

ше жена и я доеше!...
Той отпусна пушката...
Насочи пак пушката...
Потрети — същото...

И той се развеселя-
ваше, замисляше се
за Димана, успяваше
се силен да събори
планина.

И като знаеше, че в село ще му се смеят, обземаше го омраза против хората и макар
че беше вече взел хак от торбите с жито, оставено за мелене, вземаше още по-толkoz.

Воденицата се по-
вреждаше нещо и той
с часове работеше,
за да я поправи.

Друг път той мислеше
за Дойна, разкайваше се.

Не мислеше вече да ходи в планината и да гони кошутата. Сърцето му се изпълваше с доб-
рота и той връщаше обратно в торбите житото, което беше откраднал.

Работата му спореше,
поправяше повредено-
то и воденицата тръг-
ваше. Дъгата над ва-
дата светваше...

Стефан проследи про-
тегнатата ръка на
козаря и видя кошу-
тата...
Тогава той изнесе
пушката и я подпря
вън, за да бъде гото-
ва.

После я внесе
Мислеше ту за Дойна,
ту крадеше от житото,
Воденицата ту спираше,
и пред нея
дъгата или се изгубваше

— и пак я изнесе.
— ту за Димана,
— ту го връщаше назад.
— ту тръгваше
— или се явяваше отново...

Прозорчето свети, но
воденицата е спря-
ла.

„Стефан гони кошута-
та — мисли си тя, — ча-
кай да го излъжа“...
Той гледа разклате-
ните клони и ясно
вижда кошутата...
Стефан насочва пуш-
ката. Нови вълни от
бяла светлина падат
от месеца и заливат
гората. И ето, под ко-
шутата се явява же-
на...

Цяла огряна от месеца,
жената е пред него.
Дойна...

Щом прекрачиха пра-
га, и двамата се сеп-
наха: чу се шум, нещо
запука, разплиска се
вода, *кречеталото* за-
трака. *Воденицата*
тръгна

САМА.

Особеност на този разказ е своеобразното преливане на темите. Те не само изграждат една обща ритмична схема, но и същевременно се съотнасят една с друга, конструирайки по специфичен начин художествения модел на света:

„... внесе (пушката)...“
„... мислеше ... за Дойна...“
„... връщаше (житото) назад...“
„... (воденицата) тръгваше...“
„... (дъгата) се явяваше...“

„... изнесе (пушката)...“
„... (мислеше) за Димана...“
„... крадеше от житото...“
„... воденицата... спираше...“
„... дъгата се изгубваше...“

В този модел едната страна от опозицията е свързана с доброто в живота, с красотата и любовта, а другата — с порока, с първичните инстинкти и престъплението. Значението на тия две страни Йовков е коментирал в текста:

„Той връщаше
обратно в тор- „Сърцето му
бите житото, — се изпълваше
което беше от- с доброта...“
краднал.“

„Макар че беше вече взел хак
от торбите с „... обземаше
житото, оставе- — го омраза про-
но за мелене, тив хората...“
вземаше още
толкоз.“

В случая е реализирано функционално заместване, което е своеобразен ключ за естетическото осмисляне на разказа. Авторът е осъществил една микроинтерпретация в рамките на художествената система и с това е посочил задължителните процедури при извличането на плана на съдържание на естетическите единици. Чрез използването на вътрешния коментар със значителна точност може да се определи и комплексният инвариантен смисъл на творбата — *светът е и хубав, и лош; у човека съжителствуват и доброто, и злото, но в крайна сметка доброто и любовта към хората винаги побеждават*.

Много интересен в светлината на разглеждания проблем е и разказът „Юнашки глави“. Той има характерна композиция, която осъществява значителна част от художественото внушение на цялото. Началото на „Юнашки глави“ е истински химн на непреходното:

„Под стръмните баири, където в извита черна дъга се тъмнееха старите дъбови кории, се-
лото си оставаше неизменно от векове. Едни и същи си оставаха планините наоколо, поляните
по Добромерица и по Боцур, канарите и долищата в Гръмовец, където, ако някой извикаше,
ехото повтаряше гласа му до седем пъти подред. И още много стари и неизменни неща имаше,
но хората забравяха за тях и когато станеше дума за нещо старо и отколешно, говореха или за
тополата в Белизненската махала, или за дяда Руся Сапунджията.“

То въвежда в един извечно установен и неподвижен свят, символи на който са Балканът, дядо Руси Сапунджията и старата тополя. Те са тясно свързани един с друг и са своеобразна проява на една и съща неизменна същност. В тях е обобщена идеята за безсмъртието на народния дух, за неговото постоянно движение и жизненост. Чрез тях светът е моделиран като единство на народ, земя и природа. И това единство е вечно и неизменно, така както са вечни и неизменни симболизиращите го образи.

В „Юнашки глави“ е пресъздадена динамиката на националното самосъзнание. От статичната картина в началото на творбата, през постепенното натрупване на вътрешно напрежение в първата част, до кулминацията във втората част (въстанието) и след това предчувствието за трагичния изход. Заклучителните

акорди на разказа представляват разгърнато повторение на началната тема. Както в началото, така и тук Балканът, дядо Руси и тополата отново са представени заедно. В същото време обаче звучи баладичният мотив за скръбта по загиналите, свидетелство за новите измерения на народния дух.

Сложните колебания на народната душевност са изразени в една разгърната ритмико-мелодична конструкция в цялостния план на изразяване на творбата. Динамиката на тази представяща комплексния план на съдържание схема в значителна степен определя и естетическата функция на разказа. Способите за изграждане на ритмико-мелодичната схема се основават, най-общо казано, на „количествено“ натрупване, разпределяне и преплитане на отделни мотиви и теми. Основен елемент, ритмизиращ първата част на „Юнашки глави“, е мотивът за неподвижното съзерцание на дядо Руси:

„Вечер листата на старото дърво затрептяваха като пеперуди, сянката му се проточваше през мегдана и стигаше до бялата стена, под която седеше дядо Руси. . .

6 изречения

Тъй си стоеше дядо Руси и тая пролет. Стоеше си и си мислеше кое от всичко туй, що се приказва из село, може да бъде истина и кое не. . .

6 изречения

Под същата бяла стена, под която той си седеше, беше общарското дюкянче на Милуша, сина му. Виждаше се да зее вратата и едно малко открехнато прозорче, голямо колкото дупка. . .

24 изречения

Сутринта той седна пак на пейката, погледна Балкана и се усмихна. . .

24 изречения

И макар че беше като зараснал на пейката, той стана и тръгна към дюкянчето на Милуша. . .

40 изречения

Черна и още по-висока изглеждаше тополата и зад клоните ѝ като злато грееше месецът. Дядо Руси стоеше на пейката си, правеше се, че не вижда нищо, но в тия минути му идваха най-тежките мисли. . .

40 изречения

Дядо Руси се прекръсти три пъти. И стоя на пейката си до тъмно. “

В тези все по-нарастващи интервали между моментите, посветени на спокойното съзерцание на стареца, седящ на пейката пред своя дом, Йовков е вплел ярко налагащия се мотив за предстоящата борба. Като че ли темата за извечната неизменност и спокойствие на селския бит отстъпва постепенно на все по-силно налагащия се зов за борба. Този ефект ярко личи и в превъплъщенията на Балкана:

„Едни и същи си оставаха планините наоколо, поляните по Добромерица и по Боцур, канарите и долищата в Гърмовец, където, ако някой извикаше, ехото повтаряше гласа му до седем пъти подред. . .

Балканът се разхубавил, зелени дъбрави го опасват долу, по-тъмни в средата, а най-високите чуки, изрязани в небето, са, както винаги, сини. Над тях бели облаци се спрели като кули. . .

А дядо Руси погледна Балкана. Стори му се по-голям, по-висок, настръхнал и страшен, сякаш ще продума.“

Йовков илюстрира нарастващото напрежение и чрез образа на тополата. Също като Балкана тя се появява три пъти в първата част на разказа:

„Наблизо, в съседния двор, се изправяше тополата и сухият ѝ връх като вила бодеше небето. Вечер листата на старото дърво затрептяваха като пеперуди, сянката му се проточваше през мегдана и стигаше до бялата стена, под която седеше дядо Руси. . .

Черна и още по-висока изглеждаше тополата и зад клоните ѝ като злато грееше месецът. . .

По върха клоите на тополата се огъваха и шумяха — знак на лошо време.“

Именно чрез това преплитане на няколко основни мотива, чрез тяхното съпоставяне и пропорционално разпределение Йовков постига една своеобразна ритмико-мелодична тоналност на първата част от своя разказ. Най-общо тя може да бъде характеризирана като тиха, спокойна и еднообразна картина на ежедневието, в която все по-силно проникват мотиви от темата за борбата. Това е темата, която постепенно набира сили в началото на „Юнашки глави“ и е основна в следващата част на разказа. Тя е свързана с чудното превъплъщение на дядо Руси⁶ — той се е събудил от своя летаргичен сън и е напуснал пейката, опиянен от станалото събитие. В тази част на разказа на традиционното за дядо Руси пасивно съзерцание е противопоставено неговото дейно, трескаво движение:

„Тогава видях дядо Руся. Висок, снажен, с бяла коса. Трябва да е бързал, защото не беше сварил да опаше червения си пояс, а беше излязъл по вракузун. И беше весел, засмян, удрише се с ръце по мишниците — това му беше обичай — и си тананикаше: „Цъм-цъм-цъмънъм! Цъм-цъм-цъмънъм!“

И като че ли за да подчертае значението на това превъплъщение, Йовков отбелязва:

„Никои не можеше да повярва, че това е дядо Руси, който с години наред беше си дрямал на пейката.“

Докато със символичното преобразяване на стареца Йовков въвежда темата за революционната борба, то ритмизирането на тази част от разказа той осъществява чрез един нов мотив — „зеленото знаме“ на встаниците:

„И ето сред селото, на Хармана, се появиха много хора, черни фигури на мъже и над тях обтегнато от вятъра зелено знаме. . .

4 изречения

Изад спуснатите пердета, през разтрозите на порти и плетища те гледаха наедно с жени-те зеленото знаме, опънато върху тъмните облаци и чакаха да видят какво ще стане. . .

10 изречения

И гледаг ги как вървят из селото сами, как се изкачват към Хармана и спират под зеленото знаме. . .

40 изречения

Дядо Руси се спря и се загледа: *отпуснало се беше знамето*, черните фигури уморено се поклащаха и с мъка възпираха по баира“

И в тази част на творбата авторът е моделирал постепенното затихване на основната тема чрез увеличаване на разстоянията между появите на мотива, който е неин носител, т. е. количествено. В същото време Йовков е представил зараждащата се нова тема — темата за трагичната участ на встаниците — чрез качествените изменения в същия мотив:

„обтегнато от вятъра зелено знаме“

„зеленото знаме, опънато върху тъмните облаци“

„зеленото знаме“

„отпуснало се беше знамето“

Усещането за предстоящия трагичен изход се засилва и от един детайл, без който не може да се разбере цялостната концепция, вложена в разказа на Йовков. Най-общо това е съотношението между действеност и пасивност. Докато в първата част дядо Руси, седейки на пейката, съзерцава движението около себе си и това е неговото обичайно състояние от години, във втората част неговата дей-

⁶ Показателно в това отношение е първоначалното заглавие на разказа — „Преображенията на дядо Руся“. — Българска мисъл, 1926, кн. 6—7.

ственост е противопоставена на пасивността на селяните му. В този контраст се крие и една от причините за силното емоционално внушение на разказа. Той по своеобразен начин спомага за неговата оркестрация, за обогатяването на неговото звучене и тоналност.

В третата част на „Юнашки глави“ отново зазвучава началната тема:

„На другия ден той *стоеше* на пейката си и гледаше побелелия Балкан. . .

12 изречения

Дядо Руси *стоеше* на пейката неподвижен, загледан пред себе си. . .

4 изречения

Така *стоеше* той и на другия ден. . .

2 изречения

Дядо Руси беше може би еднишкият човек, който се решаваше *да стои* навън.

Тук обаче тя е построена по друг начин — вътрешното напрежение в нея нараства. То е показано чрез постепенното намаляване на интервалите (12 изречения, 4 изречения, 2 изречения) при повторението на ритмоизграждащия мотив. Тук чувството е от съвсем друг характер — преобладават тревогата, мрачните предчувствия, душевният смут. Тази емоционална тоналност е предадена именно чрез промяната в ритъма. Докато в първата част има постепенно отзвучаване на темата, то в третата част тя все по-властно се налага:

I част

6 изречения
6 изречения
24 изречения
24 изречения
40 изречения
40 изречения

III част

12 изречения
4 изречения
2 изречения

В третата част отново е разработена и темата за Балкана. Характерно е, че Йовков не използва във втората част на разказа Балкана и тополата като ритмоизграждащи елементи. Явно е, че те трайно са свързани с темата за неподвижното съзерцание на стареца, за извечното и летаргично спокойствие. Между първата и третата част обаче съществува съществена разлика, която явно е обусловена от различната им тоналност и настроения. Докато в първата част образът на Балкана се появява *3 пъти на 7 страници*, то в третата част на разказа той е използван от Йовков *5 пъти* само на *2 страници*. В случая това ускоряване на ритъма е в съответствие с общата тоналност на тази част от творбата — вътрешното напрежение и надигащата се тревога.

Особено силна и метафорична е в тази част темата за тополата. Тя зазвучава в нейния край, при трагичната развръзка:

„. . . а на мегдана стърчаха забити върлините с главите. *Зловещи и страховити фиданки сякаш бяха израснали из снега. . .*

„*Черен гарван* беше кацнал на сухия връх на тополата и грачеше.“

Именно в края на тази част, в най-трагичните мигове, като че ли се примесва и някакъв далечен отзвук от героичния мотив, звучал във втората част на творбата:

II част

„Тогава видях дядо Руса
Висок, снажен, с бяла коса.“

III част

„И той си тръгна към къщи, *висок, снажен, а косите му се белееха*, както се белееше снегът по Балкана.“

Това е преход към заключителните акорди на разказа, който подготвя появата на баладичния мотив в неговия край. Мотивът за скърбящите народи, земя и природа, възплътен в чудната легенда за „кандилата-звезди“:

единство на народ,
земя и природа (дя-
до Руси, Балканът и
столетната топола)

Балканът е
Дядо Руси

непреходност,
вечност (опре-
делители за
темпорална цик-
личност)

„Пак
пак
пак
седя

легендата, родена от
народната скръб

е пролет,
се зеленят поляните,
хубав.
на пейката и си мис-
ли. . . Една вечер, кога-
то балканът потъм-
ня и над него свет-
наха звезди, той про-
шепна на дяда Руся. . .
— А като мръкнало и
станало тъмно, от не-
бето се спуснали
кандила. Казаха ми
го, дядо Русе, хората
го видели с очите си.
На всеки гроб по кан-
дило, като звезди. . .

„Милуш, милият Ми-
луш!“ И глъхне все
по-слабо и по-слабо. Сякаш
ехото на Гръмовец го
повтаря
до седем пъти
подред.
Като че събудена
от сън, тополата,
старата столетна
топола, раздвижва
листата си, разклаща
вейките си и зашу-
мвава.“

Очевидно е, че в „Юнашки глави“ е реализирана една сложна ритмико-мелодична конструкция, която е изградена на базата на количественото разпределение на еднородни и разнородни мотиви и теми. При реализирането на тази художествена система Йовков е проявил изключително творческо умение и тънко чувство за оркестрация. Разказът е композиран като музикална творба, с преливане и смяна на темите, с акценти в интонацията и търсене на подходящ тембър. Тази сложна плетеница от ритмико-интонационни комбинации осъществява в голяма степен нестетическата функция на творбата. Разказът въздейства на читателя не само като литературен обект, но и като музикално произведение. Това е характерна особеност и на цялото прозаическо творчество на Йовков. То се отличава със своята ритмичност, музикалност и своеобразна оркестрация. Именно тези качества реализират и типичното звучене на Йовковата проза. А заедно с дълбокия етичен патос те са определящи и за нейното естетическо внушение.

ТРАГЕДИЯТА НА „ОТЧУЖДЕНИЯ“ РАЗУМ („Белият гушер“ на Павел Вежинов)

ЕВЕЛИНА БАЛЧЕВА

Когато новелата на Вежинов „Белият гушер“ се появи за пръв път на страниците на сп. „Съвременник“, тя беше изтъкувана като нова трансформация на обикнатия и вече „демодиран“ в известна степен научнофантастичен „мит“ за мутанта. Но поставен в общия идейно-философски контекст на Вежиновото творчество, този проблем изключително разширява и задълбочава философско-художествените си измерения. Привидно безобидният сюжет на научната фантастика (третиран тук твърде скептично) прераства във *философска алегория* за трагедията на модерния човек с инвалидизирана душевност — програмирана и кибернетизирана, в *гротескова притча* за драмата на „духовния кастрат“ на нашето време, роден не само и най-малко от спекулативни манипулации с човешкия ген. Чрез страшната и нечовешка съдба на отчуждения от собствената си природна същност герой Вежинов провокира обобщения за трагедията на отчуждения разум — един от основните социално-философски и психологически проблеми на нашето време.

Макар привидно да стои на пръв план, едва ли е уместно въпросът за мутацията и акселерацията да се изтъква като централен, решаващ и изчерпващ проблематиката. Това е сравнително частен и страничен момент — само една от поредните „уловки“ на писателя — псевдообосновка за раждането на алегоричния, гротесков образ. (Една от особеностите на фантаста Вежинов е, че се старае да не „оскърбява“ недоверчивия дух на възпитания в „реалистична“ литература читател и винаги дава някакво правдоподобно обяснение на фантастичните моменти.) И без този в известен смисъл „аксесоарен“ елемент — „данък“ на научната фантастика и своеобразен „допинг“ за въображението, проблематиката би била точно толкова социално-психологически и философски значима.

Това не е трагедия на мутанта, това е трагичната колизия между съвременния интелектуализиран човек и собствената му „изпъдена“ и пренебрегната човешка същност. Вежинов сам подчертава, че героят му е „човек като всички други, от плът и кръв, създаден и роден от хора“. „Това, което се случи с мен — казва самият Неси, — *може да се случи с всички. Зависи по какъв път ще тръгнат хората.*“ Той просто е искал да бъде като другите — щастлив и нещастен, добър и лош — и това е негово право. Но защо именно най-нечовешката страст — към безсмислено унищожение — се е проявила в желанието му да бъде като другите? „Защо не е брал рози? Защо не е възседнал коня на царя Освободител? Защо не е крещял, че е гений? Защо е убил?.. Ето на тоя въпрос трябва да отговорим.“

Такава постановка насочва анализа към по-дълбоки философско-екзистенциални и психологически проблеми зад привидно „чисто“ научнофантастичната „заявка“. Заплахата е не в генното инженерство. Много по-важно е как и защо

социално-историческото развитие поражда такава духовна инвалидност, кои са вътрешните закономерности за оформяне на съвременната психика с нейните унаследени и придобити качества.

Духовният живот на човека е бил винаги подложен на метаморфози, но сега той стои пред прелом, основен фактор за който е самият социален механизъм. Информационният „бум“, двустранното въздействие на научно-техническия прогрес върху съвременния човек поражда основателната тревога, че *познанието само по себе си не осигурява самосъзнание*, макар оценъчното да се основава на гносеологическия процес. Именно в стремежа си към висша реализация на човешките интелектуални възможности, към идеала си за един „хомо фабер“, човекът лишава интелекта от естествените му извори и импулси, от така необходимото за човешката адекватност „възпитание на чувствата“, налагайки прекален рационализъм и прагматизъм. *Отчужденият от човешкото разум се превръща в реална заплаха за човечеството*. Източник за компенсация са „извъннаучните“ духовни ценности, способни да активират индивидуалното самосъзнание.

Чрез образа на акад. Кавендиш Вежинов директно поставя и интерпретира тези философски проблеми вътре в самото художествено произведение. Според него основен проблем пред човечеството е спирането на процесите на развитие, изчерпването на човешките цели, превръщането на човека от творец в консуматор, пък било даже и на собствения си разум. Оттам идва според него и пълното изчерпване, стандартизиране и опустошаване на човешката душевност, емоционалното „увяхване“ и остаряването на човечеството като цяло, превръщането на човека от „хомо креаторе“ в „хомо консумен“.

Страшната и нечовешка съдба на Неси — едно чисто конструктивно авторово построение, чиято тезисна същност авторът съвсем не скрива, звучи като съвременна притча за тези реални заплахи. Ярکو изявени в капиталистическото общество, те стоят и пред съвременното човечество като цяло. Вежинов е убеден, че човекът няма да създаде свое изкуствено продължение, изградено върху други, нечовешки принципи. Съдбата на героя е доказателство, колко тъжна, илюзорна и безсмислена е идеята по изкуствен, неприроден път да се стигне до човешко съвършенство, до мечтания „хомо супер“. Само постигнатото от човека по пътя на естественото развитие на човешките му качества, само дълбокото изстраждане на духовно-интелектуалната хармония може да го доведе до съвършенство в неговите *човешки измерения*. Всичко друго е насилие и изневяра над природата, за което тя си отмъщава рано или късно.

Вежинов твърди, че когато се изправи пред невъзвратимата биологична гибел, човечеството ще е изстрадало вече истината за своята същност. Тогава то непременно ще знае *какво е това да бъдеш част от живото звено на природата, от неизмеримия безконечен живот — най-висшата истина на битието*. И то ще излезе в пустотата, както са изчезнали преди него — като част от космическата хармония, която непременно ще е съхранила в себе си паметта за живота. Пътят към тази истина от най-висш порядък минава неотменно през голготите на самопознанието и страшния „самосъд“ на равносметката, до постигането на онази вътрешна хармония, която не е нищо друго освен *живот по законите на съвестта*.

За Вежинов човекът и светът са били винаги неделими. Но невероятните темпове на научно-техническата революция пораждат конфликт между изключително динамично „въртящия“ се свят и трудно изменямата, дълбока човешка съкровеност. „Технизирайки“ и „автоматизирайки“ се, създаденият „за благо на човека“ свят в същност парадоксално се дехуманизира. Човекът като еманация на естеството и създаденият от него неприроден свят попадат в дълбок вътрешен асинхрон. Това неизбежно поражда стресове и конфликти, ако не социални (както при капитализма), то психологически или биологични, които в последна сметка също са социални (по последици, ако не по причини).

Този конфликт е въведен като тема още в самото начало на произведението. Неси се събужда, потопен в един познат шум — трясъка на колела и ресори, който се носи над целия град и заглушава всичко друго. Но в железния тропот на машините все по-често просвистяват и острите истерични писъци на спирачките. Страшната и нечовешка съдба на героя е сякаш част от този истеричен предупредяващ писък на вътрешните спирачки на човечеството. Човекът, „първият разговор на природата с Бога“ (Гьоте), е заплашен от тотална екологична колизия, в която той би се оказал извън живото звено на природата, а това би било убийствено за него. Защото за Вежинов „нечовешка“ съдба е равносилно на „страшна“ съдба.

Авторът се надява, че от тази мрачна история читателят ще разбере поне, че „претенциите на епохата надали отговарят на нейната същност“. Тя наистина служи на „благото на човека“, но дали това винаги означава *в името на човека и човешкото*? „На мястото на самия човек — пише Вежинов — тя поставя на първо място неговите *нужди* и главно неговите *права*. Така лозунгът „Всичко за човека“, взет в неговия буквален смисъл, може да се превърне едва ли не в своята практическа противоположност.“¹ За съвременната епоха все още е непостижима вътрешно хармоничната цялостна личност, която не само твори, но и живее „по законите на красотата“. Единствено по този начин човекът би бил способен, както мечтаеше Маркс, „да усвоява за себе си своята всестранна същност по всестранен начин, т. е. като цялостен човек“, като *човек-самоцел* на обществото. Но „да се изгради хармоничната човешка личност е доста по-трудничко, отколкото да се изобрети електронна машина“ — пише Вежинов.

Основната заплаха за човешката цялостност авторът вижда в *насилственото разделение и дисонанс между рационалната и емоционалната същност на човека*. Те сякаш са на различни равнища на развитие, непоправимо е нарушен естественият синхрон между тях и човекът е заплашен от бездуховното съвършенство на „интелектуален робот“.

Защо се получава така, че мисленето, приемано за най-човешко от всички качества на сапиенса, не само не го води към неговата цялостна, единна човешка същност, а насилствено го отчуждава и лишава от нея? В своите интелектуални „дисекции“, изглежда, рационалният скалпел навлиза така дълбоко, че поразява непоправимо собствената си сърцевина, дълбоките си и изконни корени — поразява самия себе си. В края на краищата истинската жертва се оказва „качеството“ на самия разум.

По принцип всеки разум в известен смисъл е „спекулативен“. Но постепенно тази „спекулативна“ практическа насоченост злокачествено хипертрофира. На мястото на човека-самоцел тя поставя предимно неговите практически нужди. Така, разраствайки се, призракът на „практическият разум“ може да се превърне в злокачествен тумор, който унищожава единствено възможната основа на живота според Вежинов — чувството. Защо? Този основен въпрос поставя авторът чрез образа на Неси, който се превръща в своеобразна „патоанатомия“ на явлението.

Начинът, по който е представен героят, поражда усещане за едно предвременно, априорно изградено съзнание, неформирано в живия живот, почти както се влага то в една мислеща машина. Неси дори няма инстинкти, вложени у него като интуитивно значение. Неговата рационалност не е изстрадана вътрешно, не се надстройва над емоционалния опит, който според автора не само предхожда сетивата, но става и основа за тяхното изграждане. Това е основният *генетичен дефект* на неговата рационалност.

¹ П. Вежинов. Изказване на Април. лит. дискусия. — Лит. фронт, 8 април 1982, бр. 14, с. 4—5.

Умът на Неси е някакво математическо чудо, паметта му е чудовищна. В главата му сякаш непрекъснато цъка един безпогрешен и сякаш страшен с това си качество мозъчен механизъм. С идеалната си математическа съизмереност и изцъклени ясни очи той прилича на гола целулойдна кукла. Такова умствено и физическо „съвършенство“ внушава усещане за нещо неестествено и *затова* почти уродливо. Такъв разум задава въпросите си към света без особено любов-питство. Липсват му чисто човешките импулси към познание. Неговата работа, сведена до безпогрешен ред от дискурсивни логически операции, изпълва целия му живот, ако може да се нарече с тази толкова човешка и многозначеща дума ежедневието му на робот. Единствено в това херметически изолирано от живия живот кабинетно ежедневието той осъществява себе си, по-скоро „консумира“ самия себе си, преди всичко „лакомията и ненаситността“ на своя ум. Естествено трудът не му носи никаква творческа радост, по-скоро „гастрономическо“ удоволствие.

За него няма нищо истинско извън кабинета му. Истината е не в живота, тя е в безпогрешността на логическите операции. Умът работи, за да удовлетвори единствено себе си, необходимостта си от логически действия. Дълбоко отчужден от продуктите на труда си, той се превръща в пълен консуматор дори по отношение на качествата на ума си. *Познанието му е изпразнено от вътрешни цели и импулси, лишено е от други ценности освен от логическа правилност и яснота.* Но това *все още не е истината.* (Логическата правилност често дори противоречи на фактическата истинност. Този парадокс на научното познание отдавна стои пред гносеологията.)

Интересна находка на автора във внушенията с този образ е, че тъкмо в момента, когато Неси е емоционално отчужден от работата си, тогава има „успехи“. Това говори едновременно за формалния характер на неговото мислене и води към идеята, че труд, при който съществува разделение между това, което човек е, и това, което върши, „отчужденият“ труд е не само нечовешки, а и античовешки. Истинският човешки успех идва от отъждествяването на личността с работата, от пълното сливане на субект и обект. Човешки е единствено оня труд, който се превръща в творческо обсебване и сливане със света, чиито продукти стават материално отражение на една духовна реалност. Айнщайн пише, че „състоянието на духа, което дава възможност на човек да върши такава работа, е сходно с онова на молещия се или на влюбения. . . то идва направо от сърцето“.

Истинското познание, човешката истина съвсем не е съвкупността от безпогрешните логически операции, чрез които се реализира умът на Неси. Някоя електронна машина не може да замени творческата дейност на човешкия разум, колкото и да е съвършена, защото в крайна сметка нейното съвършенство — липшеността ѝ от екзистенциални проблеми, се оказва и нейна ограниченост. Някоя машина не притежава единствено човешките катализатори на разума — въображение, интуиция, естетическо чувство. *Синтезът между емоционалната и рационалната същност на човека е предпоставка за една мисловна хармония от много по-висш разред, с дълбоко хуманно съдържание.*

Диференцирайки се, автономизирайки се, развивайки се чисто логически, разумът едновременно деградира и това не е диалектически абсурд. Разраствайки се, той започва да потиска естествените си стимули, катализатори, праизвори — чувствата, въображението, морала, „естетическите мери, които са по-естествени за човека, отколкото инстинктите. Съвсем изчезват интуицията и прозрението като най-природни, най-дълбочинни форми на знание.“ А умът е безсмислен и безпомощен сам. „Лишен от своите стимули, от естествените си жизнени сокове, той започва бързо да запада. Постепенно целият човешки живот започва бавно да изтиква, да забавя своето движение, настъпва пълна ентропия.“

Тази жестока прогноза на Кавендиш идва от реалната опасност, макар още недобре осъзната, такава интелектуално острие да се окаже смъртоносно за човешката страна на познанието, да обезсмисли корените на живота, превръщайки се в тяхно отрицание. Защо? Прекъсната е „пъпната“ връзка със сърцевината на мисловната хармония, с ядрото на всяка истина — *духовността*, *„разумът“* на човешките чувства. Така целият строеж на мисленето би се оказал емоционално изпразнен, *нелеп естетически, духовно пуст и безсмислен*. Такъв интелект би се оказал жестока човешка пустиня. (Неслучайно именно от метафора на пустотата на рационално съвършения мозък започва Вежинов новелата си.)

Според Кавендиш, ако първоосновата на света е някакво могъщо съзнание, колосален ум — той за нула време би се самоопознал, самоизчислил и пресметнал всички варианти на съществуване. В крайна сметка би се самоизчерпал и завъртял на празен ход. Такъв ум никога не би намерил истинското си удовлетворение, защото никой смислен човешки разум *не е самоцел*, не работи, за да удовлетвори самия себе си. „И току-виж, че се побъркал и се втурнал към другите звезди, поне да изгори в тях и заедно с тях. Така поне би се получила възможността след милиарди години да се осъществи отново...“, сливайки се със света, с другите, като част от космическата хармония.

Защото трагедията на отчуждения разум е и в *отчуждението от „другите“*, в прекъсването на духовните нишки с хората и в последна сметка — в *отчуждението от себе си* — най-страшната и самоубийствена степен на отчуждение. А човекът реализира своята цялостна и единна същност именно *чрез другите*. Пътят към личностното осъзнаване е и път към хората и обратно.

Неси се е родил с вродено презрение към тези „смахнати двуноги, които май че се наричат хора“. Той е затворен в себе си, мълчалив и недружелюбен, неспособен на приятелство и привързаност. Никого не е съжалил през живота си. Неприязънта на хората няма значение за него. Вдъхва ужас дори на майка си със своята студенина и нелюбов. Изучава хората не в живота, а чрез книгите за човешко поведение. Смята, че ги познава, но жестоко се лъже, защото не ги разбира. Никога не съжالياва, че няма душевното съдържание на обикновените хора. „Ако съдеше по Фройд, това нещо бе неизмеримо отвратително. Ако съдеше по Достоевски, то бе по-страшно от бездна. Ако съдеше по своите наблюдения, то бе нещо слабо, неосъзнато и хилаво. Не, не искаше да бъде като другите хора, да споделя тяхната безпътница, тяхната слабост, техния раздиран от страдания и страсти живот.“ И в това е сякаш неговата трагическа вина към живота и главно към себе си.

За него *любовта* не е нищо друго освен детероден инстинкт, начин да освободи мислите си за работа. С равнодушието на духовен кастрат той поглъща „малките мастодонти“ на сексуалното си ежедневие, напълно съгласен с формулата на Фройд, че човекът не бил нищо повече от „нагоноизгласквач“. Любовта като висша човечност, като трагична красота, като духовно притежание и прекрасна зависимост му е чужда и непоносима. „Никой човек няма право да слага друг под своята зависимост. По никакъв повод. Ни със силата, ни със слабостта си. Та това е по-отвратително от всяка политическа тирания.“ Единственият му изход е да умножава фактите на сексуалния си живот, опитвайки се да компенсира духовната си нищета и неспособността си за истински и силни преживявания и привързаности. Неси никога не се визира в себе си, никога не се опитва да се анализира. Всичко, което става у него, е необходимо и логично, причината и следствието са свързани в здраво единство. В поведението му няма необикновени или необясними неща, никаква пукнатина няма в граничния блок на неговата логика. В съзнанието за себе си той е просто „един разумен човек“ — няма пороци, но затова няма и добродетели, не страда, но не е изпитвал никога нито зрънце от човешкото трудно щастие.

„Животът за него е огромна книга, пълна с уравнения и формули. В живота му няма никакви изненади, всички неизвестни получават в крайна сметка своя неотменим — верен отговор. Дълбоко сигурен и уверен в себе си, вътрешните конфликти са му съвсем непознати.“ За него всичко е пределно ясно, той никога не попада в „задънена улица, нито в науката, нито в личния си живот. Никога не губи душевното си равновесие, драмата на мисълта и съмнението, раздиращото чувство за вина са му непознати. Животът му е монотонен, без сринове, но и без душевни извисявания — „водата на живота му бе никак непрозрачна и мъртва“. А истинското познание и самопознание сякаш започва именно оттам — от кръстопътните мятания, от раздиращите вътрешни драми, в които човешкото аз като феникс се ражда отново и отново като за пръв път в живота.

Неси не познава вкуса на съществуването, познат на всеки обикновен човек. Нищо не може да го удиви и учуди. Непознато му е вътрешното стъписване пред тайнството на красотата, пред величието и чудото на живота. Не познава ужаса на безнадеждността, но не знае и цената на безумната човешка надежда въпреки всичко и все пак. Непознат му е „нелогичният“ ужас от човешката крайност. За него всичко — животът — е спокойното съзнание, че ще живее и ще умре някой ден. Но затова не му е познато нито зрънце от земното щастие, неповторимото и само човешко усещане, че си една най-уникална точка на Вселената, в която космическите закони се пресичат по неповторим начин и никога повече така. Непознат му е стремежът да вложи вечността в човешкия си земен миг, а тя е съзнанието, че си частица от вечната светлина на неугасимия Живот, слънчева прашичка от безконечния и безначален Свят, негов бог и създател, а не враг и рушител. Да иска невъзможното — този най-човешки стремеж — е чужд и непонятен за Неси. Това е „прекалено човешко“ и затова, разбира се, нелогично, абсурдно и смешно. Лишен от тези „прекалено човешки“ ценности, той е дълбоко нещастен и сякаш по-страшната трагедия е, че сякаш не съзнава това.

Такова човешко познание, лишено от *самопознание*, би се оказало не само безсмислено, но и антихуманно. Въпреки научно-техническата революция човекът си остава и досега най-голямата и ревниво пазена от природата загадка. „Хората и досега се лутат в догадки и мистификации за всичко, което се нарича *душевен живот*“ — пише Вежинов. А всеки т. нар. прогрес е нереален и безсмислен, а в същност и непостижим, без едно стигащо до човешките дълбини *самосъзнаване* и *самопознаване* — основното знание, така необходимо за човешката адекватност.

Този стремеж е чужд на Неси, както е чужд той на една програмирана машина. Затова и към изкуството като опит на човека да опознае себе си в продуктите на своя дух той има само презрително отношение. Тук Вежинов поставя и въпроса за *ролята и съдбата на изкуството в нашия рационален век*. То не е само „убежище“ за човешката съкровеност, то не е само „инобитие“ на индивида, то е висша духовна еманация на човешката същност, победа на човека над отчуждението и приобщаване към хората и света. То е преди всичко *самоизследване* и *самопознание на човека в продуктите на неговия дух чрез красотата*. Неслучайно именно в красотата Кавендиш вижда път за изход. Но Неси няма никакви сетива за красотата на изкуството, за художествената условност. Той е спял за неговата кондензирана истина, за него то не е нищо повече от „лъжа“, която той просто поглъща, „без да трепне нито едно мускулче на красивото му лице, без да се появи ни най-малка бледа искрица в очите му. Приличаше на змия, която гълта своите жаби и мишки без никакви признаци на лакомия и задоволство — просто за да ги има в стомаха си.“ Човек, който е така дълбоко чужд на изкуството, е чужд и на самия себе си.

За него истината има само едно измерение — математическа точност. Умът му е безпомощен пред света на прекрасното като *висше мислене „по законите*

на красотата“. Безпомощен е пред логиката на парадокса като среща на две от-
правни логически системи, пред логиката на вероятностите, пред алогичното.
Той никога не може да премине собствените си рационални бариери на разума,
конструиран по законите на „лошата“ точност. А според Вежинов *разумът е*
способност за активно мислене, насочено извън самия него. Защото никой ум не
работи, за да задоволява самия себе си. Такъв егоцентричен разум, самосъсре-
доточен единствено в себе си, е безсмислен и безпомощен сам, лишен от естестве-
ните си жизнени сокове, без *въображението*, единствено способно да роди онази
„достатъчно абсурдна“ идея, която по логиката на Нилс Бор би била най-близо
до истината. Защото „всички големи истини са странни. И необясними. Да не
кажа дори свръхестествени, каквито, разбира се, не са“ — твърди Вежинов чрез
Кавендиш. А именно „деформираният“ разум на изкуството понякога ражда
по-интересни идеи, по-странни образи. За необяснимото Кавендиш говори с
явно удоволствие. Зад границите на подредеността, на „елементарните“ истини
ни очаква хаосът на онези „дълбоки и тъмни, като най-тъмните водни бездни“
истини, там долу, дълбоко в *корените на битието*, където е необяснимият, тайн-
ствен първоизвор на живота. А той е *зад границите на мисълта*. Той е познаваем
само за онова знание, което ни учи какво означава да бъдеш живо звено от този свят,
а не негов враг. И това е най-необходимата за човека истина на познанието.
Но тя е постижима само тогава, когато *разумът и емоцията се слепят така,*
че станат съвест.

Кавендиш твърди, че не абстрактното мислене, а човешкото въображение е
най-финият продукт на психическата дейност. Според него човешката практика
показва, че *изкуството като „емоционално мислене“ е висше мислене*, именно за-
щото е основано на комбинативната дейност на въображението. „Истините на
науката остаряват и се забравят, най-гениални учени са опровергавани всеки ден,
докато истините, до които е стигнало гениалното изкуство, са вечно млади и
силни, колкото по-млади и силни са чувствата, които са го породили.“ Дори не-
що повече — с времето тяхната стойност за човечеството нараства.

Едно от условията за интуитивното научно „предчувствие по бездоказател-
ственост“ е критерият на хармоничността, на непротиворечивостта, на симетрич-
ността, а това са в основата си чисто *естетически* параметри. Интелектуалната
интуиция примирява конфликта между рационалното и ирационалното в по-
знавателната дейност на човека. Шелинг нарича „акт на гения“ неочакваната
среща на безсъзнателна със съзнателна дейност. Най-съвършените рационални
теоретични постройки поразяват със своята красота и хармоничност. И не само
това — хармоничността, т. е. красотата, става *критерий за правилността на*
теорията.

Наглед нелогичната връзка на Неси с художничката Фани сякаш изразява
вътрешното теглене на абстрактно-логическото, на чисто рационалното към „сто-
ранността“ и виртуозността на парадоксалното естетическо мислене. Фани го
привлича именно със странния бяг на мислите си, с тяхната лекота и виртуозност.
Неслучайно тя е художничка, човек на изкуството, но отново неслучайно тя е
именно моделиер — нейното изкуство също се е прагматизирало, то е своеобразно
бягство в бутафорното, декоративното, повече стилизация, каквато е и външ-
ността ѝ, без опит да се проникне в скрития смисъл на емоционалното и да бъде
то реасимилирано. А изкуството трябва да „удря като с камшик — през чувствата,
през въображението, да изважда наяве дълбоко скритото в нас, което е единствено
истинско. Иначе не е изкуство.“

Колкото повече се развива човешката рационалност, науката, толкова по-
вече ще нараства духовната нужда на човечеството, а и на самата наука от „пре-
красната неточност“ на художественото, обективизирала „разума“ на човеш-
ките чувства. Единствено изкуството притежава „неповторимата способност да

ни напомня за хармонии, недостижими за систематически анализ“ (Н. Бор). Изкуството е онова познание, което ще преодолее „лошата“ точност на науката и ще я превърне в път към многозначността на света, ще прескочи ограниченията ѝ от трамплина на парадокса и абсурда, на алогизма и неизразимото, на подтекста и асоциацията. То осигурява така необходимото и липсващо на науката *самосъзнание и самопознание*. То е призвано да *гради, изследва и преосмисля човешките ценности*.

В колизията между интелектуализирания човек и собствената му „изпъдена“ и пренебрегната духовна същност *разумът е заплашен да се лиши от обвързаността си с човешките ценности*. И не само това — дълго време „практическият“ разум е бил противоположен на тези ценности, човешкият закон вътре у нас — на законите на обществото. Сякаш в това е коренът на всичките му деформации. *Истинската хуманистична мисъл не може да бъде свободна от ценности — тя им служи*. Иначе тя би се превърнала в сляпа и смъртоносна самоунищожителна сила.

Според Неси единственият смисъл на делата на хората е да дават храна на разума. Той *в нищо не вярва*. Достатъчно му е да мисли правилно. Това изчерпва всички възможности. Представата, че светът се развива само по силата на рационални закони и че усъвършенствването на човека става единствено чрез откриването на тези закони и използването им за „благото на човека“, се оказва погрешна. Самият Айнщайн пише, че не съществува логически начертан път към тези закони: само интуиция, почиваща на подходящо разбиране на житейския опит, може да стигне до тях“. Не трябва да очакваме такова познание да породи човешките ценности, от които ние сами го лишаваме в името на чисто практически цели. Поражда ги именно оня необозрим, тъмен и необясним „като най-дълбоките водни бездни“ свят на човешката духовност. Там са импулсите, дълбоките корени и чистите, хуманни първоизвори на интелектуалното осъзнаване на света и на самосъзнаването на човека. *Защото разум, разделян и противопоставян на духовността, се превръща не в чистилище на духа, а в негов инквизитор, в зловец „призрак“ на разума*.

Разрешението, разбира се, не е в отказ от рационалността, а в *промяна на нейната структура, в разширяването на нейната същност*. Тя трябва да асимилира емоционалността на нова степен. Тук не става въпрос за насилствен електричен синтез, а търсене на вътрешно единство и хармония на рационалния и емоционалния мир на човека, на физическия и нравствения закон, които в природната си основа са дълбоко единни. Трагичното им разделение е отровен плод на „отчуждения“ разум. Пътят към най-важната цел — хармонично развитата личност, е наука-размисъл върху най-великата и най-ревниво пазена тайна на природата — човека с неговата физическа и духовна същност. Пред цялостната единна и неделима мисловност стои задачата да изследва човешката реалност в нейното диалектическо и хуманно единство — като реалност именно на човека — т. е. в единството на физическия (природния) и човешкия (нравствения) закон. Такова познание би реализирало света като универсално единство на физика, биология, етика и естетика.² Може би тук ще се роди и една „одухотворена разсъдъчност“, в която основно място ще заемат и етическите, и естетическите критерии, при която нелогична ще бъде тъкмо абстрактната логика, грозотата и духовната пустош на „технократския“ модел на мислене. Едва тогава „разумът ще бъде съвест“, както мечтае Вежинов в последния си роман „Везни“.*

² Вж. А. Балеvски. Единство на физическия и нравствения закон, — Лит. фронт, 24 септ. 1981, бр. 39.

* Статията е писана преди излизането на романа „Везни“. Бел. Е. Б.

Вежинов не остава до констатирането на проблемите. Успоредно с ужасяващата „антиутопия“ за лишения от нравствени сетива интелектуален „компютър“, за деформирания „хомо фабер“ на XX в. Вежинов показва и единствено възможния път за възвръщане към човешките ценности — нравствената гонота на страданието, откриването на красотата и осъзнаването на любовта и съвестта като главни стойности на живота, като най-изчерпващи символи на човешкото.

Очовечен от духовността, разумът е в основата на нравствения закон върху нас, а какво друго е този закон, ако не *съвест*. Тя не е „суеверие и страх пред някакви неведоми сили или отмъстителни божества“, както твърди Неси. *Тя е човешката отговорност пред самия себе си и пред другите, правото на избор на поведение*. И ако Бог не съществува като някаква Съвест на битието, като възмездие, той не трябва да се измисля, както предлагаше Волтер, а да се създаде в самата човешка душевност като *духовен абсолют*, като *вътрешен нравствен императив и критерий*. В този смисъл самият човек се превръща в бога, когото търси, защото само негово е правото и възможността да се самосъздава, избирайки у себе си човека или звяра, създателя или рушителя, светеца или убиеца. . . .

В самото начало Вежинов монтира един разказ-сън, който играе ролята на ключова метафора към цялото повествование. Той връща съзнанието сякаш в началните времена на „сътворението“, към някакъв праживот и прапамет, когато животът е още в своя първоизвор, съзнанието — в своите корени. Той търси праосновите на човешката душа в нейното детство, в онова правреме, където „митът е у дома си и където се държат *пранормите и праформите на живота*“ (Т. Ман).³ Митосът е в началото на човешкото съзнание и самопознание, той е в основата на колективното съзнание на човечеството, логосът се корени в митоса. Неси сякаш не носи у себе си обединяващия хората като единен организъм митос на колективното подсъзнателно. Но да се отхвърли митосът, да се излезе от първичните му типове и архитипове означава човек да изгуби представа за собствената си човешка идентичност.

Затова и „патологичната“ рационалност на Неси търси отдушник в сънищата като пробудени „митични“ видения на *подсъзнателното самопознание*, като дълбоко скрита същност на човека, издаваща неговата сподаваща душевност. Съсредоточили огромна духовна енергия в емоционалната си памет, събудените древни образи и метафорични модуси на съзерцание са пробиви в човешкия митос и път към дълбоко и съкровено общочовешкото. Защото подсъзнанието е „изпъдената или обидена памет“, „неудовлетворената памет“, „греховната или забранената памет“, всичко, което човек е потискал у себе си в името на „здравия разум“ дори когато това е безсмислено. Там са и корените на тъмни и дълбоки истини от висш порядък, недостъпни като че ли на „дневна светлина“ за трезвия разсъдък, неподвластни на анализиращия му скалпел. В тях намира убежище подсъзнанието, изморено и изплашено от „жестокото“ съвършенство на „висшите пластове“. Там е началото на конфликта между „низшите“ и „висши“ пластове, навярно там — *още в корените* — трябва да се търсят и чистите извори на хармонията.

Първата картина е внушение за красотата, но ледена, нечовешка, почти жестока в своето съвършенство, неизмерима чистота и математическа хармоничност. Непрекъснато се натрапва внушението за *безкрайна синьобяла ледена пустот*,

³ Т. М а н. Очерк за моя живот (1930). — В: Литературна есенстика в 2 тома. Т. I. Време и творчество. С., 1978.

празен свят. Това е проекция на мъртвото и нечовешко съвършенство на възприемащото картината съзнание — механичен ум — „изряден, точен, великолепно смазан, който денем и нощем бръмчи в жестоката кутия на черепа му“. Това е самодостатъчното и самодоволно отчуждено съзнание, което „няма нужда от никого и от нищо — ни отвън, ни отвътре“. Но в един момент, когато жестоката машина на ума си почива и дава свобода на подсъзнанието, се появява видението на китовите като съдбоносен символ на човешки топлата красота и сила на заедността и приобщеността, на благородната красота и спокойното величие на живота. Могъщо, царствено и красиво е това видение. Така сънят става предметен символ на вътрешната жажда за красота, любов и взаимност. А любов и красота за Вежинов са две равнозначни понятия. (Неслучайно Неси си спомня за този сън точно когато се влюбва.) Тази гледка е колкото невероятна, толкова и съдбоносна за съзнанието — като пробив в духа хармония, в други измерения на истината, като възможност за друго съществуване, като *проблясък от историческото предбитие на емоционалната памет*. (А може би като предчувствие и мечта по постигнатата хармония, като „спомен“ от бъдещото „прераждане“ на самоунищожилia се в края герой. Неслучайно в композирането се налага усещане за кръговост — началото звучи като някакво продължение — на края може би. . .) За пръв път Неси изпитва огромно емоционално напрежение (сякаш иска да си спомни нещо много важно за себе си) и онова така човешко, вътрешно нямно стъписване, хипнотизиран от красотата, силата и мощта на това видение-мечта. Той просто мълчи и гледа, смутен като никога, като никога тревожен: „Преди всичко то бе невероятно истинско и красиво.“ За пръв път истина и красота при него са свързани и затова за пръв път е безпомощен да проникне в същността на явлението — той няма сетива за красотата.

А истинско според Вежинов е само дълбоко скритото у нас. Но Неси е духовен слепец за красотата на душевното преживяване, няма вътрешни сетива за собствените си подсъзнателни копнежи. Когато не му достига знание, той не се доверява на интуицията и инстинкта, а търси да подчини красотата отново на собствените си рационални измерения: „Възможно като действителност, логично като действие, реално като време. Истинско и *затова* красиво.“ И все пак то остава непонятно, чуждо и тревожно, защото красотата не се вмести в тези рамки, те са твърде примитивни и недостатъчни, отнесени към нея. Диалектиката между красота и истина за него е непонятна.

Затова след срещата с Кавендиш Неси се усеща „някак стъписан“. Истините на учения не се вменстват в непоклатимата му логика. Светът, който той доскоро така успешно е класифицирал и подреждал в съзнанието си и затова той му изглеждал покорен, прост и подвластен, изведнъж му се струва объркан и хаотичен, защото не се подчинява на неговата система. Тогава той за пръв път усеща, че зад всичко това, което вижда и което така лесно достига с ума си, има нещо „дълбоко и тъмно, като най-тъмните водни бездни“. То е онази невидима стена, която стои между него и хората. Тогава за пръв път дълбоко и силно му се прииска да бъде като другите. Непознаемостта на стената, която го отделя от хората, подтиква Неси към самопознание и самоизследване. Той разбира, че неговият път не води към истинско познание, защото по него онази „тъмна и дълбока истина“ (на човечността) остава непознаваема. Тогава подсъзнанието интуитивно се насочва към ирационалните ресурси като път към дълбинните екзистенциални истини.

Житейските преживявания сякаш разместват пластове на подсъзнанието и в механизма на сънищата му се вмъкват ярки и силни отрязъци от историческата памет. Така Вежинов открива пътя не само към „синхронен“, но и към „диахронен“, дълбочинен анализ на човешката психика. Той я „разчита“ като

оркестрова партитура, в която цялото бъдеще като синтез от сегашно и минало в същност се съдържат в миналото. Защото единствено в „надвремето“ на човешката душевност Времето е „вечно присъстващо и неизкупимо“ (Т. Елиът, „Четири квартета“). Така един от пътищата към себе си се оказва *възвръщането към историческата памет*.

Така подсъзнателно героят прави първата крачка към самопознанието. Но *решаващата е самоприемането*. Именно нея той не би могъл да направи, ако е разбрал и частица истина за себе си, след като е дошъл съдът на съвестта и равновесиеката. В момента, в който разбира истината за своята нечовешка същност, Неси убива човека, който я е осъзнал — единствения си приятел. Образите на Кирил и Неси са своеобразни „образни синоними“ на една и съща идея, образи-метафори на едно и също явление, но дадено в различна степен на условност. Кирил е човешкият двойник на Неси, явлението в неговите човешки измерения. Неси е неговият гротесков, хиперболизиран образ. Унищожавайки единствения човек, който знае истината за него, Неси сякаш иска да се освободи от собствения си образ, от истината за себе си, убива сякаш собствения си призрак. Убива го, сякаш за да докаже, че онази стена, която отделя човека от нечовека, са именно *етичните ценности*. Защото отчужденият човек, човекът извън обществото е бог или звяр, създател или рушител, светец или убиец. Неразпъван на голготата на истинското човешко страдание, бог, създател той не може да бъде, затова става убиец, доказвайки, че човекът може да бъде по-лош и от животното, когато се превърне в животно.

Но това преживяване „като мъртва бяла светкавица“ раздира за миг душата му (за пръв път тук Вежинов говори за душа у Неси) и сякаш прорязва пролом в закрънялата емоционална памет. Там, в началото на живота, при извора на човешкото страдание, в корена на болката и безпомощността пред разрушителните стихии, той вижда сам себе си. „Видя се свършено гол, изранен, с отчаяно вдигнати към небето ръце. Брегът бе стръмен и каменист, край него течеше страшна черна вода, не просто река, а стихия, влачеше грамадни изкоренени дървета. Корените им стърчаха и се виеха като ръце на удавници сред вълните.“ Това връщане към корените на човешкото страдание сякаш е началото на неговото реално осъзнаване. Според Вежинов емоционалната памет по своята същност предхожда всяка друга памет, чувството е първопричина или първооснова на съзнанието. Неслучайно Неси се мъчи да си припомни с цялата вътрешна сила, на която е способен, именно чувството, което го е разтърсило.

Но защо точно тогава убива? Нали чувствата са неотменно качество на живота, основа на човешката съвест? Наистина „разумът не може да противоречи на големите човешки чувства. Това е алогично — вътре в самото съзнание да си противоречат и взаимно отричат неговите положителни категории.“ Но у него не е изграден вътрешният закон — регулатор между тях — *съвестта, категория колкото на логоса, толкова и на духа*. Разумната и логична мярка за хората все още не е съвест, както твърди Неси, като вяра, като глас на „вътрешния съдия“, като „второ аз“ на човека. У него не е изграден *мостът, висшият синтез, регулаторът между разума и чувствата*, а това са *етичните ценности, точката, в която се срещат логосът и емоцията, пространството на излекувания разрыв между тях*. Тази *трета основна категория на човешката същност* се ражда в житейското познание, в живота чрез хората и за тях.

Съвестта като *самопознание на чувствата чрез разума, като одухотворена разсъдъчност* е и *красота*. Неслучайно Достоевски виждаше спасението на света именно в красотата, защото тя е творецът на този вътрешен закон, тя възвръща човека към собствената му духовна същност. Затова и Кавендиш вижда единственото спасение за героя в любовта като идентична с красотата — „ма-

гическата реалност“ на духовния живот на човека. Единствено любовта е онази чудна възможност да се върне към самото си начало и да започне всичко отново и като за пръв път в живота.

И наистина именно любовта става оня душевен трус, който разтърсва пластове на вкаменената душевност и в бездната на емоционалната прапамет той съзира онова, което го връща към човека у него. Тя събужда закърелия спомен за острата и древна, нечовешка мъка по най-меките коси и изкълваните от гарваните очи на любимата жена. Събудила се е болката любов, така жива, „сякаш току-що се беше родила“. Поразен от силата на непознатото му чувство, за пръв път героят изпитва истинско нечовешко изумление и неистов стремеж отново да си възвърне намерената за кратко, макар и дълбоко трагична красота на човечността. „Сега с все сила му се искаше да задържи тоя човешки и нечовешки миг в себе си, да го започне, преди да е изчезнал завинаги.“

Неслучайно Хегел нарича съвестта „*пребиваване в самия себе си*“. Тя е път към самоприемането или неприемането на собствената личностна природа — решаваща стъпка към хармонизирането на човешката личност, към реалното човеколюбие. Преминал през страшния самосъд на съвестта, пробудена от страданието, от красотата и любовта, той прави своя *човешки избор* — смъртта като единствено възможно изкупление на греха пред живота и в същност — пред себе си, като самонаказание и път към тайнството на човечността.

Като библейско предсказание звучи космически мащабната, апокалиптична сцена на избора. Трагично-баладична е патетиката на пределно обобщените образи, изведени до космически категории-символи: студената, истинска, силна и трагична нощ, тежкото небе, хоризонтът, облаците, луната и онова заплашително и безмилостно море, което изглежда „бяло, твърдо и остро като лезвие на сабя“, сякаш лезвието на възмездието и съвестта. Огромният и силен вятър така плътен, сякаш излиза от някаква гигантска тръба, с искрици лед в студените си струи, също недвусмислено внушава асоциации с библейския Страшен съд. Но този е още по-страшен, защото е самосъд на вътрешния съдия, заградил го „със страшна сила“ в жестоката космическа красота на самонаказването. „И летеше той, безпаметен и искрящ като падащ метеор, обгърнат от своите бели пламъци, готов всеки миг да се стопи и изчезне.“ Ако Доротея, реализирайки възвишено човешкото у себе си, летеше нагоре, Неси лети надолу, в бездната (на подсъзнанието, на самосъзнанието), към онова *отвъдно*, което според Св. Игов „може да се интерпретира и като *завръщане* (к. а.) в предлогични състояния (архаични, колективно несъзнавани). . . и като *отиване* в някакви отвъдлогични състояния, като художествено предвещание за бъдеща (или по-точно — възможна) човешка хармония“⁴.

Така Бездната се превръща в семантичен аналог на митологичния *кладенец*, символизиращ входа в долния свят, временната смърт и възкръсването на посвещаваните в тайнството на човечността. Защото, както пише Т. Ман, „човечността е тайна. Защото самият човек е тайна и всяка човечност почива на страхопочитание пред тайната на човека.“ В митологичната парадигма на кладенеца се съдържа и значение на *източник на собственото подсъзнание*, в което човек се среща със смъртта. Той е и кладенец на паметта, на историята, тъй като преминаването през смъртта е изход зад емпирическите пространствено-временни предели във вечното (универсалното), както в миналото и бъдещето, актуализуеми в настоящето. За Т. Ман „набезите на познанието към предисторията или към нощта на неосъзнатото се докосват и съвпадат назад в дълбочините на времето е равностойно на навътре, в дълбините на душата“⁵. Така, *осмислена едновременно като смърт и възкресение*, тук Бездната става символ на

⁴ Св. И г о в. Отвъд барьерата. — Пламък, 1979, кн. 11, с. 42.

⁵ Т. М а н. Пак там.

възкръсването на Човека чрез болката и любовта, чрез страданието и съвестта — вечните извори на човешкото.

Така и самоубийственият, самонаказващ скок на Неси в бездната, и неистовият, възвисяващ копнеж на Доротея към висините на непостижимо човешкото стават един и същ израз на копнежа по хармония и щастие, които се изкупват единствено с цената на страданието и любовта. Затова, летейки надолу, към човешкия свят вътре в себе си, Неси лети в същност към бялото, с очи, изкълвани от гарваните, лице на любимата жена, която го чака там някъде долу, в края на Бездната, лети към страданието и любовта.

Истината и любовта са двете най-изчерпващи човешката бездна категории, символ на единството на природния и нравствения закон. Разглеждани една без друга, те са съмнителни ценности. Така в сливането на Логоса и Духа, на интелектуалната и емоционалната същност на човека, Вежинов утвърждава висша, човешки изстрадана хармония, наречена Съвест, която като вътрешен стожер на човешката душевност винаги се е крепила на нравствената необходимост от Самосъд, от Равносметка, от Възмездие.

Страданието е единственият човешки път към моралното познание, към върховната тайна на човешкото битие, която не е нищо друго освен „нравственият закон у нас“ — съвестта. Именно тя е онова вътрешно око, което избира между злото и доброто, заложени дълбоко у нас. Тя реализира ценностите ни чрез *правото на избор* и така ни превръща в човеци. Тя е човешката сила, която противостои на произвола и води към хармонията. Тя не е само вродена интуиция — човекът е длъжен да я изстрада като социален и емоционален опит. Тя е *глубинното вътрешно знание, какво е това да бъдеш част от този свят, от този живот, от хармонията и логиката на битието, а не негов враг и рушител.*

Защото, за да се реализира като личност, човекът трябва да има вътрешен критерий за онази бариера, която е длъжен да прекрачи в пътя към себе си и към другите, за да стигне до най-нужната на човека хармония — нравствената. Но и за онази, която никога не трябва да си позволи да прекрачва. Защото зад нея е карамазовското „Все е позволено“ — а то значи, — умъртвяване на Бога у нас, на нравствения закон, който избира между светеца и убиеца вътре у нас, а то значи — умъртвяването ни като човеци. А нашата цел е общество, което издига духовността като символ на човешкото.

ИВО АНДРИЧ — РАКУРСИ НА ЖЕНСКАТА ПСИХИКА В РОМАНА „ТРАВНИШКА ХРОНИКА“

КАТЯ ЙОРДАНОВА

Големите писатели са като големите исторически събития — те влияят с творчеството си върху психиката на хората и народите, променят ги, облагодияват ги и ги сближават духовно. Особено когато става дума за народи с близки черти в националния характер, изкристализирали в продължение на векове в условията на подобна историческа съдба. В този смисъл творбите на Иво Андрич са твърде близки на балканския и славянския читател, но те разкриват хоризонти и към човека и човечеството въобще. Както самият Андрич казва за миналото, ние не сме били тотално изолирани от света въпреки турците.

Босна — голямата тема и голямата любов на Иво Андрич — се превръща под неговото перо на изключителен художник на словото в огледало на конкретно-историческото, обаче чрез регионалното и конкретно-историческото — и във фокус на някои вечни проблеми на човека и човечеството. Съдбата на този балкански край е сложна и изпълнена с исторически трусове.

Средновековна Босна достига своя разцвет в XIV столетие като самостоятелно княжество по време на владичеството на Стефан Твъртко, който е провъзгласен за крал, ала в XV в. и тя става жертва на османското нашествие, а няколко века по-късно е впримчена в рамките на многонационалната Австроунгарска държава. Така Босна бива подхвърлена на действието на един монархически механизъм от съвсем различен тип.

В множество свои разкази и новели и в четирите си романа — „Мостът на Дрина“, „Травнишка хроника“, „Госпожицата“ и „Омер паша Латас“ — Андрич по извънредно пластичен начин оживява различни периоди от историята на своята Босна от XVI в. до нашето столетие. При това иззад исторически-те ракурси се долавя и подводното течение на една по-съвременна проблематика.

Човекът и историята — този централен философски и естетически проблем, тази кардинална тема с многобройни вариации в Андричевата белетристика в романа „Травнишка хроника“ получава изключително силна, общочовешки значима художествена реализация. За разлика от романа „Мостът на Дрина“ действието тук се развива само в течение на непълни осем години. Обект на художествено пресъздаване в „Травнишка хроника“ е един отрязък от живота на живописния Травник, когато над света се разпуква зората на XIX столетие, а Европа, разтърсена от мощния възход на Бонапарт, става кръстопът на политически бури. По това време (1809 — 1813) от няколко северозападни балкански области Наполеон създава държавна цялост Илирия под френско управление. На Балканския полуостров постепенно прониква освежителният лъх на идеите и социалните промени, предизвикани от Френската буржоазна рево-

люция. В босненския пашалък също така се чувства ехото от събитията на Запад, „които — както се казва в романа — се разпространяваха. . . из Европа с чудна бързина, като кръг вълни от своя център, и като пожар или зараза достигаха както оногова, който бяга, така и оногова, който седи неподвижен. . . Из Травнишката котловина ще се чува години наред твърдото и звучно име на Бонапарт и травничани, шат не шат, често ще предъвкват чворестите му и ръбести срички; то ще бръмчи дълго в ушите им и ще потрепва пред очите им. Защото настъпваха консулските времена.“¹

По искане на Наполеон в Травник идва френски консул, а след него пристига и австрийски. Започва сложният процес на взаимопроникване, на взаимопросмукване и до известна степен — на преливане на два диаметрално различни свята: феодално ориенталския и европейския. Зад здравия щит на сякаш библейски непокатимите традиции на съществуване на Травник предстои да започне един по-друг живот — живот в тревога, живот в постоянна бдителност.

Във външния изглед на Травник всичко е „стръмно и хълмисто, кръстосано и преплетено, свързано или разкъсано. . .“² Също такава е и душата на града, разкъсвана от жестоки противоречия: четири вери съжителствуват тук, всяка заключена в своите догми; пъстрото множество на раята трепери пред злостта на турските всесилни управници; иззад трапезите на богатите наднича безкръвното жълтеникаво лице на травнишката сиромашия. . . В този гордиев възел от противоречия се врязва европейският политически динамизъм, европейският дух и начин на живот в своя френски и австрийски вариант. Така в босненската действителност, която и без друго излъчва трагизъм, се създават още повече драматични ситуации, стига се до още по-дълбожи психологически сътресения и социално-политически противоположности. И всичко това получава пластичен художествен израз посредством пулсациите на една разклонена, богато нюансирана и врязваща се в паметта образна система в романа, вградена в координатите на кръгово затворена композиция. Европейската половина на тази образна система съставят френският консул Жан Давил, младият и енергичен Дефосе — помощникът му, австрийските консули фон Митерер и фон Паулич, консулските съпруги и деца и още редица епизодични герои — чак до, да кажем, представителя на марсилската търговска фирма „Жак Фресине“ или истеричния италианец Гамбини, случаен минувач през Босна, герой на еднократна художествена апликация в творбата. Що се отнася до другата, босненската половина на тази образна система, изброяването е по-трудно, защото около protagonistите — тримата везири Мехмед паша, Ибрахим паша и Али паша и извън микрокосмоса на везирския конак се гонят вълните на едно море от различни социални слоеве на тогавашния Травник, — люде от чаршийския свят, занаятчи, чираци, търговци, духовници, селяни, деца, скитници, докато на върха на социалната пирамида с чувство за надмощие и превъзходство се е разположило тежкото общество на травнишките бейове и аяни.

Една от доминантите в психологическото ваятелство в тази творба се изразява в разкриване на различните степени на приспособяване или пък на отпорност и консерватизъм на индивидите европейци, както и на самите ориенталци, към по-малко или повече променените босненски условия на живот. В известна степен тук е, и същността на психологическата индивидуализация на най-интересните образи и характери в романа. От друга страна, именно така по убедителен художествен начин се илюстрира тъкмо онзи верижно-обратим процес на взаимопроникване на ориенталското с европейското и обратно, за който вече се спомена. В този смисъл сред мъжките образи особено внимание

¹ Иво Андрич. Травнишка хроника. С., 1963, с. 13—14.

² Пак там, с. 10.

заслужават онези, които възплащават представители от междинните етажи на социалната, етническата и верската йерархия. Такива са Давид, Рота, Марио Колоня.

Извънредно пластично изградените женски образи в романа „Травнишка хроника“ имат своя особена роля в полифонично композираната картина на сблъскването на двата противоположни свята. Те са носители на голям брой идейно-естетически функции при претворяването на същността на тези два свята и на сложните им взаимоотношения. Чрез женската психика по още по-деликатен и фин начин се навлиза в атмосферата на драматичните „консулски времена“. Чрез психологическите рисунки на женската душа на фона на тогавашната ориенталска, подчертано „мъжка“ действителност е постигнат психологически паралелизъм, с който това белетристично произведение значително се обогатява.

Всяка жена в романа е интересна като съдба сама за себе си, ала женските образи стават още по-значителни в светлината на сравнението помежду им. Защото всяка героиня е със свое конкретно поведение и своеобразен вътрешен мисловно-емоционален свят, през който по неповторим начин се пречупват събитията и тревожният дух на онова време. При това при женските образи наред с психологическата индивидуализация още по-осезаемо изпъква и принадлежността към определена социална или верска среда. Обаче тук е и фокусът, в който се събират отраженията на един универсален хуманизъм, свързан с изконната светиня, наречена семейство, с древните принципи на един възвишен морал. Да си припомним например цялата онази любов и внимание, проявени към госпожа Давил, и сърдечните посещения и многобройните подаръци, с които я обсипват, когато се ражда детето ѝ. Да си припомним как постепенно се затвърдява нейният авторитет сред пъстрото местно население независимо от епичната духовно-съпротивителна сила на босненския затворен свят. Разбира се, подобни неща далеч не могат да се кажат за всяка жена европейка в този роман. Напротив, при изграждането на женските образи осезаемо се чувства прилагането на контраста като художествен похват и това е една от най-характерните черти на Андричевата поезика в „Травнишка хроника“. Ето — сега в паметта ни например изплува „развихрената“ фигура на другата консулска съпруга, австрийката Ана-Мария фон Митерер.

В романа последователно е изведена психологическата поляризация на двете главни героини — французката госпожа Давил и австрийката фон Митерер. Обаче веднага трябва да се подчертае, че тази поляризация в никакъв случай не съществува сама за себе си в тясно психологически план. Тя е натворена с дълбоки значения и крие своя своеобразна символика.

Изобщо, що се отнася до женските образи в творчеството на Иво Андрич, следва да наблегнем, че те понякога са стилизирани като крехки, но сигурни пътепоказатели в нерядко придружените с мъчителни емоции отношения между мъжа и жената в различни възрасти. Такава например е актрисата с тайнствените тъмни очи за своя малък деветгодишен съсед или Швабица за Чоркан, или пък Аника с магическото си въздействие върху мъжката психика („Липа“, „Чоркан и Швабица“, „Времето на Аника“).

Женските образи обаче много често са изградени, без да се пренебрегва колоритната им индивидуализация, и като символи с цел да се постигне художествена кондензация на определена морално-етична, социална или абстрактно философска идея. Нима не излъчват обобщаващо символично значение всички ония жени-кариатиди, на чиито рамене се стоварва цялото бреме на вековния патриархален живот и морал с крутите си закони и които често пъти са едновременно и господарки, и жертви, или пък — само жертви. Такива са старата Бадемлич от разказа „Чудото в Олово“, Алайбейовица и Зуя от цикъла разкази „Усамотена

та къща“ или Фата, бляскавата Фата, която загива в зенита на своята красота и младост като героиня от някаква антична трагедия, за да се превърне в легенда и песен („Мостът на Дрина“). А нима съдбата на Госпожицата в едноименния роман не е потресаещ символичен знак за социалните трусове и моралната дегенерация, характеризиращи едно по-ново време? А цялата трескава дейност на Лотика и накрая — страшият ѝ душевен и физически слом („Мостът на Дрина“)? И най-после — нима не са сгъволи в класическия смисъл на тази дума образите на жени, които реално дори и не съществуват, обаче са максимално намагнетизирани с авторовото философско отрицание или с копнежа по хармония и съвършенство, по одухотвореност на човешкото същество? . . . Да споменем „жената от слонова кост“ в едноименния разказ и особено „Елена, жената, която не съществува“, в едноименната лирично-рефлексивна новела.

И още нещо — няма женски образ в творбите на Андрич, който да е опростено „употребен“ в рамките на някаква сама за себе си забавна любовна интрига. Интересно е признанието на самия писател, че в процеса на преработката на „Прокълнатият двор“ е изхвърлил, „макар и с мъка на сърце всички любовни сцени между главния герой и някаква французойка, казвайки си сам: „Откажи се от това, то не е твоя работа“! . . . По-късно се оказа, че не съм постъпил зле.“³

В случая с Ана-Мария фон Митерер от романа „Травнишка хроника“ любовните интриги са трамплин към психологическото закръгляне на един обременен с различни комплекси женски характер, напълно противоположен на характера на другата главна героиня — госпожа Давил. В какво по-конкретно се изразява тази вече спомената поляризация при образите на двете европейки, захвърлени по стечението на бурни политически обстоятелства в Босна.

Докато госпожа Давил е жена с подчертано благ и улегнал темперамент, която живее единствено в гравитацията на семейния кръг и намира смисъла на своя живот в самопожертвователната преданост към съпруга и децата си, Ана-Мария е патологично неуравновесена натура, която някакви подсъзнателни центробежни сили непрестанно отклоняват в извънсемейни емоционални лутания. От тях по правило тя се връща разочарована и душевно сломена — връзката с Дефосе, напразният копнеж по ледено равнодушния фон Пачлич и всички останали подобни връзки в нейното минало. Докато първата — госпожа Давил — с всички сили и с цялото си старание поддържа хармонията и спокойствието в семейството, губейки дори и личното си „аз“, превръщайки се доброволно в безлична, но твърда опора за своя мъж (макар че не умее да вникне в цялата сложност на неговите консулски проблеми), другата — Ана-Мария — непрекъснато се стреми към доказване на някаква своя мнима изключителност — като жена, като музикант, като същество с възвишени мисли и стремежи, от което всеки трябва да се възхищава, но чийто обичайни средства за общуване със съпруга ѝ са истерията, скандалът, обвиненията и плачът. Госпожа Давил, която никъде в романа не е назована с малкото ѝ име, а винаги и единствено е „госпожа Давил“, като че ли така допълнително се запечатва принадлежността ѝ към семейството, живее с онова, което непосредствено я обкръжава. Тя умее да се радва и на най-малката дреболия, доколкото тя ще украси или ще направи по-удобно семейното всекидневие. Ана-Мария фон Митерер се увлича и възторгва от далечни, но възвишени по нейно мнение неща, отпускатки юздите на бурното си въображение и винаги преследвайки някакви патетични изживявания. Тези две жени изобщо нямат общ език. Дори и когато госпожа Давил от чиста любезност се труди да се включи във възбуденото ѝ бърбене, да речем, за сватбата на императора, тя въобще не успява да попадне на по-подходяща тема . . . от своите нови бели зломбюли. Биха могли да се изброят още много неща с цел да се изясни последова-

³ Љубо Јандрић, С. Ивом Андрићем (1968—1975). Београд, 1977, с. 30.

телно прилаганият художествен похват на контрастно портретиране на двете героини (например описанието на техните ръце). Но в светлината на главните концепции на тази творба по-важно е да се изясни как тези две женски психики се приспособяват към босненската действителност.

В същност „приспособяват се“ би могло да се отнесе само към госпожа Давил, която приема тази действителност и се справя с всичко с желязна издръжливост, защото черпи непресъхваща сила от собствената си любов и преданост към семейството. Нейният живот в Босна е красноречив пример за едно — в известен смисъл — механично приспособяване. Защото тя би била същата, по същите причини, и в Африка, и на Север, и в каквито и да било други географски и социално-политически координати. Наред с това благодарение на тактичното си поведение тя малко или повече навлиза сред босненския свят, нея я „пускат“ през границите на враждебността и отчуждението, а травнишките жени постепенно дори започват и да се поддават на благотворното ѝ влияние и като човек, и като домакиня. Достатъчно е да се спомене онази живописна групичка от девойки, които се събират да бродират около фонтана у госпожа Давил, сред които е и Елка, по която ще се увлече младият Дефосе.

В противовес на всичко това Ана-Мария фон Митерер нито особено се старае, нито пък е способна за каквото и да било приспособяване към босненската действителност. Люлеейки се постоянно в люлката на своите болезнени възторзи и униния, тя не само се стъписва и отвращава от суровия босненски декор и босненските люде, а и по най-различни начини излива гнева си срещу Босна — най-често чрез истерични пристъпи и сълзи, „защото тя като всички хора от нейния тип плачеше и от болестта, и от лекарството срещу нея, и от желанието, и от удовлетворяването му“⁴. Австрийката е в плен на различни антибосненски комплекси и фобии. Да си припомним например, как вдървена седи в покритото с бял калф кресло, дълбоко нещастна заради непобедимата уж босненска мръсотия, не допускайки никого близко до себе си. Ала и босненският свят не я допуска до себе си. Избраната от нея роля на натрапчива дарителка ни най-малко не се харесва на католическата среда и въпреки прекалената общителност на съпругата на австрийския консул тази среда я отдалечава от себе си. Докато острите контури на босненската действителност изопачено, сякаш в криво огледало се пречупват през неврастеничната психика и блуждаещия поглед на Ана-Мария, госпожа Давил открива някакво практическо равновесие за съществуване, така да се каже, по допирателната към тази действителност.

Това са двете крайности във възприемането на Босна и две от възможните линии за частично вникване в истината за Босна от онова време. Но цялата истина в същност не се изчерпва с нито едната от тях. Изобщо извънредно трудно е да се прозре истината за тази дълбоко изстрадала земя. Тези две крайности обаче умело насочват към цялата сложност на изследването на тая истина и към необходимостта от многостранен поглед и подход към онази отминала драматична епоха.

Трудно е за чужденеца да разбере Босна с непробиваемото ѝ мълчание и враждебна тишина, която се чувства дори и в „архитектурата на къщите, чието истинско лице беше обърнато към дворовете, а немият, горд гръб — към улицата; в носите на мъжете и жените; в погледите им, които казваха много неща, защото самите в същност бяха безмълвни. И в говора им, когато се осмеляваха да говорят“, по-скоро се долавят „важните недомълвки, отколкото думите им“.⁵

Ала също тъй трудно е и за босненеца да разбере и приеме европейския свят. И въпреки всичко взаимното приближаване и взаимното проникване на тези два различни свята в известна степен е неизбежно. В този смисъл в романа има

⁴ И в о. Андрич. Травнишка хроника. С., 1963.

⁵ Пак там.

немалко художествени доказателства, свързани с женските образи. Такава е например любовта на Елка към Дефосе, макар че в края на краищата старинният патриархален морал инстинктивно я изкопча от горещата му прегръдка въпреки цялата упоителност на тяхната кратка среща. Такъв е и копнежният унес на кро-тичкия бръснарски чирак Салко Малухия по Митереровата дъщеря, малката Агата, която той тайно обожава и наблюдава скришом през листака часове наред. . .

* * *

А каква е съдбата на босненската, на травнишката жена? Какво е нейното всекидневие? Дали и как реагира тя на всички ония промени и сътресения, които донасят със себе си „консулските времена“? Травнишката жена е поробена по различни начини. Това се отнася преди всичко за мюсюлманския женски свят. Тук нямаме открити индивидуалности, но в замаяния на това в тази сфера Иво Андрич се разкрива като ненадминат майстор на сумарния психологически портрет, като тънък познавач на колективната характерология.

Казахме, че травнишката жена е поробено същество. Далечни са още времената, когато дори и един Вайнингър ще каже, че жената не трябва да се поробва дори и тогава, когато самата тя желае това. Травничанките са затворени, „забулени и винаги неми“. С мюсюлманките почти не се разговаря: за тях изобщо не се говори — такъв е редът! — та даже и когато връхлети тежка болест или пък щастливо дойде изцеление, както например в случая с пациентките на фра Лука Дафинич.

Твърде показателна в този смисъл е сцената, когато Жан Давил чете на везира Мехмед паша откъс от Расиновия „Баязид“. Слушал го колкото слушал везирът и в един момент избухнал в смях: „Та този не знае какво говори — каза везирът строго и с насмешка, — откакто свят светува, нито е било, нито пък може да бъде великият везир да влиза в харема и да разговаря със султанките.

После везирът се смя още доста дълго, искрено и гласно, като не криеше, че не е възхитен и не разбира смисъла и стойността на такова духовно развлечение. И казваше мнението си открито, почти грубо, без да иска да знае, че говори с човек от друга цивилизация.

Давил, неприятно засегнат, напразно се опитваше да му обясни значението на трагедията и смисъла на поетичната реч. Везирът неумолимо махаше с ръка . . .⁶ А ето и някои от личните оценки на Мехмед паша за Босненския край и босненските жени: „Природата е сурова, мъжете — невъзможни. Какво можете да очаквате от жените и децата, създания, които бог не е надарил с разум в една страна, в която мъжете са сприхави и груби. Всичко, което тези хора вършат и говорят, няма никакво значение и стойност, нито пък може да има влияние върху работите на сериозни и просветени люде. . .“⁷

Жената е скрита зад къщите зидове, тя е с принудително заключени устни, мълчанието е проникнало в най-дълбоките глъбини на душата ѝ. Дори и . . . краткотрайният блясък на чувствената красота — и то настоятелно молеше да остане в тайна и мълчание и с пръст на уста бягаше в безименността на тишината като в истински подслон. Всяко живо същество, а и самите вещи, всичко тръпнеше от звука, криеше се от погледите и примираше от страх да не би да трябва да каже някоя дума или пък да бъде назовано с истинското му име.

Като гледаше [Дефосе — б. м.] тези мъже и жени, превити на две, омотани и винаги безмълвни, без усмивка и гримаси, повече му се искаше да узнае техните

⁶ И в о Андрич. Травнишка хроника, С., с. 151.

⁷ Пак там, с. 30—31.

страхове и надежди, отколкото истинския им живот, който беше потиснат и до такава степен умъртвен, че от него беше останало само името му.“⁸

Случва се понякога жената и против волята си да се озове във водовъртежа на някакви обществени събития, та дори и да стане повод за такива събития. Но нейната личност тук нищо не означава, нея никой и за нищо не я пита даже и тогава, когато става дума за личната ѝ съдба. Така например младата, доведена от друг край хубавица, за която консулският слуга Мехмед успява да се ожени някак, заобикаляйки закона, бива върната обратно като безгласен и безименен багаж, след като утихва бунтът на чаршията. А именно нейното идване и тази женитба е била искрата, от която се е разпалил самият бунт.

Разбира се, Андрич диференцира положението на жените от различните верски и национални слоеве. Едно е мюсюлманката, друго е, да кажем, еврейката, която дори и песен ще се осмели да запес пред другите, както запява Бенционова снaxa Мазалта на тържеството по случай Наполеоновия рожден ден във френското консулство. Но въпреки всичко босненската жена е повече или по-малко невидима в романа, защото тя е такава и в живота по онова време. Характерен и символичен детайл в този смисъл представлява първата поява на жена в книгата — по-точно, не жена, а само женски глас въвежда писателят! Това е гласът на невидимата съпруга на Барух, чиято къща оказва гостоприемство на Давил след пристигането му в Травник: „Над стаята на консула се чуваше непрекъснат шум, тичането и викането на многочислената Барухова челяд и острият глас на майка им, която напразно се мъчеше да ги укроти със закани и клетви.“⁹

Но още по-характерна и подчертано символична е друга една сцена, която доказва, че въпреки своята невидимост и вечно мълчание босненската жена все пак присъства по свой начин в обществената атмосфера, та дори понякога и по-свободно си позволява да изрази отношение към нещо, обикновено копирайки отношението на мъжете. Това е извънредно пестеливо обрисуваната и същевременно изключително експресивна сцена на първото отиване на Давил при везира, когато той е принуден да премине през тунела на женската омраза, женските заплахи и суеверни жестове: „Докато не завиха по главната улица, всичко вървеше добре и консулт наистина можеше да бъде доволен. Но щом стигнаха до първите турски къщи, започна някакво съмнително провикване, блъскане на дворните порти и на дървените решетки по прозорците. Още при първата къща едно момиченце откъсна едно от крило на портата и произнасяйки неразбираеми думи, започна да плое по улицата като че ли врачува. Така подред се отваряха всички порти и се повдигаха решетките на прозорците и за миг се показваха лица, пропити от омраза и фанатизъм, забулени жени плоеха и шепнеха някакви заклинания, а момчета произнасяха псувни. . .“¹⁰ А малко по-късно Давил се натъкна на „неподвижни, вкаменени лица“ — лицата на мъжете от чаршията. „Беше — казва Андрич — също както, когато човек преминава от прекалено затоплена в съвършено студена стая.“¹¹

В съзнанието и подсъзнанието на Давил това първо преминаване през Травник ще остане като някакъв кошмар, който по-късно ще го мъчи дори и насън.

Ала консулските времена полака-лека променят травнишката атмосфера, психиката и поведението на хората. И когато един ден новият австрийски консул фон Паулич „тръгна на първо посещение при везира, случи се неочаквано чудо. Хората наблюдаваха кортежа, с поглед търсеха новия и мълчаливи дълго гледаха след него. Турските жени наблюдаваха през решетките

⁸ И в о Андрич. Травнишка хроника. С., с. 135.

⁹ Пак там, с. 19.

¹⁰ Пак там, с. 24.

¹¹ Пак там, с. 25.

си, децата се изкачваха по оградите и зидовете, но никъде не се чу никакъв глас, нито една ругатня.¹² Мълчанието е станало миролюбиво, та дори и благосклонно. . . Няма я вече онази бездънна пропаст между европейския и босненския свят.

* * *

Епилогът на романа „Травнишка хроника“ ни разкрива травнишките бейове, разположили се на разговор на софата в Лутвовото кафене. Консулските времена са отминали. . . Консулите един след друг са си отишли от Босна. Всички „се наслаждават на добрата, победоносна тишина“¹³. Но тая „победоносна“ тишина е само една илюзия на травнишките бейове, която с течение на времето неминуемо ще рухне. Сляпата вяра в полумесеца и носталгичното възвеличаване на османската мощ, която се разпада, няма да ѝ влеят животворни сокове. Вълните на историята изхвърлят всичко гнило и заостеняло. Съдбата на отделния индивид или отделното поколение може да бъде и безразлична, и драматична, и трагична, обаче историческото движение на човечеството е устремено напред, макар и понякога с мъчителни завои и застои. И Босна също е променена и раздвигена след консулските времена. На този изстрадал край също така предстои да излезе на светло историческо пространство. Защото никога тирания не е вечна. Такива са главните художествени внушения в романа на Андрич „Травнишка хроника“, които откриваме и чрез женските образи.

¹² И в о Андрич. Травнишка хроника. С., с. 322.

¹³ Пак там, с. 448.

НАУЧНО-ПЕРСПЕКТИВЕН ПОДХОД КЪМ СОЦИОЛОГИЧЕСКИТЕ И МЕТОЛОГИЧЕСКИТЕ ПРОБЛЕМИ НА ДУХОВНАТА КУЛТУРА

ГЕОРГИ ДИМОВ

Българското марксистическо обществознание винаги е съзнавало необходимостта от все по-пълно осветляване на фундаменталните теоретико-методологически проблеми, за да развива в правилна насока духовната ни култура. Обсегът и съдържанието на тия сложни и многообразни проблеми са се определяли през отделните етапи на социалното ни и естетическо развитие от характера на общественно-историческите процеси, от степента на философско-нравственото и интелектуално-творческото съзряване, от конкретните културни потребности на обществото. В наше време тая проблематика се налага с още по-голяма сила на фона на общото ни социалистическо развитие и неслучайно към нея насочват вниманието си специалисти в различните области на хуманитарното знание, интерпретирайки я от съответните аспекти, в по-частичен или по-обобщен план. Трудно обаче могат да бъдат посочени по-синтетични трудове, разкриващи все по-открояващата се диалектика на съвременното им социално и духовно развитие, с оглед и на задачите, които решава в настоящия етап Българската комунистическа партия, с оглед на потребностите на изграждащото се у нас зряло социалистическо общество.

Несъмнено тази нужда е била осъзната от Ст. Михайлов, когато е замислял и писал последната си книга „Изкуство. Общество. Време“ (Партиздат, 1983). И наистина това е труд, който и по проблематика, и по подход на нейното интерпретиране, и по-цялостната концепция на автора относно взаимоотношеността на социално-политически процеси и духовно-естетически потребности, между повелята на епохата, на текущия ден и дълга, призиванието на твореца, представлява в научния ни живот.

Книгата ни прави съпричастни не само на най-актуалните културно-естетически и общоидеологически въпроси на нашето време, но утвърждава съвременна марксистко-ленинска методология, особено перспективна за по-нататъшното творческо разглеждане на тия от жизнено значение проблеми за духовно-нравственото извисяване на социалистическото ни общество. Нейната значимост нараства и поради факта, че авторът е успял да постави многообразни проблеми в тяхната логическа връзка, да съчетае естествено общите теоретични постановки с конкретни трактовки на животрептящи социално-политически и културно естетически въпроси, с анализ на явление от текущия живот. И макар погледът му да е насочен предимно към някои от разнообразните процеси, характерни за съвременното ни социалистическо развитие и по-специално за някои от закономерностите в изграждането на зряло социалистическо общество, той държи сметка и за онова, което идва от многовековния исторически опит,

което ни подсказва народната съдбовност. И още нещо — което придава особена научно-методологическа и политико-идеологическа актуалност на труда, — това са усилията на автора да се опира винаги на решенията на Дванадесетия конгрес на БКП, на постановките и указанията на др. Т. Живков, съумявайки да ги осмисли и конкретизира с оглед на спецификата на третираните въпроси, а с оглед и на задачите, които партията решава в наше време.

Макар трудът да се състои от четири проблемно обособени глави, всяка със свои политико-нравствен патос и културно-естетическа насоченост, всички са обединени от единна научна концепция, от единен методологически подход. Цялото изложение се отличава с подчертана логичност и партийно-идеологическа насоченост, с конкретност на анализите, които неизменно водят до очертаване на някои страни от битието и поведението, душевността на днешния човек — творец на материални духовни блага.

Следвайки основния си замисъл — да разкрие взаимоотношеността между социално-политическите, житейско-нравствените, културно-естетическите процеси и явления, характерни за настоящия етап на националното ни развитие, ерудираният социолог подхваща едни или други въпроси из областта на художественотворческата дейност, за да изкаже мисли и съждения, които несъмнено ни помагат да разберем по-непосредно и конкретно някои прояви и тенденции на нашата съвременност, дават ни възможност да вникнем по-непосредно в някои страни от теоретическата и практическата дейност на партията, в нейните непрестанни условия да бъде винаги на висотата на политическите, икономическите, идеологическите задачи, които се налага да бъдат решавани по пътя на изграждането на зряло социалистическо общество. А то от своя страна изисква формирането на пълнокръвни личности, устремени към по-високи социално-нравствени и културно-естетически идеали. При това авторът винаги държи сметка за диалектиката на това развитие, за сложните и противоречиви процеси, съпътстващи непрестанния възход, за трудностите от обективен и индивидуално-психологически характер, с които се сблъсква човек, пък и обществото като цяло, за конфликтите, които неизбежно се появяват в съзнание и практиката на хората.

Радостно е, че видният български социолог, чиито трудове през последните години подхващат и осветляват редица фундаментални въпроси на марксистко-ленинската социология, която едва след Априлския пленум зае отговорно място у нас, за да се наложи скоро с научната актуалност на своята проблематика, проявява такова непосредно и творческо отношение към методологическите проблеми на изкуството, на духовната ни култура изобщо.

В тези си интереси и занимания той изхожда от дълбокото убеждение за глобалното значение и всеобхватно въздействие на духовната култура като своеобразен израз и синтез на интелектуално творческата енергия на човешката личност, на народа. „Духовната култура присъествува навсякъде и дава своето отражение във всичко тъкмо чрез човека като главен неин носител. Като влияе върху формирането на интересите и потребностите и особено на ценностните системи на хората, като влияе върху емоционалния тонус, интимните мотиви и насоки на човешката дейност, духовната култура влияе и върху процесите във всички останали сфери на обществения живот, навсякъде където присъествува и се реализира човекът като субект, като деец, като фактор, който определя състоянието на нещата и тяхното развитие. Следователно нашето общество е заинтересовано така да се организира и насочва развитието на духовното творчество, че то максимално да изпълнява своите извънредно отговорни социални функции и като съдействува за формирането по определен начин на хората, да се превръща във все по-мошен преобразуващ фактор на общественния живот“ — пише Ст. Михайлов още в уводните думи към книгата. И не-

смянено тези негови изходни методологически позиции — в пълно съзвучие с постановките на последните партийни конгреси, с концепциите на др. Т. Живков, развивани нееднократно по различни поводи — позволяват на автора да прояви научно-творческо отношение към съществени проблеми на изкуството, на културната дейност като органически съставна част на всеобхватното партийно строителство. Като припомня думите на др. Живков, „че бъдещето на родината ни зависи от умножаването на личностните качества на човека, от неговото непрестанно усъвършенствуване като гражданин, труженик, творец“, Михайлов обосновава в социологически план ролята на твореца за възхода на изкуството, както и предпоставките за пълната изява на таланта. „За да се осъществява напълно и да разцъфтява талантът на един творец, последният не може да заема позиция на наблюдател в нашата действителност. Той не може да бъде съзерцател и отрицател, той трябва да участва сам в създанието, да се потопи в неговите противоречия и трудности, да *преживява противоречията, трудностите и победите като своя съдба*, да участва активно в борбата срещу старото, консервативното, егоистичното.“ Тази жизнена, идейно-нравствена повеля има силата на категорически императив, защото Българската комунистическа партия е кръвно и съдбовно заинтересована от правилното възпитание и развитие на художественотворческата интелигенция. А това налага нейните творчески изяви да бъдат в съзвучие с многообразната дейност, развивана от партията в различните сфери на живота. Тази именно дейност следва да бъде опора, стимул и ориентир в пресъздаването на социални и нравствени процеси, на граждански и човешки съкровени вълнения, на народностни пориви и идеали, на битови и морални конфликти, на интелектуално-философски прозрения.

И в тая връзка Михайлов подхваща и осветлява един от онези кардинални въпроси, който има значение не само за развитието на художествената култура, но и за цялостното социалистическо развитие — въпроса за единството на класово-партийното и националното в съвременните социални отношения. Осъзнал неговото изключително теоретическо, политическо, методологическо значение, авторът се домогва до трактовки и изводи, които представляват решителна крачка напред в съвременното ни марксистическо обществознание. Те са толкова по-значими, защото са изградени върху анализа на конкретни явления и процеси от миналото и от наше време. Затова ще представляват и надежден ориентир за всички онези, които създават духовни ценности, пък и за цялостното комунистическо възпитание на младото поколение творци, сред които понякога се чуват отделни гласове за някакво надпартийно, наднационално изкуство.

Като тръгва от правилната концепция за конкретно-историческата същност на понятията „партийно“ и „национално“ и проследява изявата им в предходните класови общества, Михайлов подчертава техните сложни диалектически взаимоотношения през различните етапи на общественото развитие. И въз основа на конкретни наблюдения и анализи на явления от непосредната днешна практика аргументирано обосновава единството и дори сливането на тези две понятия в условията на изграждащото се зряло социалистическо общество. Основание за такава постановка авторът намира в обстоятелството, че характерът на комунистическата партийност „съответствува на интересите на работническата класа и чрез това — на основните интереси на другите трудещи се“, и във факта, че „пролетарската, марксистко-ленинска партийност се намира в съответствие с обективните закони на историческото развитие и следователно с тенденциите на обществения прогрес“. Следователно тази партийност е научно обосновавана; тук партийност и научност „са взаимно обусловени и немислими едно без друго“ — такъв е логическият извод от обстойните разсъждения, изградени върху тео-

ретични постановки на класиците на марксизма-ленинизма и върху непосредната теоретико-практическа дейност на Българската комунистическа партия. Така авторът разсейва и съмненията на онези, които, неосвободени от догматични постулати, виждаха в тържественото и безпрецедентно чествуване на 1300-годишнината от основаването на българската държава едва ли не проява на някакъв национализъм, отклонение от принципите на марксизма-ленинизма. И в тая връзка целесъобразно се припомня, че благодарение именно на правилното разбиране на класово-партийното и националното толкова преплетеният и сложен национален проблем в съветската многонационална държава получи своевременно ясно разрешение, дало възможност за невиджан разцвет и обогатяване на националните култури на отделните етнически общности.

Утвърждавайки, че „класово-партийният подход предхожда и стои в основата на решението на националните проблеми“, Михайлов проследява как този подход получава все нови и нови измерения през различните етапи на социалистическото съзидание, за да съвпадна изцяло с „границите на цялата нация, на цялото общество“ при съвременните условия в нашата страна. И сега той умело съчетава по-общите си разсъждения с конкретни анализи на явления от нашата действителност, подсказва ни за някои отклонения от творческия класово-партийен подход, които неизбежно извеждат било до антинаучни трактовки, било до национален нихилизъм и сектантски прояви, било до необоснована апология на антидемократични явления от миналото. Но и проявите от такъв род авторът се стреми да обяснява конкретно-исторически, в съответствие със сложната и противоречива диалектика, съпътстваща утвърждаването на една нова ценностна система.

Изобщо въпросът за класово-партийния подход е намерил в книгата широка и многоаспектна трактовка с подчертано методологическо, конкретно научно и общоидеологическо значение. Изводите се отличават със своята всеобхватност, с еднаква значимост за отделните клонове на хуманитарното знание. Творчески прилаганият класово-партийен подход, разбира на неговата диалектическа същност, дава възможност — по думите на автора — да бъдат осъзнати и осъществени националните интереси в условията на нашата съвременност; чрез него многовековното ни духовно наследство може да получи истинско осветление и оценка, да бъде включено то в съвременните духовни процеси, да се извяват в пълната патриотизъм, хуманизъм, интернационализъм на нашия съвременник. И още — да бъдат разбрани домогванията на реакционните сили в света, да се насочва развитието на съвременната социалистическа култура, „да обхванем цялото многообразие на живота в неговото развитие, в неговия прогрес, в неговата вътрешна противоречивост“. Така ще се даде простор и на мисълта, и на въображението в усилията на човека да се възмогне до по-големи социално-нравствени и естетически висоти.

Проблем, не по-малко важен и актуален за развитието на съвременното изкуство във всичките му жанрове, е проблемът за взаимоотношенията между художественотворческата дейност и политическата власт — разгледан и осветлен от Михайлов все със същата историческа конкретност, социологическа широта и партийнополитическа принципиалност. Тръгвайки от широко разпространеното твърдение, че „голямото изкуство се е създавало и може да се създава само в опозиция срещу политическата власт“, авторът интерпретира с вещина социално-политически и културно-естетически явления от далечното минало и от непосредното настояще, за да докаже относителността на подобна теза. И ако твърдението за вечна опозиция между изкуство и политическа власт „е по принцип вярно за досоциалистическото обществено развитие по силата на класовия антагонизъм, на експлоаторската същност на социалното управление“, макар че и в ония епохи да се срещат немалко изключения и противоречия, каквито

ни предлага и българската история и култура, то при социалистическата държава този антагонизъм далеч не е правомерен, коренно различно е отношението на създателите на естетически ценности към политическата власт. Защото нейните действия са в съзвучие с прогресивното развитие, тя осъществява задачи, ръководи се от принципи, вдъхновявали най-демократичните мислители, художници, мечтатели. Но държейки винаги сметка за реалното състояние на нещата, Михайлов съвсем не идеализира действията на тая власт през различните етапи на нейното утвърждаване. На нея не са ѝ чужди грешки от различно естество, отклонения в една или друга посока от творческия марксизъм-ленинизъм, от изискванията на обективните закони на социалистическото строителство, грешки, довеждащи до социални и идеологически сътресения, до кризи и дълбоки смущения в съзнанието на хората. Но, както доказва и опитът на БКП, социалистическата власт е способна да види тия грешки, да разкрие първопричините им, да ги преодолее и направи съответни изводи. Какво по-красноречиво свидетелство в това отношение от историческия Априлски пленум и последвалата теоретическа и практическа дейност на партията!

Този именно плодотворна дейност създаде условия да се изгради „пълно доверие между интелигенцията и партията“, да бъде осъзната от всички хора на творческата мисъл „научността и народополезността на партийната политика“. Но в тая насока трябва всички — и като граждани, и като творци — „да съблюдаваме обективната мяра на нещата и процесите, да бъдем верни на обективната истина. Когато допуснем някакво отклонение от обективната мяра, ставаме апологети, което е много вредно, или пък ставаме нихилисти, ставаме черногледи, песимисти, което е не по-малко вредно“ — такъв е изводът на Михайлов, извод и научно обоснован, и исторически правдив, насочващ към много и много размисли. Струва ми се, че въвеждането на понятието „обективна мяра“ дава възможност при всяка дейност да не се надхвърлят онези граници, при които вече нещата придобиват друго качество, стигат до своята противоположност, а се нарушава и конкретно-историческата им оценка. Изобщо оттук идват всички ония кризи и извращения от различно естество, които са в противоречие със същността на социалистическата система.

Като характеризира основните предпоставки, които обуславят сплотеността на нашата интелигенция около политиката на партията, авторът на книгата засяга и един друг много интересен и актуален, а и твърде дискутиран и в миналото, и в наше време социологически проблем — за конформизма. Посочвайки етимологическото значение на понятието и съдържанието, което му е давано в различно време, той осветлява все с присъщата му лаконичност и синтетичност цяла редица въпроси от социално-политическо, мирогледно-философско, нравствено-психологическо естество. И по тоя начин се открояват диалектическите взаимоотношения между конформизма и неконформизма, а се вижда и несъстоятелността на твърденията на някои съвременни буржоазни социолози относно същността на социалистическата система и държава. Синетичните анализи, които прави авторът на проявите на това понятие и в политическия живот, и в бита, и в изкуството, извеждат до заключението, че „отрицанието е диалектически свързано с утвърждаването, похвалата с упрека, любовта с омразата, идентифицирането с противопоставянето“, че „самият „конформизъм“, както и „неконформизъм“ е в същност позиция — естетическа, морална, битова и по-общо политико-идеологическа“. И много убедително, конкретно и далновидно е посочено как тази позиция се изявява и на ниво — „групово и междуличностно общуване“, и на ниво, което вече засяга „основните характерни черти на общественно-политическия и икономическия строй“. Но и между тия две нива съществува диалектическа взаимообусловеност, открояват се закономерности и в социален, и в общополитически, и в общоидеологически, а и в общонравствен план.

Очевидно същността на конформизма и неконформизма се определя от това, с какво се идентифицираш и в какво се противопоставяш, срещу какво водиш борба в обществен и идеологическия живот — „който е „неконформист“ спрямо социализма, той става „конформист“ спрямо капитализма независимо дали го желае или не, дали го съзнава или не“. Това, разбира се, в никакъв случай не означава да се примиряваме с недостатъците, грешките, злоупотребите от всякакво естество, срещу тях следва да се води борба, вкл. и със средствата на литературата. Защото и когато се застава твърде в подкрепа на социализма, това не означава примиряване с всички ония недъзи, недостатъци, с които се сблъскваме във всекидневния живот. „Тук именно трябва да се проявят творческите сили, гражданската смелост, да се рискува, ако трябва, да се покаже зрелост на дейци и граждани на това общество“ — категорично подчертава Михайлов.

И в тая връзка се засяга и един друг аспект на конформизма — пасивната и активната гражданска позиция. Тя също (по думите на автора) се изживява различно. Затова следва да се оценява конкретно — с оглед на характера и съдържанието на заетата позиция, на мисловността и поведението на човека. Изказаните тук съждения ни дават възможност не само правилно да съдим за прояви и явления в политическия и идеологическия живот, но и да осъзнаем по-конкретно някои противоречия, съпътстващи процесите на изграждането на зряло социалистическо общество. Струва ми се, че за първи път в труда на Ст. Михайлов тези въпроси получават такава конкретна трактовка, разглеждани върху основата на непосредната ни социално-политическа и идеологическа действителност.

Някои от подхванатите тук въпроси авторът интерпретира в по-широк план в главата „Изкуство и отклонения от социалистическия начин на живот“. И сега се откроява стремежът да се посочат корените, разнообразните предпоставки на тия отклонения с оглед да се активизират мисловността и чувствата на читателя, на зрителя за тяхното преодоляване. Присъщите на автора историко-диалектически подход, конкретност в съждения и изводи, социологическо-философска широта прозират живото изложение, когато характеризира социалистическата система в нейното непрестанно развитие и усъвършенствуване. Както и в други свои трудове, и тук Михайлов надмогва досегашни твърдения относно причините на съществуващите недостатъци в нашия живот, търси техните по-дълбоки социологически и психологически корени, не скрива, че и самият сложен и противоречив организъм на социалистическото общество също подхранва появата на известни отрицателни явления и в мисленето, и в поведението на хората. Ние не може да си затваряме очите пред тези недъзи, рецидиви, стига само да не забравяме, че не те определят съдържанието и същността на социализма — откровено говори великият социолог. Толкова повече, че при бързата динамика на социалистическото ни обществено развитие такива отрицателни явления — и като житейско поведение, и като по-обща възглед относно социалистическия начин на живот, са напълно обясними. Затова нормално е — пише Михайлов — „наред с онова, което е основно и положително в дейността, помислите и поведението на човека, при тази или онази ситуация, в този или онзи момент, в същото това поведение да се прояви и нещо отрицателно, неетично, антисоциално дори. Оттук и сложността на обрисовката на съвременния герой, сложността при т. нар. „положителен“ и „отрицателен“ герой. Тяхното възсъздаване изисква да се намери мярката, която отговаря на реалните жизнени ситуации, на реалното поведение.“

Както е известно, въпросът за положителния герой дълги години бе предмет на оживени спорове, бе „камен преткновения“ за мнозина писатели и критици. Очевидно само онзи творец би се домогнал до необходимата „мяра“, за която говори Михайлов, който е осъзнал, че обективните социално-икономически процеси пораждаат и твърде усложнена индивидуална психика, че върху духовния живот на хората дават безспорно отражение и предходни традиции, и съвременна

житейска среда, и социални семейно-битови взаимоотношения, микро- и макро-структурата на всичко онова, което ни заобикаля. Оттук и необходимостта художествените творци да анализират тия многообразни фактори, за да изведат нови истини за човека на нашето време, чийто образ е много по-сложен от досега предлаганите схеми в някои произведения. И Михайлов с основание заявява: „Тук има широко, неразорано поле за изследователска, вкл. и за художествено-изследователска дейност. Същевременно в това богато на сюжет, теми и герои поле се проявява и проверява светогледът на твореца, същността на връзката „творец—гражданска позиция“. Наистина да се види сред все по-усложняващата се съвременна атмосфера на борба на новото със старото, на прогресивното с ретроградното, на исторически перспективното с житейски консервативното, атмосфера на най-противоречиви прояви и домогвания, как изстрадат нови хора с ново жизнено поведение и световъзприемане, се изисква творецът да притежава много и много качества от философско-мирогледно и културно-естетическо естество, наред, разбира се, с природно художествено дарование, за да може суровата и твърде многоаспектна житейска правда да прерасне в художествена правда. Щом признаваме, че живеем сред неповторимо величава действителност по творчески размах, по икономически и духовен възход, по социално-нравствени преобразования и душевно-интелектуално извисяване, то несъмнено съзидателите на тоя нов живот заслужават да бъдат пресъздадени от перото на писателя, от четката на художника, от всички създатели на естетически ценности. *„Нека тези герои бъдат не само в действителността, необходимо е тези герои да бъдат обрисувани по страниците на книгите, да оживяват на малкия и големия екран, по картините, да станат нарицателни. Ето къде е солта на въпроса — персонажите на изкуството да стават нарицателни герои в живота било като идеал, който да се следва, било като герой, от който трябва да се отграничим, защото е носител на нещо отрицателно.“* Такива настоятелни думи отправя авторът на разглежданата книга към хората на изкуството.

Не може да не се признае умението на Михайлов да разглежда в съответна взаимовръзка социално-политически и културно-идеологически проблеми, да ги осветлява и в социологичен, в психологичен, и в нравствено-естетически план. А това придава на изложението рядко богатство от мисли и съждения, от констатации и прогнози, от анализи и изводи, засягащи различни сфери на съвременния ни живот. Съвсем естествено той минава от една област в друга, прави ни съпричастни на целия оня сложен и противоречив социален организъм, за чийто функциониране еднакво са необходими правилни решения и на материално-производствените проблеми, и на културно-естетическите потребности — така диалектически обвързани. Та нали това именно дава основание на др. Живков да обоснове необходимостта навсякъде, във всички сфери на човешката дейност „да има висока култура, високо качество, естетика и красота“, за да можем „да достигаме и надминаваме върховете постижения в световен мащаб в съответните области“.

Изхождайки от тази постановка, нашият социолог сочи някои от предпоставките за нейното реализиране, като указва и на онези постоянни изменения, които настъпват в мисловността, в действията, в целия душевен свят на днешния човек. А това пък от своя страна предопределя и по-други критерии у него по отношение на предлаганите му материални и духовни блага. Повишават се и изискванията му към създателите на естетически ценности. Тези дълбоко революционни процеси неизбежно изискват на живот все нови и по-остри проблеми, изправят човека пред сложни противоречия. За тяхното осветляване и разрешаване ще трябва да се подхожда с историческа далновидност и психологическа угъбеност, с повишени критерии относно онова, което се създава и предлага на нашия съвременник. За да бъде то във все по-пълно съзвучие с обективните потребности на обще-

ството, очевидно ще трябва да се води борба срещу всякакви отклонения от социалистическите разбирания за закономерно и случайно, за стично и естетично, за класово-партийно и общонационално, за нравствено прогресивно и социално регресивно. И отново Михайлов подчертава, че успехът на тая сложна и многообразна борба ще зависи от умението „да се съблюдава мярата на нещата“. Само така ще могат да бъдат преодоляни и някои увлечения на отделни художествени творци, които, „водени от най-добри желания да разкритикуват, да дадат принос в борбата срещу отрицателното, тръгват по линията на неговото абсолютизиране, не съумяват да представят борбата на отрицателното с позитивните тенденции и прояви, които са водещи и определящи в нашата действителност“. Необходимо е — продължава по-нататък разсъжденията си авторът — и най-драстичните отрицателни явления да се разглеждат на фона на борбата между новото и старото, в съответния контекст на микросоциалната среда, а не фотографски да се описва или разказва за една деформирана или душевно опустошена личност, за което не е необходим никакъв талант. „Много по-трудно е да се вземе цялата противоречивост на личността в нейните сложни и невинаги хармонични отношения със социалната среда. Това е трудното, тук е нужен големият талант, това е майсторството.“

С основание Михайлов изразява и принципното си несъгласие с някои от ония творци, които смятали, че големи произведения могат да бъдат създадени само когато се пресъздава отрицателното, онова, което влиза в противоречие със социалистическия начин на живот, със социално-нравствените норми на времето. Безсмислено и безперспективно е отрицателното да се пресъздава самоцелно, то трябва винаги да се разкрива на фона и на една позитивна програма, на фона на усилията то да бъде преодоляно в името на по-високи идеали. В противен случай нарушава се „реалната мяра на нещата“, деформират се обективните процеси и тенденции на социализма, влиза се в противоречие с неговата революционно преобразуваща прогресивна същност.

И на тая основа вече изпъква голямата роля на художествената критика, на която авторът с основание отделя специално внимание, посветява ѝ специална глава в книгата, за да припомни и подчертае отново някои нейни основни черти, задачи, насоки.

Както е известно, БКП и лично др. Живков нееднократно и по различни поводи, на форуми на различни равнища е обосновавал характера и ролята на критиката в по-нататъшния подем на изкуството, на духовната култура, своевременно е сочел допусканите слабости в критико-оценъчната дейност. И все още немало са недостатъците от едно или друго естество в тая колкото деликатна и сложна, толкова и важна, отговорна област. Затова и Михайлов, който и в предишните си трудове е доказвал, че следи най-отблизо пулса на цялостния ни духовно-интелектуален живот, е сметнал за необходимо отново да посочи корените, предпоставките на едни или други неблагоприятия на художествената критика, които недостатъци принизяват нейната действена социално-естетическа роля. Трябва да се признае, че авторът много вярно е видял и очертал основните недъзи, неблагоприятия на съвременната критико-оценъчна дейност, далновидно е посочил в какво се изразяват те, от какви мирогледни, социологически и методологически предпоставки са обусловени. Подчертавайки, че научносоциологическият подход в критиката „е абсолютно необходим“, Михайлов с основателна тревога указва, че нерядко тя, критиката, „се затваря в рамките на формално-естетическите критерии“, пренебрегва или недостатъчно държи сметка за социологичната страна при оценката на художествените явления. А както класиците на марксизма-ленинизма, така и цялото историческо развитие на изкуството свидетелствуват, че то винаги е било свързано с определена социална среда. Затова и взаимоотношенията им никога не би могли да пренебрегне, щом иска да даде вярно

осветление на художествения феномен, да разкрие неговия генезис, неговата социална функция в обществото, във формирането на човешката личност. Както вулгарното социологизуване, така и самоцелните формално-естетически анализи са еднакво вредни, еднакво неспособни да дадат вярно тълкуване на всички страни, компоненти, функции на художествената творба, на творческия процес. „*Формално-естетическата оценка на едно произведение може да бъде пълноценна, истинска и вярна само в органическа връзка с анализа на връзката на произведението със социалната среда, както и обратното, разбира се*“ — пише видният наш социолог. Една постановка колкото исторически правдива, толкова и методологически перспективна, все още обаче недостатъчно осъзната в нейната пълнота от неколцина заплениени от модни формалистични теории.

Твърде навремени са и предпрудженията относно безпринципността, груповските, извънлитературни съображения при оценката на едни или други автори. Не се спазват еднакви оценъчни критерии, обуславяни често от йерархическата стълбица на писателите. Без да подценява сложността на критическата дейност, призиванието ѝ да обогатява естетическата култура, да извисява художествения вкус, да отправя към нови духовно-нравствени хоризонти — и в този смисъл нейните преценки невинаги могат и трябва да съвпадат с масовото мнение, — заедно с това те не могат да бъдат в пълно противоречие с него — подчертава българският социолог. И в тая област следва да се подхожда конкретно, да се държи сметка за целия комплекс от предпоставки и компоненти, участващи в процеса на концепирането, реализирането, оценката, възприемането, въздействието на художествената творба, за да бъдат избягнати както елитарни увлечения, така и не помалко вредната естетическа девалвация.

С проникновение Михайлов обосновава, че с издигане на културно-естетическото ниво на широките народни маси тяхната художествена култура ще става все по-зряла и следователно все по-рядко ще се срещат някои от сега съществуващите противоречия в оценката на духовните ценности. Задачите на критиката той схваща в тяхната многоаспектност, но винаги върху подчертано партийно-идеологическа основа. От една страна, критикът трябва да разкрие след съответен конкретен анализ, какво е отношението на писателя или на дадено произведение към действителността, която пресъздава, доколко използваните художествени средства, жанрови форми, стилно-езикови похвати са се оказали съзвучни със социално-нравствения замисъл на твореца. От друга страна, доколко и с кои страни творбата е развълнувала читателя или зрителя, породила е у тях емоционални изживявания, раздвижила е мисловността им. От трета — доколко утвърждаването на произведението е спомогнало за стимулиране на процесите, насочени към социалното и духовното усъвършенстване на човека, на обществото. Само оная творба може да изпълни подобни задачи, чийто автор е подхождал от партийно-класови критерии при подбора на фактите и явленията, станали предмет на художествена трактовка, не е пренебрегвал обективните закономерности на живота, ръководните принципи на дадената социално-политическа система. Тук най-ярко се открояват мирогледно-философските, методологическите възрения на твореца.

Много навременно и в съгласие с изконната социално-идеологическа същност на социализма, на партийната политика е категоричното напомняне в критиката „да се уважава достойнството на критикувания като личност, като наш другар, колега, гражданин на нашето социалистическо общество“. И в най-оживените критически спорове да се проявява толерантност и към застъпниците на други мнения, стига те да не излизат извън основните принципи на марксизма-ленинизма. При това в едно социалистическо общество критиката и самокритиката следва да бъдат еднакво използвани като мощни оръжия за обогатяване на духовната култура. А не са малко все още фактите от непосредната ни житейска практика,

които говорят и за принижена нравственост, и за недостатъчна отговорност пред обществото у някои хора на критическото перо. Необходимо е да се издигне културното равнище на критиката, тя да се ръководи от високи морални принципи, за да бъде уважавана и търсена и от самите художествени творци и от читателите — говори с научна убеденост и партийно-нравствена насоченост видният български социолог.

Такава е в общи линии проблематиката в най-новата книга на Ст. Михайлов „Изкуство. Общество. Време“, проблематика, интерпретирана главно откъм нейната социологическа и методологическа страна. Очевидно авторът е избрал именно този начин на разглеждане, защото е съзнавал не само важноста и актуалността на тая тематика, но и необходимостта да бъде осветлена в най-тясна връзка със „съществени процеси и прояви в нашия духовно-естетически живот“ — както сам признава. Той не е имал за цел да интерпретира цялостно и всестранно подхванатите проблеми — толкова сложни и многообразни по съдържание, толкова непреходни по значение. Усилията му са били насочени главно към „някои качествено нови моменти в развитието на съответните социални, в т. ч. и художествени явления и към някои недостатъчно изследвани аспекти на изкуството във връзка с тях“. И в това отношение книгата на Михайлов е извънредно поучителна — и по съдържание, и по начин на трактовка, и по идеологическа насоченост. Избраният от автора подход дава наистина възможност да бъдат осветлени фундаментални въпроси на съвременната ни духовна култура, и то в най-тясна взаимообусловеност с цялостното ни социалистическо развитие, във връзка с теоретическата и практическата дейност на нашата партия за изграждането на зряло социалистическо общество. Този подход е не само обществено-исторически обоснован, но и научно-перспективен, даващ възможност да бъдат ясно осветлени най-актуалните, съдбовните въпроси на нашата съвременност.

ТОДОР ГЕНОВ

(Незавършен драматичен монолог)

ВАНЯ БОЯДЖИЕВА

Името на Тодор Генов е тясно свързано с комунистическото движение, с Георги Димитров и Лайпцигския процес и със социалистическия реализъм в нашата страна. Той е страстен публицист и оригинален драматург, с живо, остро и полемично перо. Тодор Генов е изпитвал винаги нужда от новаторски търсения, от тясна връзка с най-напредничавите умове на епохата. Неспokoйният му дух разширява творческия му диапазон, гражданското му и литературно дело е многостранно и в него винаги се забелязва много ясна комунистическа насоченост.

Творческият път на Тодор Генов е интересен, белязан със своя неповторима индивидуалност. Той започва с младежки стихове и издава стихосбирката „Цигулка“ (1923). Наскоро след това написва студията „Идейните позиции в Съветска Русия“ (1926), където се проявява като талантлив публицист. Сътрудничи активно във „Ведрина“, „Кормило“, „Заря“, „Камбана“ и „РЕЛЕФ“, като подписва с псевдонима Меруда Хорели. През историческите дни на Лайпцигския процес Тодор Генов във в. „Вик“ се обявява смело в защита на Димитров с талантливата си художествена публицистика. Този антифашистки вестник, където Т. Генов е редактор, поема функциите на главен орган, който води кампанията в защита на героя от Лайпциг. „Вик“ се явява една връхна точка в биографията на Т. Генов, защото вестникът става център, около който се сплотяват хиляди борци. Апетите и публикациите по страниците на „Вик“ са повик към човешката съвест и към гражданската им доблест. Ето какво споделя самият Тодор Генов за този незабравим момент от своята биография, към който непрестанно ще се връща, за да го обогатява и допълва: „Желанието ми беше тоя вестник с името си да напомня, че въпреки терора нашият боен вик не ще бъде заглушен.“ И наистина, целта е постигната. Заглавието е оправдано. Името на „Вик“ е изрисувано от Ал. Жендов, а най-дейният му сътрудник е партийният ветеран Димитър Найденов. Неотдавна Т. Генов събира своите публикации от в. „Вик“ в една книга, озаглавена „За него“ (1982), в която документите сами говорят, те носят парещия дъх на Лайпцигската битка. Образът на Георги Димитров тук е „водещ“ и авторът не без основание нарича тази книга „За него“ „роман“.

След Лайпцигския процес Т. Генов продължава своята публицистична и литературнокритична дейност. Трябва да се отбележи, че 9. IX. 1944 г. го заварва на боен пост в Радио София, откъдето той предава своите радиопамфлети, издадени след това в отделна книга („Незабравки“, 1945). Тодор Генов се явява съвременен продължител на публицистичното и фейлетонното дело на Христо Ботев, Алеко Константинов и Георги Кирков (Майстора). Неговите разкази, фейлетони и памфлети, появили се непосредствено след Девети септември във в.

„Литературен фронт“, носят парещия дъх на тогавашните политически събития. Самите заглавия на тези публицистични памфлети говорят за гражданския нерв на писателя („Хуманизмът на бакалите“, „Гневът на господарите“, „Гаврата на Тартюф“, „Генералът“ и др.). Така се оформява книгата с политически памфлети „Господари и слуги“ (1948) с предговор от Тодор Павлов.

Тодор Генов произхожда от планинския град Елена, откъдето са още Иларион Макариополски, Стоян Михайловски и Петко Ю. Тодоров. Бащата на Тодор Генов е мирови съдия и е от стар еленски род, пропит с възрожденски и русофилски дух. Т. Генов от малък чете Достоевски, Толстой, Чехов, Тургенев. Майката е артистична, независима и свободолобива личност, свири на китара и декламира Христо Ботев и Иван Вазов. Т. Генов завършва средното си образование във Велико Търново, но не желае да стане адвокат и напуска родителите си. Още като ученик сътрудничи в сп. „Везни“ на Гео Милев. В София Т. Генов следва философия и литература. Поради липса на средства той учи и работи и завършва Свободния университет в отдел „Дипломация“. Сближава се с Гео Милев, Христо Ясенев, Илия Бешков и др. Особено тесни и приятелски са връзките му с големия наш художник Иван Милев (1897—1927), който създава изключително модерно и прогресивно изкуство. Стиховете на Т. Генов в „Цигулка“ са отглас на кървавите събития от 1923 г. Тогава той се подписва с псевдонима Ото Лавър. Заради активното си участие в прогресивния печат Т. Генов е принуден да емигрира в Белгия. В Брюксел той работи като обикновен работник и за две години в съкратени срокове завършва Вечерния журналистически институт с пълно отличие. По-късно Т. Генов е емигрант за известно време и в Париж, където също изкарва прехраната си като обикновен работник.

Интересен е неговият роман от това време „Париж — неизменният ден“ (1936), който излиза във второ преработено издание през 1963 г. Това е роман-хроника, написан в модерна форма. В картината, която авторът дава на Париж, той не само предава борбата на франския народ за свобода, демокрация и равенство, но изобразява и вътрешната човешка драма на капиталистическия град — с ужасите на страданията и героичната борба на народа. В повествованието се забелязват три сюжетни линии, обединени от хрониката на един парижки ден от 6 часа сутринта до полунощ. Тази композиционна особеност дава възможност на автора за синтез и за философско обобщение, за оригиналност при фабулирането и в очертаване на образите. Романът-хроника „Париж — неизменният град“ има следния оригинален финал:

„У-у-у! Има дни — има и други дни! Ех, ех, да потанцуваме, да попеем и — напред — по улиците, по булевардите — по цялото земно кълбо — напред! Ще платим нашия дълг към обществото.“

И сигурно тъкмо затова Йордан Бадев пише отрицателна рецензия за романа, на която Т. Генов смело отговаря в „Кормило“ (бр. 17, 22. II. 1936 г.). Този роман е доказателство за наченки на социалистически реализъм в нашата пролетарска проза от 20-те години. Той е новаторски по форма и съдържание, в него съществува емоционален подтекст и философски замах при обобщението.

Тодор Генов има солидна литературнокритическа дейност. Той публикува множество статии, студии и рецензии, някои от които се появяват и в чужбина. Неговият принос в тази насока е главно през 20-те и 30-те години. На Ламар например е посветена статията на Т. Генов „За една поезия“ (1933), където се проследява пътят на този наш народен поет от „абстрактния бунт на човека“ към конкретните борби на пролетариата за нов живот. Приносен характер имат статиите „Пролетариат и култура“, „Октомврийската социалистическа революция и руската художествена литература“, „Творчеството на живота и творчеството на радостта“, „Сергей Есенин и есенинщината“, „Маяковски, убит от

Маяковски“, „Маяковски, възкресен от революцията“, „Нужна ли е критика в литературата“, „Революционен ентузиазъм“, „Нови насоки в родното ни изкуство“, „Криза в съвременното изкуство“, „Смъртта на художника Иван Милев“ и др. Т. Генов има заслуга, че още през 1938 г. написва голяма и аналитична рецензия за току-що появилата се „Теория на отражението“ от Тодор Павлов. В статията си за българската поезия, които излизат от 1926 до 1932 г. в голямото френско списание „Mercure du France“, Т. Генов разглежда българската поезия и нейното развитие от IX и XVIII в. и до наши дни тогава, като се спира на Смирненски, Гео Милев, Ламар, Фурнаджиев и Разцветников. Ето какво пише Т. Генов за Н. Фурнаджиев тогава: „В тая наситеност с жарта на образа, с тая груба примитивна чувствителност към родната майка земя и тая нежност към нея — в неговите „Дъжд“, „Любов“, „Конници“, „Ужас“, „Вълци“, „Сватба“ — той ще върви по своя път към създаването на поезия, чрез която ще свърже душата си с най-свещения „миг“ на родната ни душа, изтръпнала в далечно предчувствие за нов живот. . .“

Освен като публицист, литературен критик и белетрист Т. Генов се проявява особено силно в областта на драматургията. Неговият писателски поглед още в ранните му години проявява чувствителност към драматизма на епохата. Той умее да вижда главното, същественото, влече го полемиката, долавя човешкия героизъм. Тези особености на творческия му натюрел се проявяват веднага в първата му драма „Вяра“ (1953), която се нарежда между най-доброто в нашата социалистическа драматургична класика. Образът на комуниста Найдено Баров е предаден в сложна психологическа колизия. Драматургът надниква във вътрешния свят на героя, вижда неговата драма на човек и комунист, нещо, което беше рядкост в драматургията през онези години.

По-късно Т. Генов създава пиесите „Паметник“ („Мечта“), „Страх“, „Любовта и сянката“, „Незавършен монолог“, които доразкриват таланта на автора в областта на драматургичното изкуство.

Във „Вяра“ авторът успява да прояви новаторския си дух и темперамент на творец. Въпреки че сюжетът е от Съпротивата, тук, в центъра на пиесата, се поставя нравствено-етичен конфликт, където се чувствуват някои трагедийно-героични моменти. Найдено Баров е в силно драматично положение на „без вина виновен“. Авторът смело третира проблема за човека и вярата в него. Въпросите за доверието в човека и за нравствената сила на комуниста, който трябва да изтърпи всички изпитания, за да докаже своята правда, се поставя от Т. Генов в оригинална за времето трактовка.

Образът на Найдено Баров се запомня, той буди голямо съчувствие, защото враговете не успяват да сломят волята му и във финала въпреки големите изпитания той излиза победител. Т. Генов има новаторски подход към темата за Съпротивата, а също и при пресъздаването на сложния образ на положителния герой в нашата социалистическа драматургия. С „Вяра“ Т. Генов прокарва път към бъдещи драматургични произведения, в които се разработва темата за Съпротивата.

В пиесата „Паметник“ („Мечта“) Т. Генов си служи с оригинална експресивна форма, напомняща драмите на Б. Брехт. Той въвежда образите на Безименния гражданин и на Мрачния мъж. Новаторският характер на драматургията на Тодор Генов проличава най-добре в пиесата му „Незавършен монолог“, появила се във връзка с 90-годишнината на Г. Димитров. Тук отново подвигът на Героя от Лайпциг се явява в същност като символ на големия незавършен диалог между двата непримирими свята на нашия напрегнат век. Пиесата представлява интерес не само за тясно българска национална публика. Драматургът използва гротеската, деформацията, експресионистичния и романтичен похват, за да очертае конфликта на епохата и по-специално образа

на Георги Димитров. На сцената се чува гласът на Димитров, без обаче да се появява самият той. Или пък виждаме самия Димитров, но не като подсъдим, а като прокурор в Лайпцигския процес.

В „Незавършен монолог“ се чувства голяма динамика, образът на Димитров се предава в различни превъплъщения. Тук бихме цитирали едно изказване на Тодор Павлов за тази пиеса: „Димитров израства като прокурор на цялата наша епоха и по-точно — на съвременния, опитващ се да се възроди и реваншира световен фашизъм“ (Т. П а в л о в. Тодор Генов. Литературно-критически очерк. С., 1974, с. 99).

Документите и памфлетите от страниците на в. „Вик“ през 1933 г. сякаш продължават да бъдат „недовършени“. . . Темата за Димитров е станала завинаги сърцевина за Тодор Генов.

В неговия интересен „Дневник с обратна дата“ се включват множество документи от миналото, философски обобщения и размисли. В тези изповедни дневници спомените на писателя създават не само неговата лична биография, а и биографията на едно велико време. В оригиналната художествено-документална белетристика оживяват образите на Гео Милев, Христо Ясенов, Никола Вапцаров, Александър Жендов, Борис Ангелушев, Илия Бешков. . . Със своите дневници писателят се приближава все по-близо до наши дни и това доказва неговата особено жива връзка със съвременността.

Творческият и жизненият път на Тодор Генов е пример за партийна всеотдайност и вяност към комунистическия идеал. Неговата литературно-критическа, публицистична, белетристична и драматургична дейност представлява ценен принос в социалистическата ни култура и литература.

Художественият почерк на Тодор Генов носи новаторски черти. Магическият образ на Димитров, който пронизва публицистиката и драматургията му, ще остане трайно в съзнанието на читатели и зрители. Чрез творчеството си Тодор Генов продължава своя незавършен монолог за Димитров, който в днешната напрегната международна обстановка звучи с нова сила и голяма убедителност.

НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ СЪВРЕМЕННИТЕ ПРЕВОДИ НА РУСКА СТИХОТВОРНА КЛАСИКА

ЕВДОКИЯ МЕТЕВА

Въпросът за превода на руската стихотворна класика в България е толкова обширен, че ако се разглежда в исторически аспект, би станал предмет на редица монографични изследвания. Ето защо ще се спра само върху преводите на отделни руски класици — Пушкин, Лермонтов, Некрасов, и то представени само в последните им сборници на български език, а именно: „Александър Пушкин. Стихотворения и поеми“, 1977, съдържащ наред с поемите и драматичните миниатюри на поета „Скъперникът рицар“, „Моцарт и Салиери“, „Каменният гост“, както и две от приказките му; „Михаил Лермонтов. Стихотворения и поеми“, 1978, и „Н. А. Некрасов. Стихотворения и поеми“, 1979. Тези сборници отразяват съвременното равнище на преводаческото ни изкуство, тъй като основните преводи са правени през 70-те години, като някои от тях са включвани вече в по-големи издания, други са подготвени специално за тези сборници, а поемата „Коробейники“ дори се представя за пръв път на българския читател в сполучливия превод на Любен Любенов. В сборниците са поместени и някои преводи от 30-те и 40-те години на Людмил Стоянов, Ангел Тодоров, Бленика и др., както и редица преводи от 50-те и 60-те години, продължаващи да звучат съвременно и художествено убедително. Само Вазовият превод на Лермонтовата творба „Выхожу один я на дорогу“ („Сам излязох на поле широко“), направен още през 90-те години на миналия век, има по-архаично звучене с остарелите си езикови форми *хорати*, чувства *жезски*, фолклорното поле *широко*.

Предмет на настоящия анализ ще бъдат няколко основни въпроса, пряко свързани със спецификата на стихотворния превод: 1) как преводачите са пресъздали характера на лиричното преживяване, типа на героя и свързаната с тях поетична образност и 2) доколко са запазили ритмично интонационното звучене на оригинала.

Трябва веднага да отбележа, че в повечето от преводите на Пушкин, Лермонтов и Некрасов убедително е пресъздадена специфичната за всеки един от тях изява на лирическото чувство. Багряна явно отразява Пушкиновия романтичен копнеж по далечното и непознатото („Загасна дневното светило“), Георги Джагаров — тихата и „светла“ Пушкинова печал („По хълмите на Грузия“), Димитър Методиев — жизнеуговърждаващия Пушкинов оптимизъм („Вакхическа песен“), Радой Ралин — поезията и красотата на любовното преживяване („На А. П. Керн“), Кузман Савов — „изящно-хуманното“ Пушкиново чувство в превода на „Обичах те“. Добре е отразена основната емоционална гама в преживяванията на Лермонтовия лирически герой със страстния му стремеж към волност и свобода („Затворник“), с горчивите му размисли за съдбата на съвременното поколение („Размисъл“), с ненавистта и презрението към окръжавашата го светска тълпа („Как често от тълпа. .“), със „странната“ му обич към родината („Родина“), с пророческото му предчувствие за ранна смърт („Не смей се ти“, „Сън“), много добре предадени в преводите на Людмил Стоянов, Е. Багряна, Григор Ленков, Любен Любенов, Йордан Ковачев. От своя страна убедително са пресъздадени в преводите на Ангел Тодоров, Андрей Германов, Христо Радевски, Върбан Велчев характеристиките за Некрасов чувства на гражданска скръб, породена от страданието на народа и безропотната му пасивност („Размисления пред

парадния вход“, „Забравеното село“, „Елегия“), безпощадната му сатира срещу народните врагове („Съвременна ода“, „Люлчина песен“, „Нравствен човек“), изостреното му съзнание за граждански дълг („Поет и гражданин“) и мъчителните му самообвинения да изтръгнат от лирата му неверен звук („Рицар за час“, „Аз скоро ще умра“).

Допуснатите в преводите слабости в преизразяването на лиричното чувство или на лирическия характер се обуславят от самата специфика на стихотворния превод — от това, че преводачите невинаги отчитат много по-голямата в сравнение с прозата естетическа функция на отделния художествен детайл поради крайно съгъстения в поезията художествен изказ, в който според вярното определение на Некрасов е необходимо „чтобы словам было тесно, мыслям просторно“. Понякога достатъчно е да се пропусне един епитет, една глаголна метафора, за да се измени или да се накръпи характерът на лиричното изживяване. Така в превода на Пушкиновото стихотворение „Към Чаадаев“ от Г. Мишков не е намерило адекватна изява страстното нетърпение на Пушкиновия лирически герой да се включи в борбата за свободата на родината поради пропуснатия метафоричен епитет в стиховете:

*Нетерпеливою душою
Отчизны взнемлем призыванье,*

преведени чрез поетичните, но художествено неадекватни стихове:

*Дочуваме в тревожен час
Отечеството как ни дири.*

От своя страна преводът на метафоричния израз „сердца для чести живы“ със „сърдцата, докато са живи“ е пропусната „сигналната“ за поетите-декабристи дума „честь“, чрез която те са изразявали и чувството си за отговорност и дълг пред отечеството, и личното си достойнство, и високата си нравствена възискателност. При превода на Лермонтовата творба „И скучно, и грустно“ („Досадно и тежко“) значително е омекотена горчивата присъда на поета над живота, превърнат от „пустая и глупая шутка“ в „шега бесполезна“.

Много често в лиричната творба авторите мисъл, чувство, настроение са изразени не непосредствено, а чрез поетични образи със скрита символика и задачата на преводача е вярно да отрази техния скрит поетичен смисъл. Така Пушкин възпява своята представа за творческия процес и за обществената роля на изкуството в поетичния образ на библейски пророк или в мита на древния певец Арион, ненавистта си към самодържавието в условно обобщения образ на отровното дърво анчар, копнежа си по свобода в образа на устремения към небето орел. Лермонтов дава художествен израз на страстния си стремеж по активност и борба в поетичния образ на зареяния сред морето кораб, жадуващ не сплънце, а бури, чувството си на изгнаничество и самота в отнесения от вятъра съсухрен дъбов листец или във вечно скитащите по небето облаци. Некрасов изразява болката си по умиращия селянин чрез тъжната песен на самотната непозната нива. Тази скрита символика на образите е добре отразена в преводите на „Анчар“ от Гр. Ленков, „Кораб“ от Конст. Коняров, „Листец“ от Йордан Ковачев, „Облаци“ от Ник. Фурнаджиев, „Неожънатата нива“ от Люб. Любенов.

Стихотворенията със скрита символика представляват особена трудност за преводача, когато той трябва да запази не само образа и свързаното с него настроение, но и рода на съществителното, чрез което той е изразен — например образите от мъжки и женски род, подсказващи чувства на любовен копнеж, тъга и раздяла. Така Лермонтов изразява копнежа по взаимност и топлина чрез образа на самотния листец, търсещ приют сред листата на разкошната чинара, и Йор. Ковачев, за да запази женския род на образа, убедително превежда руската „чинара“ не с българския „чинар“, а с „топола“, създаваща почти същата естетическа представа. При превода на Лермонтовия „Утес“ („Зъбер“) Димитър Златев сполучливо запазва мъжкия род на образа, като го превежда не със „скала“, а със „зъбер“. Образът на „облачето“, пренощувало на гърдите на зъбера, би могло също да се възприеме като възможен превод на Лермонтовата „тучка“, макар и от среден, а не от женски род, тъй като се асоциира с представата за „девойче“ вместо „девойка“. Най-сетне при превода на Лермонтовото стихотворение „На севере диком“, авторизиран превод от Хайне, Александър Миланов умело възстановява първоначалното съотношение меж-

ду мъжкия и женския род на образите, превеждайки „сосна“ не с „ела“, а с „бор“ и по този начин прави по-осезаем копнежа му по далечната палма. За съжаление, пресъздавайки образа, преводачите невиняги долавят скритата в него символика. Така Пушкин в стихотворението си „Арион“ изразява своята вяриност към делото на декабристите след разгрома на въстанието чрез образа на изхвърления на брега след бурята певец Арион, продължил да пее *предшните* си песни („Я гимни прежде пою“), но в превода на Атанас Смирнов се е загубила именно тази скрита символика на образа, тъй като преводачът е пропуснал ключовия епитет *прежний* („Аз хими пая и сего“). Силно е стеснена в превода на Пушкиновия „Затворник“ от Благой Димитров представата за безкраен и волен простор, към който орелът зове затворника, тъй като въведеният от преводача „планински скат“ далеч не съответствува на извисените в облаците снежни върхове („туда, где за тучей белеет гора“), а „морето пред нас“ съвсем не отразява безкрайния морски хоризонт („туда, где синеют морские края“), към който се стреми поетът. Изцяло се е загубила поетичната символика на образа в превода на Пушкиновия „Пророк“ от Ив. Теофилов и свързаната с нея библейска лексика, определяща основния стилос колорит на произведението. Не отговаря нито смислово, нито стилово преводът на стиховете „Духовной жаждою томим“ с „измъчен от духовна страст“ или „отверзлись вешие зеницы как у испуганной орлицы“ със „зениците ми заблестяха с поглед на орлица плаха“. Не е пресъздадена представата за творчески процес като духовно откровение и мъдро проникване в тайните на битието при превода на стиховете:

И внял я неба содрогание,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябание.

И тънкат страшно небесата,
и светли ангели летят,
и скитат риби в своя път.

Много често в лиричната творба чувството се изразява върху поетичния фон на пейзажа, а особено в романтичната поезия и чрез своеобразното одухотворяване на самата природа. Преводачите обикновено добре пресъздават това единство между пейзаж и лирично настроение: например пейзажа на пролетното утро и свързаното с него ведро, жизнеутвърждаващо настроение при превода на Некрасовото стихотворение „Зеленият шум“ от Хр. Радевски или романтичното сливане между разсеченото от мълнии небе и бурните преживявания на Мцири от едноименната Лермонтова поема в превод от Л. Любенов. При превода обаче на Пушкиновата „Есен“ Ив. Теофилов добре е предал „златно-карминената“ обаятелност на есента, но невярно е отразил отношението на поета към нея, превеждайки съвсем свободно стиха „Люблю я пышное природы увядание“ с „Обичам на света изящното *страдание*“. Сериозно е накарнена скритата символика на пейзажа при превода на Пушкиновата творба „Към морето“ от Д. Овадия, тъй като замяната на „свободная стихия“ със „стихийо бурна“ и на „скупной, неподвижный берег“ с „брегът проклет“ не отразява изразения в оригинала контраст между стремежа към свобода, изпълнен в одухотворения образ на морето, и съзнанието за прикованост, с което живее поетът. Художествено напълно убедително е пресъздаден пейзажът на нощната зимна буря, възприемана в превода на Л. Любенов, както и в Пушкиновия „Зимний вечер“ не толкова зрительно, колкото слухово, но преводачът не е отразил с еднаква адекватност изразеното върху фона на пейзажа топло чувство на поета към старата му бавачка, тъй като в превода е отпаднало сърдечното обръщение „ты, мой друг“, а ласкавото прозвище „моя старушка“ е предадено чрез стилово неутралното „бабо“.

Ако при превода на лиричните творби основното внимание е насочено към преизразяване на чувството, то при превода на поемите и драматичните миниатюри е необходимо вярно да се пресъздаде цялостният образ на героя, разкрит както чрез авторовата характеристика, така и чрез речевата му самоизява. Това действително постигат и Л. Любенов — основният преводач на поемите в сборниците, вярно пресъздава като цяло и образа на Евгени от Пушкиновия „Меден конник“, и образите на Демона и на Мцири в едноименните поеми на Лермонтов, и образите на пътуващите търговци при превода на Некрасовата поема „Коробейники“; и Ив. Бонев, убедително разкрива образа на Алеко в превода на „Цигани“; и Р. Ралин, умело отразил трагичната страст на скъперника-рицар; и К. Павлов в образите на Моцарт и Салиери; и Ал. Миланов и К. Кадийски, добре предали основните типове на руската жена и на руските селяни при превода на поемите „Мраз-Беловлас“ и „Кой в Русия живее добре“. И тук обаче недостатъчното съ-

образяване с естетическата функция на отделния художествен детайл довежда до някои сериозни отклонения от оригинала. Така при превода на Некрасовата поема „Руски жени“ от Ив. Коларов сериозно е променен образът на Мария Болконска: епитетите, с които описва външността си, внасят нехарактерни за нейния образ елементи на нескромна самооценка (срв.: „разкошна коса“ вместо „большая коса“, „рубинен загар“ вместо „румянец густой“, „извали ръст“ вместо „высокий стан“), изменя се и характерът на преживяването ѝ при раздялата с близките ѝ. Докато в оригинала тя цялата трепери от вълнение („дрожали вся“), то в превода тя остава хладна и няма. При превода на Некрасовата творба „Селски деца“ от Б. Струма се е загубила представата за голямото селско семейство, в което единствените мъже са бащата и шестгодишното му момченце:

Семья то большая, да два человека
всего мужиков-то: отец мой, да я.

Голямо семейство — двамина побира
всички сме селяни, хей: аз и той.

И в превода на Лермонтовата поема „Демон“ не е достатъчно пълно отразена темата за трагичната самота на героя, тъй като от вниманието на преводача са отпаднали някои съществени детайли в нейното художествено изразяване („Жить для себя, скучать собою“, „Всю жизнь, века без разделения“, „Один, как прежде, во вселенной“).

От особено значение за адекватното пресъздаване на образа е умението на преводача да отрази стиловия колорит в речта на героя. В това отношение истинска сполука представляват ясно изразените разговорни интонации в езика на Лепорелло (слугата на Дон Жуан) от превода на Константин Павлов, на стария войник в превода на „Бородино“ от Григор Ленков и Любен Любенов, или на авторската реч в превода на Пушкиновата „Приказка за рибаря и рибката“ от Иван Пауновски. Твърде неестествено обаче звучат в устата на стария циганин от превода на Пушкиновата поема „Цигани“ (Иван Бонев) романтичните епитети:

И няма смисъл тази крайна
Любов безумна, всеотдайна,

вместо много по-простите му думи в оригинала: „Ты любиш горестно и трудно.“

При превода на „Русалка“ от Стоян Бакърджиев езикът на княза е значително по-фамилиарен в сравнение с оригинала („Здрасти, мила“), а, напротив, езикът на мелничаря и на дъщеря му звучи по-литературно („С готовност следите за прищевките му“ вместо „Вы рады исполнить даром прихоти его“, „От тебе е гибелта ми“ вместо „Впрок тебе пойдет моя погибель“).

При превода на същата Пушкинова творба бавачката на младата княгиня, въведена в произведението с народното име „мамка“, се е превърнала в нейна „майка“ и в такъв случай твърде неубедително звучават в речта ѝ естествените за жената от народа сравнения, взети от селския бит:

Мъжът прилича на петел, княгинко.
Да, кукуригу! — мах с криле и бяга.
А пък жената, тя е бедна квачка:
сама си стой и пиленца мъти!

* * *

От основно значение при стихотворния превод е пресъздаването на ритмично-интонационната структура на оригинала — едно напълно осъществимо изискване при преводите от руски език поради еднаквата в българската и руската поезия ритмична система. Съвременните преводчи дълбоко осъзнават тази необходимост и в трите анализирани сборника няма нито един случай, при който да е променена въведената в оригинала ритмична стъпка. Особено леко се справят преводачите с двустъпните размери на ямба и хорей, върху които почти изцяло е из-

градена поезията на Пушкин и Лермонтов. По-своеобразна и трудна за превод е поезията на Некрасов с преобладаващите в нея тристъпни размери, използвани често в различни комбинации, или с характерното за нея съчетание на двустъпни размери с дактилни окончания, определили ритмичния рисунък на написаните във фолклорен стил поеми „Коробейники“ и „Кой в Русия живее добре“. Преводчите на тези поеми Любен Любенов и Кирил Кадийски много добре пресъздават ритмичната структура на оригинала, като навсякъде запазват характерното за него редуване на дактилни с мъжки окончания.

Дактилните клаузули са много по-характерни за руската поезия и руската народна песен, отколкото за българската, и поради това са създавали значителни трудности на преводачите, които в миналото неведнъж са ги заменяли с женски. Реалните постижения обаче на съвременния ни превод в преизразяването на дактилния завършек на стиха вече не оправдават подобна замяна и ние в никакъв случай не можем да се съгласим със Ст. Бакърджиев, който превежда песента на селските девойки от Пушкиновата „Русалка“ с женски вместо с дактилни рими и особено с Найденов Вълчев, който при превода на Лермонтовата „Песен за цар Иван Василиевич, младия опричник и смелия търговец Калашников“ ги използва много по-ограничено, отколкото в оригинала. При направената от нас малка статистична справка се оказа, че в първите 150 стиха на поемата Лермонтов е въвел 145 дактилни окончания, докато у Найденов Вълчев 68 от тях са женски, т. е. близо половината от целия откъс, нещо, което създава ново интонационно-ритмично звучене на превода в сравнение с оригинала:

И сказал ему царь Иван Васильевич:
„Да об чем бы тебе, молодцу, кручиниться?
Не истерся ли твой парчевой кафтан?
Не измялась ли шапка соболиная?
Не казна ли у тебя поистратилась?
Иль зазубрилась сабля закаленная?

И му казал тогда цар Иван Василиевич:
— А кажи за какво има ти да тъгуваш?
да не се е износил калпакът ти сърмен,*
да не са се привършили нещо парите ти?
Или се нейде нащърби твоята сабя?
Или окуця конят ти от крива подкова?

За да се пресъздаде ритмичното звучене на оригинала, не е достатъчно само да се запази метричната му схема. Необходимо е също така да се вземе пред вид съществуващото в оригинала съотношение между синтактичните и ритмичните паузи както в рамките на отделния стих, така и на цялата строфа. Обикновено музикалната интонация на стиха се получава при съвпадането на ритмичната със синтактичната пауза. Върху този принцип са изградени редица творби на Пушкин, Лермонтов и Некрасов и съобразявайки се с него, преводачите обикновено много добре пресъздават музикалния стихо-ритъм на оригинала. По-големи трудности създават онези случаи, при които песенното звучене на стиха е засилено чрез синтактични паралелизми, напредна стихова анафора и др. Особено широко тези конструкции се използват в поемите с романтично приповдигнат стил като Лермонтовия „Демон“ или с фолклорно-песенна интонация като Некрасовата поема „Мраз-беловлас“ и техните преводачи Любен Любенов и Александър Миланов най-често умело ги пресъздават, например при превода на „Мраз-беловлас“:

Умер, не дожил ты веку,
Умер и в землю зарыт.
Рано умря, мой соколе,
Рано ти легла в прьстѣ.

* Неточен адекват на „шапка соболиная“.

Последователното придържане към подобни конструкции обаче е твърде трудно и поради това в превода и на тези поеми неведнъж се загубва началната анафора, а понякога и синтактичният паралелизъм, например:

Ты с детства со мною знакома,
Ты — вся воплощенный испуг,
Ты — вся вековая истома.

Нали ме познаваш от мълък.
Ти цяла си страх выплтен
и цяла — вековна отмала!

Много по-леко се справят преводачите с разговорната интонация на стиха, придържайки се към характерните за нея стихови преноси, нарушаващи единството между синтактичната пауза и ритмичната пауза в края на стиха. Тези разговорни стилови конструкции са добре пресъздани при превода на „Арион“ от Атанас Смирнов, на „Валерик“ от Николай Бояджиев, на „Каменният гост“ от Константин Павлов, като в думите на слугата на Дон Жуан — Лепорелло — умело се съчетават с разговорната лексика:

Ново сто!

Удобен случай пак! затри мъжа,
сега вдовишките сълзи го блазнят.
Безсъвестник.

Разговорен колорит на стиха придава и замяната на силаботоничния стих с характерния за руското народно творчество тоничен безримен стих, тъй както постъпва Пушкин в известната си „Приказка за рибаря и рибката“, добре пресъздадена в превода на Ив. Пауновски, макар и с по-силно изяви ритмични интонации в сравнение с оригинала:

Жил старик со своею старухою
у самого черного моря;
Они жили в темной землянке
Ровно тридцать лет и три года.

Живял дядо със своята баба
край брега на морето синьо:
живели в стара колиба
вече трийсет и три години.

Основно място при превода на поезия заема проблемът за римата. В съвременната ни преводаческа практика се засилва в сравнение с миналото стремежът към точното ѝ преизразяване не само по отношение на типа (мъжка, женска, дактилна), но и на специфичните ѝ особености (точна, приблизителна, неточна). Този стремеж ясно проличава, ако се сравнят съвременните преводи с някои по-стари, например с изданията на Пушкин и Лермонтов от 30-те и 40-те гоедини под редакцията на Людмил Стоянов и преди всичко със собствените му преводи, при които твърде често характерната за тези руски поети точна рима се заменя с приблизителна или неточна. За това дори говорят някои от преводите му, поместени в дадения сборник, като Лермонтовото стихотворение „Поет“, съдържащо рими от типа на: *Блести — щит, стомана — бранно, удар — чудо, свещена — презрение, безвъзмездно — изчесна, крепил — пир*. Съвременните постижения в пресъздаването на римата особено ярко се долавят, ако се сравни преводът на малкия Пушкинов шедьовър „На А. П. Керн“ от Л. Стоянов, откъснал се значително от характерните за тази творба римски съчетания, с превода на Радой Ралин, в който преводачът изцяло е запазил въведените в оригинала еднотипни женски рими, преминаващи като звуков лайтмотив през цялата творба и с това максимално се е доближил до нейното музикално звучене:

Я помню чудное мгновенье.
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

. . .

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь

И божество, и вдъхновение.
И жизнь, и слезы, и любовь.

(Л. Стоянов)

Запомних оня миг чудесен,
когато се яви пред мен —
като видение небесно,
на хубост гений възпътен.

И бий сърцето упоено,
и тръпне то във порив нов,
към божеството устремено
за съзвездия, за любов.

Много голямо внимание отделя в своите преводи върху характера на римата Любен Любенов, който пише и научно изследване по въпроса. Така, придържайки се напълно до оригинала, той превежда „Мицъри“ изцяло в мъжки рими, „Демон“ — в редуващи се мъжки и женски, „Коробейници“ в дактилни с мъжки, като навсякъде добре възпроизвежда и характера на самата рима. Стремехът на преводача максимално да се доближи до музикалното звучене на оригинала проличава и в друга немаловажна страна на стихотворния превод — звукописа, особено когато той е съзнателно въведен от поета, за да се достигне чрез него определен художествен ефект. Отдавна се посочва в литературознанието като пример за звукова оркестрация на стиха финалът на Пушкиновата поема „Медният конник“, в който сонорното „р“, редуващо се със съскащите „з, с“, сякаш предава звънкия топот върху камъните на препускащия след героя меден конник:

Бежит и слышний за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.

Ако в този Пушкинов откъс сонорното „р“ се повтаря 7 пъти, а съскащите „з“ и „с“ — 14 пъти, то в превода на Л. Любенов те са съответно 10 и 17.

И той през стихналия град
търчи и слуша, а отзад
отекват сякаш гръм и грохот —
нестихващ тежкозвънък тропот —
разтърсва целия площад.
И озарен от месец бледен
с ръка в самия небосклон
го гони тоя Конник Меден
с препускащия звънко кон.

Стремехът към максимално придържане на преводача до ритмично-интонационното звучене на стиха крие и значителни опасности, тъй като често пъти се осъществява не само за сметка на сериозни компромиси в преизразяването на лиричното преживяване и художествената образност, както това вече бе посочено, но и на непосредствения езиков изказ. Така например при превода на „Каменният гост“, за да запази ритъма на стиха, Константин Павлов допуска синтактично неправилните конструкции „На гости в Дона Ана“, на гости в собствената ви вдовица“. От своя страна в превода на Пушкиновата „Приказка за златното петле“ Кръстю Станишев въвежда заради римата неестествените от логична гледна точка изрази: войската мъртва *спи* или „петлето *мълчи неспирно*“. Изхождайки от същото съображение, Христо Радевски прибягва до такива езикови съчетания като *хвърли глед, ре-щем, ще ти пеля не играчки* и др., както и до такива лексич-

ни форми като *усмърти, зелнало, лекомислѣ, жизнєсжажда, наполя*, които представляват несъмнен интерес, но винаги са достатъчно убедителни.

Проведените наблюдения върху преводите на руската класика показват както несъмнените успехи на съвременното ни преводаческо изкуство, така и редица все още неизживени слабости, дължими на недостатъчно осъществено при превода единство между съдържание и форма. Засиленото внимание към ритъма на стиха и спазването на римата довежда твърде често до необходимостта да се жертвуват или да се видоизменят отделни детайли от идейно-емоционалното съдържание на оригинала. Съобразявайки се с тази необходимост, съществена задача на преводача е вярно да прецени естетическата функция на отделния детайл в рамките на цялостната художествена творба и в зависимост от нея да определи дали е възможно той да бъде премахнат или не. По-добре е дори да се загуби римата, отколкото смислово и емоционално значещият художествен детайл. Но за да се определи дали този детайл се намира в ключева или периферна позиция по отношение на цялата творба, необходимо е основно проучване на оригинала не само чрез непосредствения му прочит, но и при помощта на съществуващата за него литература, особено когато се касае за творби със сложна философска проблематика или със смислово завоалирана художествена образност. Анализът на сборниците показва, че тази известна истина винаги е била достатъчно отчитана от преводачите и повечето от допуснатите слабости при преизразяване на лиричното преживяване и на художествения образ, а те са значително повече от посочените, се дължат именно на недостатъчно добро ориентиране в сложния и богат емоционално-образен свят на руските класици. От друга страна, реалните постижения в художественото пресъздаване на оригинала и особено на неговото ритмично-интонационно звучене говорят за високи постижения на преводаческото майсторство и за реални възможности при по-задълбочено вглеждане и осмисляне на творбата да се достигне онова единство между съдържание и форма, без което е невъзможно осъществяването на истинския художествен превод.

ДОКУМЕНТИ ЗА ТЕАТРАЛНАТА ДЕЙНОСТ НА ДОБРИ ВОЙНИКОВ И БРАЙЛСКИТЕ БЪЛГАРИ

СТЕФАНА ТАРИНСКА

При работа в румънски архиви и библиотеки тази година попаднах на нови документи и сведения за театрални прояви на българската емиграция в Румъния през Възраждането.

Документите представляват молби за изнасяне на спектакли, задължителни официални искания до местните органи на властта за разрешение на публична проява. Подобни заявления обикновено са шаблонни и лаконични, дават ограничен кръг сведения, но понякога авторите им прекратват стереотипа и съобщават интересни подробности. Тяхното издирване и проучване би трябвало да се разшири.

Тук предлагам на вниманието четири молби за представления на българската любителска театрална трупа в Браила, свързана, както знаем, с дейността и с творчеството на Добри Войников.

Първата молба се отнася до началните стъпки на трупата — премиерата на „Стоян войвода“ в Браила. Тя потвърждава данните за първия спектакъл на трупата, посочени в статията „Българско позорище“, в „Дунавска зора“ бр. 27, 20 май 1868 г. (неподписана, очевидно принадлежи на редактора Д. Войников), и някои твърдения в спомените на Киро Тулешков. Публикацията не представлява самата молба, а е писмо от префекта на Браила до кмета на града, което предава съдържанието на отправено към префектурата искане. Такива писма отразяват пълно и точно текста на оригинала, както се вижда от следващите документи, свързани с гастрола на българските артисти в Букурещ.

За спектаклите в Букурещ през 1866г. имаме откъслечни сведения. Отразени са слабо в българския печат, само в „Турция“ помества кратко съобщение за представянето на „Райна княгиня“. Малко по-късно ценни свидетелства дават посочената статия „Българско позорище“ и книгата на Ангелаки Савич „Masca josi!“ („Долу маската!“, Браила, 1868); след Освобождението в спомени на съвременници намираме още детайли, но знанията ни остават все още непълни. Приведената тук молба и официалната преписка по нея уточняват и допълват данните, хвърлят светлина върху предисторията на събитието и върху отношенията на румънските среди. Същевременно текстът на молбата е документ за дейността на Д. Великсин — нейния автор, изтъкнат представител на българското общество в Браила през тези години.

Третата молба е свързана с друга важна проява на браилската трупа — представянето на драмата „Велислава“ от Д. Войников. Искането се отнася за третото поред представление и посочва неговите организатори. Прави впечатление, че тук, а и в останалите документи никъде не срещаме името на Добри Войников. Могат да се потърсят различни обяснения. Едно от тях е, че не бива да идентифицираме театралното дело на браилци с дейността на Д. Войников, а другото — самият Войников, „смирнен, разумен, искрен, трудолюбив и ревностен момък“, по характеристика на негови другари (дописка от Браила във в. „Македония“, бр. 50, 11 ноем. 1867) действително не е афиширал по всички поводи своята главна роля в много от театралните прояви на българската емиграция.

Следващото заявление документира период, за който имаме малко сведения, — дейността на театралното дружество „Светлина“ през 1876 г. Какво е отношението на Д. Войников към новото театрално дружество, не е известно — ако съдим по репертоара, то продължава направеното от него. Четирите подписа разкриват най-активните измежду членовете му.

Към всички тези документи е прибавен още един, който не се отнася до театралния живот на браилските българи, но е свързан с традиции на възрожденския театър. Той датира от първите години след Освобождението и е рядко свидетелство за историята на народното куклено зрелище в нашите земи.

Данните, които съдържат архивните документи, се допълват от няколко отзива за български спектакли в румънските вестници. Румънският печат като източник за информация за културния живот на българската емиграция е бил използван в редица случаи, но системното му и цялостно изследване в този аспект все още предстои. Тук са включени три отзива за театралната дейност на българите в Браила. Два от тях са кратки бележки във в. „La voix de la Roumanie“, излизал на френски език в Букурещ. Неговата специална рубрика, водена от Улис де Марсиак, французин, дълги години работил в Румъния, изразява отношението на столичната театрална критика. Както може да се очаква, българският любителски театър не е събудил интерес у рутинирания критик, бележките му имат информативен характер. Много по-ценен за историка е отзивът в галацкия вестник „Observatorul“. Той се отнася за спектакъл на румънска театрална труппа (на Фани Тардини), адресиран към българска публика и с български репертоар. В него откриваме неизвестни подробности за връзките между българския и румънския театър, нови сведения за дейността на Д. Великия и браилските българи и допълнителни данни за пиесите „Стоян войвода“ и „Жертвите на убийството в Русчук върху парахода „Германия“.

Документите от румънски архиви се публикуват за първи път. Молбата за гостуване на българската театрална труппа в Букурещ е посочена най-напред от румънския изследовател Joan Massoff (Teatrul romanesc. Т., 1966, с. 225). Тя е известна и на някои български историци, ако се съди по листа за ползуване на архивната единица, но текстът ѝ не е публикуван. Останалите четири молби са съвършено непознати. Българската историческа наука има възможност да ги прибави към свидетелствата за началото на българския театър благодарение отзивчивостта на служителите от Румънския държавен архив в Браила, Галац и Букурещ. Приятно задължение е за мен да им изкажа публично признателност. Благодаря също на Паул Пълтъня от Библиотеката „В. А. Урека“ в Галац, който ме насочи към в. „Обсерваторул“, и на Родика Флоря от Института по история и теория на литературата „Дж. Кълинеску“ в Букурещ за ценната помощ при издирване на документите.

I МОЛБИ ЗА РАЗРЕШЕНИЕ НА БЪЛГАРСКИ СПЕКТАКЛИ

1

Писмо от префекта на Браила до кмета на Браила за представяне на „Стоян войвода“, 29. I. 1866 г. Оригиналът е на румънски език.

28 януари 1868

Господин Кмете,

Настоятелството на българското училище¹ в този град със заявление, което е подало до Префектурата, регистрирано под № 667, посочва, че българската община желае да даде утре

¹ Българското училище в Браила, основано през 1861 г., се ръководело от училищно настоятелство, което уреждало и финансовите въпроси (вж. Н. Жечев. Браила и българското културно-национално възраждане. С., 1970, с. 29—97.).

вечер, събота 29 текущия [месец], театрално представление на български език, пиеса, озаглавена „Стоян войвода“,² в салона на Рали³, в полза на споменатото училище.⁴

Долуподписаният, като взех пред вид, че целта е похвална, дадох им исканото разрешение и същевременно съобщавам същото на Ваша милост за сведение.⁵

Приемете, моля Ви, господин Кмете, уверение за особеното ми уважение

[Подпис на префекта, не се чете]
Обединени Румънски княжества
Префектура на окръг Браила
№ 615, Бюро 1

Arh. stat., Brăila

Fond: Primăria Brăila. Dos. 2/1866, f. 41

2

Преписка по гастрол на българската театрална трупа в Букурещ през 1866 г.

Молба от Д. Великин до министъра на вътрешните работи за представяне пиесата „Стоян войвода“. Оригиналят е на румънски.

Господин Министре,

Българската младеж в Браила, дълбоко развълнувана от бедствието, на което са жертва жители на някои окръзи в Молдова, опустошавани сега от глада, бедствие, незапомнено до днес в благословената и гостоприемна земя на Румъния, и в желанието да допринесе и тя, макар и малко, за облекчаване страданията на тези нещастници, реши г-н Министре, да представи в тяхна полза върху сцената на кукашния театър една българска пиеса, „Стоян войвода“, която вече е представена в Браила.⁶

Преди същата да изпрати тук своите представители, които следва да вземат участие в реализирането на тази филантропична идея, тя Ви моли с дълбоко уважение, г-н Министре, да благоволите — ако одобрявате нейните чувства и намерения, — да ѝ дадете необходимото разрешение за споменатото представление.⁷

Поканен да Ви отправя от нейно име настоящото искане, чувствавам се длъжен, господин Министре, да изразя нейната най-дълбока признателност за благосклонността, която, вярвам, че ще благоволите да ѝ окажете.

Ваш, господин Министре, с подходящо уважение

Д. Велисон⁸

² Според твърдения на съвременници автор на драмата е Д. Войников, печатното издание обаче носи инициалите „Х. Д.“, поради което някои приписват произведението на Христо Даскалов.

³ Собственик на хотел със зала, в която обикновено се провеждали спектаклите на гостуващи и местни артисти.

⁴ От 1864 г. Добри Войников е учител в Българското училище в Браила. Според спомени на Киро Тулешков подтик да напише драмата „Стоян войвода“ и да организира театрално представление били финансовите затруднения на училищното настоятелство, което не изплащало редовно заплатите на учителите (Вж. В. Велчев. Нови податки за живота и делото на Войникова. — Родина, 1939, кн. 2).

⁵ Представлението действително се състояло на 29 януари, същата дата е посочена в статията „Българско позорище“.

⁶ За първото представление на „Стоян войвода“ в Браила вж. предишния документ.

⁷ От датата и от съдържанието на молбата се вижда, че българските артисти се насочили към столицата твърде скоро след премиерата на „Стоян войвода“ и най-напред намерението им е било да гостуват само с тази пиеса. По същото време те репетирали вече драмата на Войников „Райна княгиня“ (Архив на Раковски. Т. IV, с. 359—360) и тъй като заминаването им за Букурещ се отлага по причини, които отчасти се изясняват от приведената тук преписка, а премиерата на „Райна Княгиня“ в Браила имала голям успех, те тръгват с двете постановки.

⁸ Псевдоним на Димитър Великин, с който той се подписвал под произведенията си на румънски и френски.

1866 март 8
Букурещ

До Негова милост господин Секретаря
на Министъра на Вътрешния департамент

[Резолюция]

Да се съобщи спешно на уважаемия Театрален комитет⁹ за мнение по въпроса и да се обсъди начинът за приважване в изпълнение.

8 март 1866

[Подпис не се чете]

Arh. stat., București

Fond: Ministerul Instrucțiunii, Dos. 1538/1865, f. 62.

Писмо от Министерството на вътрешните работи до Театралния комитет — Букурещ за представянето на „Стоян войвода“. Чернова. № 6696

1866 март 10

До Театралния комитет

Г[осподин] Д. Велисон в молба до Министерството [посочва], че българската младеж, дълбоко развълнувана от бедствието, на което са жертва жителите на някои окръзи в Молдова, опустошавани прѣстоящем от глада, в желанието си да допринесе и тя, колкото и малко, за облекчаване сграднията на тези нещастници, е решила да представи в тяхна полза на сцената на тукашния театър една българска пиеса, „Стоян войвода“, която е представила и в Браила, и моли за необходимото разрешение, за да може да изпрати тук членовете си, които ще вземат участие в реализирането на тази благотворителна идея.

Долуподписаният следователно има чест да Ви съобщи горното и да помоли Г-да членовете спешно да дадат мнението си по него и какво средство ще предложат за приважване в изпълнение. Пак там, f. 63.

Писмо от Театралния комитет — Букурещ до Министъра на вътрешните работи във връзка с представянето на „Стоян войвода“.

Обединени Румънски княжества

Главен румънски театрален комитет

№ 76

1866, 11 март

Букурещ

Господин Министре,

Имаме чест да отговорим на писмо № 6496, че до 20 т. м., когато се преустановяват всички представления поради страстната седмица, театралният салон е ангажиран за представления на Драматичното сдружение и артистите от трупата на г-н Милло.¹⁰

Следователно, тъй като салонът на Театъра е на разположение едва след 27 март, българските самодейци, ако са съгласни да представят спектакъла в един от дните след посочения период, нека уведомят Комитета предварително, за да им се определи ден, в който да направят представлението.

Великин владее много добре румънски, имал е лични връзки с румънски журналисти, писатели, политически дейци и се ползувал с известна популярност. Той участвувал активно в културния живот на българите в Браила, бил в добри приятелски отношения с Добри Войников. Всяко това обяснява защо театралната трупа го е упълномощила да действа за гостуването ѝ в Букурещ.

⁹ Управителен съвет на театрите в Букурещ.

¹⁰ Матей Милло (1814—1896) — известен румънски актьор и автор на драматични произведения. Гастролирал няколко пъти с трупата си в Браила, помагал на българските театрални дейци. Д. Великин му е посветил сонет на румънски.

„Драматичното сдружение“ обединявало артисти от трупата на Мих. Паскали (1830—1882).

По този повод имаме чест да Ви съобщим за сведения, че според мнението на долуподписаните, спектакълът, който искат да изнесат българските самодейни артисти, не обещава да бъде особено доходен по причина, че езикът е твърде слабо познат и следователно не може да се очаква добър сбор.¹¹

[Следват три подписа, не се четат]

[Резолюция от министъра:]

Да бъде съобщено на г-н Велисон да се обърне към Комитета за споразумение относно деня на представлението.¹²

Пак там, f. 64.

Върху лист 65 на същото досие се намира чернова на писмо от министъра на вътрешните работи до префекта на столичната полиция — в него се предава съдържанието на молбата от Велисин и на писмото от Театралния комитет, както и нареждането да се уведоми просителят да държи връзка с Комитета.

3

Молба от българската младеж в Браила до кмета на Браила за представяне на „Княгиня Велислава“ на 11 май 1870 г. Оригиналът е на румънски.

Господин Кмете,

Тъй като българската младеж в Браила желае да изнесе представление на български език, „Княгиня Велислава“,¹³ в деня 11 май текущия [месец], за полза на Българското дружество във Виена,¹⁴ долуподписаните тукашни граждани Ви молим с цялото си уважение да благоволите да ни дадете нужното разрешение.

Приемете, молим Ви, господин Кмете, уверение в нашето дълбоко почитание.

[Подписи:] В. Йорданович¹⁵

В. Мими¹⁶

С. Стратович¹⁷

Браила, 10 май 1870

До почитаемото местно кметство

[Резолюция:]

Да се напише до полицията да разреши българското представление.¹⁸

[Подпис:] Петреску¹⁹

¹¹ Въпреки резервите на Театралния комитет българите успели да организират две представления: „Райна княгиня“ на 17 май и „Стоян войвода“ — десетина дни по-късно. За този успех благоприятствувало благосклонното отношение на властите, то прозира в резолюциите от министъра; намерило израз и в жеста на румънския княз Карол I, който присъствувал на първия спектакъл.

¹² След като пристига в Букурещ през май, българската театрална трупa отправила искане до Театралния комитет. В румънските архиви е запазена молба за представянето на „Стоян войвода“, тя е открита и публикувана от Ст. Каракостов (Българският възрожденски театър на освободителната борба. С., 1973, с. 137—138). Тази публикация за съжаление не разяснява датата на документа, нито датата на спектакъла.

¹³ Отпечатана под заглавие „Велислава, българска княгиня. Драма в пет действия от Д. П. Войникова... Браила, 1870“.

¹⁴ Българско книжовно дружество „Напредък“ (1863—1892). До Освобождението действувало във Виена, имало задача да подпомага материално български младежи, които се готвели за учители.

¹⁵ Очевидно това е Васил Йорданов, чието име фигурира и в други документи за театралния живот на българите в Браила (вж. Н. Жечев. Пос. съч., с. 110, 114, 120).

¹⁶ Неизвестно лице.

¹⁷ Скарлат Стратович, участвувал в трупата на Войников и в други културни прояви (вж. Н. Жечев. Пос. съч., с. 102, и др.).

¹⁸ Представлението се състояло на посочената дата, за него има бележка във в. „Македония“, бр. 13, 16 май 1870.

¹⁹ Кмет на Браила.

В черновата на писмото до полицията (л. 132) е добавено, че спектакълът е разрешен за зала Рали.

4

Молба от членове на българско театрално дружество в Браила до кмета на Галац за представяне на „Стоян войвода“ през август 1876 г. Оригиналът е на румънски.

Господин кмете,

Българската младеж в Браила, организирана в Театрално дружество,²⁰ моли почтително за благоволенieto Ви да разрешите да представи тук, в салона на Големия театър, в полза на бедните български семейства, пиесата „Стоян войвода“, пиеса, която бе представена миналата нелея в Браила.²¹

Приемете, молим Ви, г-н Кмете, уверения за уважението ни. 1876 август 13

[Подписи:] Н. Йорданеску²²

Джордже Д. Великов

Е. Икономов

Д. С. Михайлов

До Негова милост

Г-н Кмета на общината Галац

[Резолюция:]

Да се напише до г-н Полиция да разреши на просителите да представят театралната пиеса в Големия театър.

[Подпис на кмета]

Arh. stat., Galați

Fond: Primaria orașului Galați. Dos. 32/1876, f. 18.

На лист 19 в същото досие се намира копие на писмо от кметството до полицейското управление за разрешаване на спектакъла, то повтаря дословно съдържанието на молбата. Носи дата 13 август 1876 г.²³

5

Молба за куклено представление в Галац през юли 1882 г. Оригиналът е на румънски.

Господин Кмете,

Долуподписаните Христия Роздю, Драган Роздю, Стану Волку и Димитрие Роздю, дошли от България, с уважение пред Ваша милост молим да благоволите да ни разрешите да разиграем кукли в този град, тъй като това е наше занятие.

1882 юни 30

С респект: + Христия Роздю (Rozdiu)

+ Драган Роздю

+ Стану Волку

+ Димитрие Роздю²⁴

²⁰ Младежко театрално дружество „Светлина“, създадено през 1876 г., с председател В. Йорданов, касиер Е. Икономов и писар Д. Михайлов (Вж. Н. Жечев. Пос. съч., с. 114).

²¹ За представлението в Браила на 8 август 1876 г. има бележка във в. „Възраждане“, бр. 8, 12 авг. 1876. Спектакълът в Галац, свързан с настоящата молба, изглежда, не е отразен в печата (М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. I, II. С., 1957—1959).

²² Николай Йорданов, брат на Васил Йорданов.

²³ Денят за представление не е обозначен, вероятно се има пред вид следващият ден, 14 август.

²⁴ Просителите, очевидно неграмотни, са подписани от този, който е написал молбата; той ще е придал и румънските окончания на имената.

[Върху молбата има резолюция от кмета да се разреши представлението].

Arh. Stat. Galați

Fond: Primăria orașului Galați. Dos. 57/1882, f. 28.

II. ОТЗИВИ ЗА БЪЛГАРСКИ СПЕКТАКЛИ В РУМЪНСКИ ВЕСТНИЦИ

1. Българската театрална трупа в Букурещ през май 1866 г.

Une société de jeunes Bulgares de Braila a joué hier, au grand théâtre de Bucarest, un drame historique en langue bulgare intitulé: *Princesse Raïna*. Le temps et l'espace nous manquent aujourd'hui pour rendre compte de cette curieuse représentation que le Prince Rénant a honorée de sa présence. Nous y reviendrons dans notre prochain numéro.

Превод:

Група млади българи от Браила представиха вчера ²⁵ в големия театър на Букурещ една историческа драма на български език под заглавие „Райна княгиня“. Липсва ни време и място, за да отбележим днес това любопитно представление, което Князът владетел почете с присъствието си. Ще се върнем към него в следващия брой. ²⁶ „La voix de la Roumanie“, VI, бр. 28, 31. V. 1866, с. 2.

La semaine dernière, la compagnie d'amateurs Bulgares, dont nous vous avons déjà parlé, a joué une nouvelle pièce: „Stoïan Voïvode“. Mettre l'histoire nationale sur la scène, raviver incessamment les traditions glorieuses de la patrie, est assurément une noble et belle chose. Et au moment où la grande question des nationalités se reveille, plus puissante que jamais, ne trouvez-vous pas un signe du temps dans cette efflorescence d'une poésie inconnue, pleine de vigueur et d'élévation?

Превод:

През миналата седмица българската любителска трупа, за която вече говорихме, игра нова пиеса: „Стоян войвода“ ²⁷. Да се представи на сцената националната история, да се вдъхва непрестанно живот на славното минало на родината — това е действително благородно и добро дело. И в момента, когато големият въпрос за националностите се надига по-мошен, откогато и да било, не виждате ли знамение на времето в разцъфтяването на тази непозната поезия, изпълнена с бодрост и приповдигнати чувства?

„La voix de la Roumanie“, VI, бр. 31, 21. VI. 1866, с. 3. ²⁸

2. „Жертвите на убийството в Русчук върху парахода „Германия“ и „Стоян войвода“ на румънски език в Галац, 8. X. 1867 г.

Госпожа Фани ²⁹ и г. Вълдическу ³⁰, минавайки с трупата си през нашия град, обявиха с афиш, че в неделя вечер, на 8 т. м., ще дадат само едно представление, за първи път пиесите: „Жертвите на убийството в Русчук върху парахода „Германия“ ³¹, „Стоян войвода или един епи-

²⁵ При положение, че броевете на вестника са датирани по новия стил, като отчетем разликата от 12 дни за XIX в., се получава дата на спектакъла 29 май н. ст. или 17 май ст. стил (както посочват в „Дунавска зора“ в споменатата статия и в „Турция“, бр. 49, 11 юни 1866).

²⁶ В следващите броеве намираме само бележката във връзка със „Стоян войвода“.

²⁷ Според статията „Българско позорище“ във в. „Дунавска зора“, „Стоян войвода“ е представена на 27 май (ст. стил) или 8 юни н. стил. В „La vox de la Roumanie“ е излизал всеки вторник. От бележката в бр. 28 става ясно, че театралният критик отразява събитията до събота или неделя вкл., следователно за него в неделя, 29 юни, „миналата седмица“ е могла да бъде между 5—11 юни н. стил. Така двата източника не си противоречат.

²⁸ За отзивите във в. „La voix de la Roumanie“ споменава още А. Савич в „Masca jos“, с. 59. Те са цитирани от Ст. Караков в „Българският възрожденски театър...“, с. 131, 137, с някои неточности в превода и при коментара на текста.

²⁹ Фани Тардини (1823—1908) — популярна румънска драматична артистка, известна и с рецитаторското си изкуство; ръководела трупа, с която обикаляла цялата страна, през 1872 г. се установила в Галац. Според К. Тулешков взела участие в подготовката на първия български спектакъл в Браила.

³⁰ Александру Вълдическу (1842—1903) — драматичен артист, съпруг на Фани Тардини и неин помощник.

³¹ За тази пиеса имаме сведения от Ек. Василева, артистка в трупата на Д. Войников, също от А. Савич в „Masca jos“, но едва тук срещаме точното ѝ заглавие. Текстът не е стигнал до нас.

зод от падането на България под турците“ и „Бъдещето на християнските народи от Ориента или съединението прави силата“.³²

Тукашното общество, с горещо желание да види посочените пиеси, най-вече тази за трагичната случка в Русчук, беше изпълнило театралната зала дотолкова, че нямаше място дори за правостоящ.

Всички очакваха с нетърпение да видят споменатата сценка.

Но ето какво се случи през деня:

Тукашният австрийски консул изпратил да кажат на театралната трупа да не представя сценката за Русчук, а г-н Вльдическу отговорил: „Предайте на господин Консула, че тук, в нашата страна, където имаме признатата автономия и свобода, гарантирана от конституцията не е допустимо да ни заповядва негова милост.“ След този достоен отговор г. Консулт се обърнал със същото искане към г. Префекта, представяйки като претекст, че върху афиша на първия ред стои според старата употреба: „с височайшо разрешение“. Господин префектът Лупашку се отнесъл до трупата по същия въпрос и намесата му постигна да се изпълни желанието на г. Консула.

Публиката, събрана в салона за представление, непосветена в това, което се бе случило, очакваше да види оповестеното, за което бяха дошли по-голяма част от хората. Ала вместо очакванията ѝ се случи това, за което разказваме тук.

Представлението започна със „Стоян войвода“ и мина чудесно; топли и продължителни аплодисменти от залата го съпровождаха до края на действието.

През второто действие започна представяне на необявена пиеса — „Двамата прокопсаници“. Но последната, като се разбра, че е вече позната, предизвика ропот и вълнение сред публиката; всички бяха единодушни, едни правеха знаци на трупата да прекъсне тази пиеса, други викяха: „Русчук! Русчук! Русчук!“

Надигналият се шум нарасна дотолкова, че действително имаше място за опасения и безпокойство.

Благодарим на г. Вльдическу, който, излизайки пред сцената, държа визави с публиката пряк и достоен език; поиска извинение за печатната грешка, допусната на афиша — „с височайшо разрешение“ и обеща, че още в една от близките вечери ще представи и пиесата за Русчук.

Благодарумието на г-н Вльдическу успокои публиката. Представлението продължи с „Двамата прокопсаници“, след това завърши с „Бъдещето на християнските народи“, инсценирано, и с бурни аплодисменти от всички страни на залата за Д. Велисон, автор на произведенията, които бяха обявени,³³ и за артистите г-жа Фани, г. Владическу и другите техни колеги.

В заключение ще направим само една бележка относно оспорваните думи от афиша „с височайшо разрешение“. Ние поддържаме, че дори този израз да беше ненужно поставен, той не може да оправдае вмешателството на г-н Префекта да забрани представянето на пиесата; нещо повече, ние поддържаме, че тази дума си беше добре и на място върху афиша, защото правата и свободите, гарантирани от конституцията, не са ли те висши разрешения и съгласия?“ в „Observatorul“, бр. 4, 12. X. 1867, с. 2—3.³⁴

³² Стихотворение от Д. Великин. Било изпълнено от Фани Тардини. По-късно е публикувано във в. „Sentinela romana“, бр. 114, 1 ян. 1868.

³³ Д. Великин е автор само на третото произведение, останалите две е превел от български на румънски. В „Masca iose“ А. Савич посочва, че пиесата за двете жертви на парахода „Германия“ „... е съчинена на български език също от смелия учител г-н Добри Войников, преведена на румънски от нашия изтъкнат поет г-н Великин. ...“ (с. 211).

³⁴ Политически седмичник, започнал да излиза в Галац на 28 септ. 1867 г. под редакцията на Костин Брьеску.

Преди да се срещнат на руска земя, където идват от различни краища на родината, само неколцина от българските студенти в столицата на Русия са се познавали. Всички те установяват делови и приятелски връзки там, опознават своите интереси и характери, уговарят съвместни прояви, а наскоро след записването си в университета образуват и Московска българска дружина — първоосновата на техния организационен живот, на консолидацията им като патриоти и творци на свободна България. Това е типично за тогавашните условия — липсата на ефективни съобщителни средства между отдалечените селища в поробена България е важна предпоставка за повишената роля, която задграничните центрове на нейната култура изпълняват и като фактори на извършваната консолидация на националните сили. Забележителното в случая е, че българските студенти в Москва отдават на този въпрос особено голямо значение още с пристигането си. На събранията, които провеждат, те обсъждат въпроси от различно естество: положението в поробеното им отечество и острата нужда от добре подготвени специалисти, образованието на българската младеж въобще и възможността за изработване на проект относно професионалната ориентация на всички сънародници (учещи се в Русия и в други европейски държави), съгласуване на интересите им и установяване на подходящи за тази цел форми. Първоначално всички са единни — обединява ги мисълта за състоянието на родината и готовността им да изпълнят своя дълг към нея. Но с течение на годините техният поглед за българската действителност и света се изменя, извисява се национално-патриотичното им чувство, обогатява се професионалната им подготовка и култура, настъпват различия в идейно-естетическите им схващания, което в същност е и предпоставка за разностранната оценка на приноса им в развитието на българската култура.

Особено показателна в това отношение е дейността на студентите от Историко-филологическия факултет на Московския държавен университет, в чиято среда се оформят едни от най-изтъкнатите творци на Българското възраждане и специално на новата българска литература. Да ги споменем отново: Никола Катранов, Константин Миладинов, Константин Геров, Нешо Бончев, Васил Чолаков, Райко Жинзифов, Георги Теохаров, Василиаки Попович, Любен Каравелов и др. Наред с индивидуалните си професионални интереси те предприемат няколко общи мероприятия, едни от които поясняват националните, идейните и художествените задачи на извършваната и чрез тези студенти консолидация на българското общество. Такова значение има например подготвената от тях литературна поредица „Братски труд“, която по същество е първият български литературен алманах, а не списание, както неточно е означена в литературната наука.

Идеята за издаването на алманаха се оформя навярно още през 1858 г. През следващата година Р. Жинзифов, Л. Каравелов, К. Миланов и Н. Бончев се споразумяват напълно, сдобиват се с необходимото официално разрешение и уговарят издаването му в печатницата на А. Н. Бахметев — основател на Славянския благотворителен комитет в Москва и покровител на няколко български студенти, предимно от Македония.

Правилната оценка на алманаха откроява преди всичко неговия оригинален замисъл. До 1860 г., когато излиза първа книжка, българската литература познава няколко периодични издания: „Цариградски вестник“, „Любословие“, „Български сребр“, „Български книжици“, „Българска дневница“ и „България“. В същата година се появява и „Дунавски лебед“, но заедно с в. „България“ той излиза след окончателното оформяне на идеята за „Братски труд“. Нито едно от тези издания няма чисто литературен характер, макар че в някои от тях се помещават художествени произведения. Организаторите на „Братски труд“ правят изчерпателна характеристика на споменатите периодични издания, обмислят впечатленията си от литературния живот в Русия, разглеждат новите и благоприятни предпоставки за развитието на българската литература,

вследствие на което обосновават и нуждата от профилирано периодично литературно издание. Във всеки случай замисълът и сега, както често в миналото, изпреварва възможностите на момента — много от обективните причини (отпечатването на алманаха в чужбина и неподсигурената материална издръжка, слабо подготвеното разпространение в Русия и в България) — причини, които неизбежно предопределят бързото му спиране, остават по същество недооценени.

Голямо значение за правилната оценка на „Братски труд“ има също фактът, че алманахът е замислен като издание, което трябва да обединява творческите възможности и професионалните знания на всички български студенти от Историко-филологическия факултет на Московския държавен университет. Както бе казано, първоначално ги сплотява общата за тях национално-патриотична идея, а също интересът им към езика и литературата, към политическото и духовното минало на народа. Но това са в същност фактори на културно-национална развой с широко и постоянно по време въздействие. Ето защо вътрешната връзка на „Братски труд“ с тях означава връзка с всеобщи по своето значение тенденции, с обхватни общонационални идеали и задачи на историческия момент, с нови творчески изисквания и виждания за българската литература.

Фактите, които илюстрират тази първостепенна за характеристиката на „Братски труд“ взаимовръзка, са много, формални и по същество. От една страна, избраната за мото мисъл на Г. С. Раковски „Бащино огнище не оставяй, стари обичаи не презирай“. От друга страна, цитираните стихове от народна песен „Попей ми, Славке, де попей ми, из едно гърло два гласа, из една уста — две думи. . .“, чиято обединяваща роля е свързана пряко с програмните начала на алманаха. Също предговорът към книжка трета с ярко изразената в него патриотична идея: „Защото искрено и горещо, като Българе, любим общата си майка България, ми като желям да принесем роду си ма каква и да е малка полза, като нямаме други сили освен перото, ако и слабо, ми ся решихме, според силите си да принесем нещо и на нашата книжнина с издаването от време на време на малки книжки под наслов „Братски труд“.“

Във всички подобни случаи се изнасят съображения, които поставят на преден план литературните задачи на алманаха и неговата обединяваща роля в широк национален план като орган на творци с единни патриотични идеали и с литературно образование, което е особено важно. Нито едно друго литературно издание до края на 60-те години не е замислено като колективен орган на творци от различни краища на страната, но с общи професионални интереси, подготвка, амбиции.

Още по-близко отношение към посочените качества на „Братски труд“ има неговата структура. Издадените книжки не са големи по обем, поместените в тях материали сочат определено намерението на съставителите да поддържат няколко дяла — поезия, проза, литературна критика, народно творчество, преводи. Свои стихове поместват В. Попович, Р. Жинзифов, Л. Каравелов и К. Миладинов, който единствен от тях отпечатал няколко стихотворения и в „Български книжици“. В отдела за фолклора изпква приносът на Н. Бончев и К. Миладинов, в белетристиката — на Р. Жинзифов, а в литературната критика — статията на Г. Теохаров „Няколко думи за българската книжнина“.

Тези произведения са изсянявани досега предимно като моменти от творчеството на съответните писатели и развитието на българската литература през 60-те години на миналия век. Но с оглед характеристиката на алманаха те показват, от една страна, обхватния му литературен замисъл, а, от друга, неговата връзка с такива идейно-естетически насоки и национални традиции на българската литература, които поясняват прехода ѝ към нов етап в нейното развитие.

Ето само няколко примера. От Пансий насам българските книжовници изразяват отношението си към националното единство на своя роден език не само чрез текста на съответните съчинения, но още чрез предговорите, послесловията и заглавията им, в които без изключение са вписани поясненията *български, славено-български, наш български език* и пр. На един по-късен етап на преден план излизат дискусиите относно отличителните белези на богатството на националния език. Това отговаря на обща за балканските и други европейски литератури през XVIII—XIX в. необходимост — чрез поясненията и доказателствата от такъв род да се изтъкне оформяното съзнание за националната общност на езика и принадлежността на книжовниците към тази именна общност. Важно в случая е също, че това съпада с утвърждаването на нов етап в развитието

на българската литература, когато появата на първите периодични издания и включването на лириката и прозата в нейния обхват извисяват представите за художествената роля на езика. Застъпваните гледища от такъв характер са наред с всичко друго несъмнена разновидност както на активно провежданите филологически дискусии, така също и на осъществявания духовен полем, повлияни са от тях и дообясняват значението им за напредъка на българската художествена литература.

На този именно етап (края на 50-те и началото на 60-те години) основателите на „Братски труд“ се обединяват не само чрез единната си национална принадлежност и своите патриотични идеали, но още посредством осмисленото си филологическо отношение към българския език и специално с разбирането си за широкото използване на неговите диалекти в литературата. Техният алманах не издава каквато и да било следа на „ограничение“ в тази насока, на предпочитания и придържане само към определени наречия и свързани с тях книжовни норми. Напротив, тук всичко говори за несъгласието им с такива „изисквания“ и схващания. Наред със стихотворенията на В. Попович от Браила, „Гроза“ и „Тъга“ са обнародвани „Сираче“, „На саянето“ и „Египтин делия“ на К. Миладинов от Струга, „Загорец“, „Желание“ и „Пастор“ на Л. Каравелов от Копрявица. Заедно с народни песни от сборката на Н. Бончев (Панагюрище) срещаме пословици и песни от сборката на Братя Миладинови — така, както те са отпечатани в знаменития им сборник: с различен диалектен изказ на единен национален език, с еднакво съзнание за принадлежност към него, със свойствения им пietet към диалектните особености и тяхното място в художествената литература, във фолклора. Нещо повече. Разказът на Р. Жинзифов се предхожда от литературно-критическата статия на Г. Теохаров, в която между другото се обосновава застъпването от сътрудниците на „Братски труд“ становище: „Под имя българский язык не значи само едно наречие, известни форми на речи, които са останали само в една известна област, но трябва да разумяваме въобще всички форми на речи, които се намират различно във всичките области на България. . .“ (кн. 2, с. 18).

Исторически погледнато, това разбиране за отделните наречия не е ново и е въведено в българската книжовност далеч преди още да бъде теоретически осмислено и защищавано: през целия XVIII в. се появяват съчинения, преводи и преписи на различни наречия. Така е и в по-ново време — почти до 60-те години на миналия век не се предявяват каквито и да било ограничения от такова естество. Дълго преди Г. Теохаров да отрази в „Братски труд“ приведеното по-горе мнение, в писмо до Н. Рилски от 12. I. 1848 г. Александър Екзарх дава и следните напътствия относно езика на неговия гръцко-български словарь: „1. Да се сбира всякое поместно говоримое болгарское наречие; 2) всеите тия различни наречия да се представят както в една обща таблица и натамка с азбукий чин според редът на всякоя реч. . .“¹ Така в същност е била насърчавана в еднаква степен „родуполезната дейност“ на патриоти с книжовни интереси и възможности — издаването на Софрониевия „Неделник“ и книгите на Й. Кърчовски и К. Пейчинович — публикации, които поотделно и в тяхната цялост представят единното авторово съзнание за „нашия български език“.

Освен самостоятелно издавани съчинения съществени доказателства от такова естество предоставят също „Любословие“, „Цариградски вестник“ и най-вече „Български книжици“, което има сравнително широк кръг сътрудници. Именно това списание (1858, ч. II, кн. I, № 15, с. 300—303) отпечатва без каквато и да било намеса стихотворенията на К. Миладинов („Шупелка“, „Не по-пиян“, „Бисера“, „Голанче“, „Желание“ и „Клетва“) наред с произведения на автори от други езикови райони, публикувани също така без промени. Нещо повече — списанието дава простор и на съответни теоретични възгледи, които заслужава да бъдат разгледани подробно. Така във връзка с превода на „История от вехто и новозаветната церков“ редакцията помества писмото на Константин Райнов от Пловдив до преводача на книгата,² в която споделя

¹ Цит. по Лука Ив. Доросиев. Неофит Рилски. Патриарх на българските книжовници и педагози. С., 1932, с. 172.

² Авторът на превода е Партений Зографски. Роден в с. Галичник през 1818 г., той се учи в Солун и Атина, през 1844—1847 г. следва Духовната семинария в Киев, а през 1847—1850 г. — Духовната семинария в Москва. Умира на 7 февр. 1876 г.

Следното мнение: „Случайно четох ръкописът Ви на историята от Вехто и Ново-заветната църков преведена на български.

Македоно-българското наречие, кое в той превод употребявате, Господине, възхитило ме до той степен, що не помня да съм чел в езикът ни нещо по-приятно и по-благогласно от то наречие. Толко ми е жал, че не мога и аз да го подръжа, а още по-много беше ми жал, ако би видел Вас, Господине, да ся удалите от Ваше матерно Македоно-българско наречие, кое, по мое мнение, преводиха сите наречия български относително на благогласието и сладостта си, и кое без тая причина, става особливо сходно на стихотворение.³

Въпросът е много съществен, поради което ще отбележа тук още една подробност. Значително по-късно, през септември същата година (бр. 17, кн. I, с. 5—6), списанието помества за същия превод втори отзив, чийто автор (вероятно И. Богоров) застъпва обратно становище: За целия народ не може да се пише на едно наречие, езикът на преводача е „една размеса от български и сръбски“, трябва да се следват общи езикови норми. Езикът на превода и споменатите два отзива имат непосредствено отношение към статията „Мисли за български-от язык“ (публикувана е в пробната книжка на списанието), в която архимандрит Партений представя някои особености на замислената и подготвяна от него граматика на македонско наречие.⁴

Нека оставим засега подробния филологически разбор на споменатите публикации на оформените във връзка с тях схващания в научната литература — тогава и в най-ново време. Важно за нас в случая е, че непосредствено преди появата на „Братски труд“ са изявени три характерни за оня период тенденции: 1. Пълна толерантност в отношението към наречията; 2. Съставяне граматика на едно наречие; 3. Несъгласие с възгледа за използването на диалектите като език на произведения „за целия народ“.

Като застъпва последователно равнопоставено на отделните наречия и говори, „Братски труд“ подкрепя несъмнено изразени преди това гледища по въпроса и допринася за тяхното обосноваване в литературата. Очевидна е по-специално връзката с разбиранията на Партений Зографски, чиято личност и дело са били пример и авторитет за част от българските студенти в Москва и в Русия изобщо. Ето защо не просто предпочитание или случайно стечение на обстоятелства предопределят тази практика на „Братски труд“, а преди всичко съзнателно възприетото становище за равнопоставеност на отделните наречия в националната литература — едно становище с несъмнена интеграционна роля през оня период.

Този именно интеграционен момент характеризира не само езиково-националната и патриотичната общност на посочените студенти-филолози, но също и близостта на техния алманах с идейно-естетическите насоки на българската литература от 50-те — 60-те години на миналия век, с актуални за нея задачи. Не можем да отминем съзвучието в разбиранията им за предзназначението на художествената литература въобще и специално в условията на национално-освободителната борба, за необходимостта от широкото разясняване на българския въпрос в Русия и ролята на „Братски труд“ в това отношение, за мястото на превода в укрепването на взаимните връзки между литературите и обогатяването на художествената култура на България. Още по-малко можем да допуснем това спрямо несъмнените идейно-тематични сходства в отделните произведения на „Братски труд“. Общо взето, те са първи опити, изобразяват черти от робската действителност и повишената чувствителност на българите, душевността на писателя-патриот и неговото чувство за отговорност, по тон са миниорни и почти не обхващат радостни настроения. Показателни са дори самите заглавия: „Гроза“, „Тъга“, „Сираче“, „Питане и отговор“, „Прошетба“ и пр.

Писателите от кръга на „Братски труд“ осмислят по новому например темата за емигранта, за неговите неволи и национална отговорност. След просвещенските диалози на Н. Бозвели

³ Българските книжици, I, януари 1858, ч. I, кн. 2, с. 46. Писмото е от 10. I. 1858 и е адресирано до архимандрит Партений, тогава управител на българското училище и настоятел на българската църква в Цариград. Константин Райнов, член на вилаетския Едренски съвет, бил през 1857—1858 г. временно моабин в Отоманското министерство на просвещението и в това си качество прочел ръкописа на споменатия превод.

⁴ Първа част на граматиката (за членовете) вж. в Цариградски вестник, VII, бр. 315—316 от 9 и 16 февр. 1857 г. През 1859 г. в Цариград бива отпечатан трудът му „Кратка славянска граматика“.

и романтично-сентименталните елегии на Д. Чинтулов („Стара майка ся прошава със сина си“, „Изпроводяк на одного българина из Одеса“) споменатите стихотворения налагат в нашата литература ново виждане за емигранта-патриот. Главното в неговия образ са: будна и търсеща мисъл, опознаване на родното минало, обогатени представи за хуманизма и духовния напредък на човечеството, активна позиция срещу робството, оценявано като варваризъм в епохата на цивилизацията, борческа привързаност към родината и пр.

От Чинтулов до Ботев поетите на бореща се България живеят с мисълта за своята пространствена отдалеченост от родината. Неслучайно в тяхното творчество е ярко изразена и последователно осмислена онази повишена идейно-психологическа чувствителност, която придава на образното понятие *там* изключителна притегателна сила и широко обобщаващо значение. В новобългарската поезия и определено в „Братски труд“ то е поетичен символ на вътрешното им единство с родния край и родината, възприемани в тяхната историческа, географска и национална пълнота. Символ е също на онази своеобразна граница между светлината и мрака, между самотността и общуването, между отчаянието и вдъхновението, — граница, която всеки един от тях, поетите на тогавашна България, е преминавал в стремежа си да живее с импулсите на радостта и свободата. *Там* — този не израз, а свойствен за новобългарската поезия художествен образ, има такова значение в стихотворението на Н. Попович „Тяга“:

Слънце пали, слънце суши
момък на чужбина,
тъжна мисъл, гръд му души,
а душа съдбина.
Подфръкни ми, сокол ясни,
мила майко моя,
та си вижд на край тъдешни
клета рожба твоя!

Дай криле, два орлове,
там да си зафръкне,
где бял Дунав, край брегове
кара песен. . . .

Неусетно в паметта ни идват свободно преведените от Н. Д. Катранов стихове на Гьоте („Познаваш ли тази страна“), в които думата „там“ има твърде сходно предназначение:

Ти знайш ли тоз край, потокалът где зрей,
из шума на слънце лимонът ся грей,
де гроздове вятър прохладен люлей,
де с миртат прегърнат ся лавр големей,
ти знайш ли ги, либе мой, *там* сам и аз (курс. м.)
готова да фръкна с тебе всяк час.

И още повече „Тага за юг“ от К. Миланов с така спонтанния възклик на поета „Дайте ми криля я да си метнам, по наши стърни я да си летнам. . .“ Както и в останалите стихотворения *там* е неизменно символ на извисена патриотична чувствителност и посока на психологическо движение, чийто единен художествен смисъл пояснява и Петко Славейков в своя импресия от 70-те години:

О, да идам искам *там, там*. . .
за дете сърцето ми чезне. . .

И продължава: „Ах, защо човечите напушат бащината си стряха! Под нея, ако и да е злочест, смъртният има за разтуха небосклонът, под който се е родил, полето, дето е тичал и играл, дете като е бил. . . Далеч от родината си човек усеща всякога в сърцето си нешо празно. . . О, дайте, дайте ми моята родина, или ми дайте да умра за нея! . .“

Все тогава — края на 60-те и началото на 70-те години — *там* придобива значението на един от най-силно въздействащите символи в българската литература, ярко свидетелство за което е поезията на Христо Ботев. В случая обаче ни интересува не последователното художествено осмисляне на понятието *там* и неговото сливане с главните идейно-естетически насоки на литературния процес, което заслужава да бъде специално разгледано, а връзката му с една от традициите и новите тенденции на родната литература, които „Братски труд“ подема и доразвива. Показателни от такава гледна точка са още поетическото звучене и образната пълнота на изразите *гроза-буря*, *балкан-вятър*, *тъга-чужбина*, *небе-звезди* и пр., които са обичайни за стихотворенията в „Братски труд“. Анализът им разкрива също важни особености на утвърждаването от българската литература тогава поетическо виждане относно историческата съдба на народа в светлината на актуални за епохата хуманистични идеи.

Но нека засега оставим и тази страна на въпроса, отдавайки известно предимство на още един съществен момент относно значението на „Братски труд“. В нашата литературна наука е възприето становището, че Нешо Бончев е първият български литературен критик, който набляга определено върху необходимостта да се превеждат на български език образци от руската и западноевропейските литератури, да се пресече или ограничи максимално бездушното съчинителстване, да се подкрепя и развива голямото, истинското изкуство. В същност правилно е да се каже, че Нешо Бончев обосновава по-пълно идеи и задачи, които вече са били свойствени за художествената литература и за литературната критика у нас. Предно място в това отношение заема „Братски труд“, ако поместените в него произведения разглеждаме като израз на следван от авторите схващания за литературата, като израз на споделяни от тях мисли за състоянието и бъдещото ѝ развитие.

Доколко това е така, показва статията на Георги Теохаров „Няколко думи за българската книжнина“ — първата обстойна студия⁵ с несъмнени качества на историко-литературно проучване и критическа оценка. Тя е изградена отчасти върху онези схващания за българската литература, които впоследствие Л. Каравелов, Н. Бончев и Хр. Ботев доразвиват като основни начала на реалистичната, професионалната критика у нас. Характерни са три особености: въвеждането на историзма като метод за изясняването на обществения и литературния процес, повишено внимание към съвременната тогава литература, която се оценява с оглед и на опознати от критика литератури с друг исторически път на развитие, несъответствие в прилагането на двата подхода — историко-литературния и критическия (с елементи на сравнение). Особено важно е, че споменатото несъответствие (или по-точно противоречие) остава в сила до края на епохата: критиците изтъкват постиженията на старата българска литература и нейното международно значение, отбелязват разрушителната сила на многовековното робство и в съгласие с историческия метод отчитат осъществения в по-ново време напредък. Едновременно с това обаче те са във видимо противоречие с едни от най-свойствените за този метод изисквания, поради което дори и през 70-те години на XIX в. заключават категорично: ние, българите, все още нямаме литература.

Приведеното твърдение, в различна степен общо за всички представители на професионалната критика, откъсва съвременните изисквания към литературата от историческия анализ на епохата, с което и определя същността на забелязаното противоречие: с категоричните си и подсилени отрицания (повлияни и от сравненията с напредналите литератури) този вид критика упражнява гравитно въздействие върху литературния процес в неговата цялост; но същевременно изважда извън литературната история съдържателни и характерни за нея моменти. Много от конкретните моменти са неточни не само с оглед на съответните етапи, през които преминава националният развой, но също с оглед и на реалните художествени и други качества на съответните произведения. Неслучайно те се оказват неприемливи и по същество отхвърлени като неправна точка на историко-литературния анализ, който признава достойнствата на въпросната статия и успоредно с това извежда отречени от автора ѝ произведения и творци на полагащото им се място в националния развой.

⁵ Вж. Георги Димов. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, с. 33—35.

Обемната панорама от примери, които илюстрират тази страна на въпроса, може в случая да бъде представена само с два факта. В статията си „Писменост“ (Българска пчела, 1863, бр. 10) Павел Калянджи следва подхода на своя съвременник и в най-важните си обобщения изпуска или подценява онези положителни стъпки напред в новата българска литература, които утвърждава по принцип посредством историческия разбор. Няколко години по-късно Нешо Бончев запитва предизвикателно: „С тия ли книжки се народ просветява?“, и като довежда противоречието до неговата крайна за онази епоха точка, възкликва: „Тежко е да гледаш на днешното книгобесие.“

Отрицателните черти в метода на Н. Бончев и съвременниците му са предмет на много проучвания, изложени са подробно и в цитираната книга на Г. Димов. Остава да се прибави, че те са в същност израз на онова основно противоречие, което е колкото свойствено за реалистичната, професионалната литературна критика от третата четвърт на миналия век, толкова и главна предпоставка за нейните неточни оценки с несъмнено отрицателно въздействие върху националния литературен процес тогава. Отчасти казаното важи и за Г. Теохаров, доколкото статията му означава определено началото на характеризирания метод със свойственото му противоречие. Критикът отбелязва най-общо постиженията от по-ново време („Песнопойка“ и „Нова мода календар“ на Славейков, „Показалец“ на Раковски, комедията „Михал“ на С. Доброплодни и пр.), изпуска стихотворенията на Чинтулов и литературните колонки в периодичния печат, отминава „История славянобългарска“ и реалните сполуки на книжовниците-филолози. Така и дава предимство на заключението „*все пак, мы нямаме книжнина*“, което става почти задължително за представителите на професионалната, реалистичната критика. Георги Теохаров посочва като факт „началното книжовно дигание“, обръща внимание върху необходимостта да се разяснят в исторически план „най-главните причини на неговото къснение“, дава предимство на правото да се гордеем „с нашите стари ръкописи, които са образец на другите славянски народи“, обаче едни от най-важните си изводи поставя под отрицателния знак на един „кисаличак въпрос“, а именно: „Но какви хубави книги имаме преведени от чуждестранните язици? Почти никакви“. С този именно въпрос критикът проправя пътя на Н. Бончев и на подсиленото впоследствие противоречие между историзма и актуалната критика, която при определени случаи се отклонява от свойствени за Г. Теохаров съждения: „Народът ни не е преживял сичкий си живот, не е свършил своята история“, „Мы нямаме книжнина, но имаме поне движение към книжнина“ и „ако сравним 1835 с 1859 г., то ще видим, че колко (народът) е прискокнал напред!“

С тези и подобни на тях особености статията на Г. Теохаров разширява представата за ясната връзка на „Братски труд“ с идейно естетическите насоки на българската литература от 60-те и 70-те години на миналия век. Изводите от такова естество се допълват също от преводите в алманаха и преводаческата дейност на неговите сътрудници, от активното им отношение към фолклора и поместените в „Братски труд“ фолклорни творби. Изясняването на тези две основни по значение направления в развитието на родната ни литература тогава обхваща по същество приноса на „Братски труд“. Авторът на въпроса, „Но какви хубави книги имаме преведени от чуждестранните язици?“, публикува в „Български книжици“ (1858, част III, кн. I, № 19, с. 136—143) немски народни предания за Карл Велики, с което подкрепя изявената вече ориентация към опознаването на художествени стойности и образци на други литератури; Райко Жинзифов превежда „весь Швеченко“ и тези преводи биха се появили в „Братски труд“, ако алманахът не бе споделил съдбата на повечето български периодични издания; познати са заслугите на Л. Каравелов и Н. Бончев.

Изключително характерни са данните, които определят приноса на алманаха в областта на фолклора и фолклористиката. При това не толкова за първи път обнародваните творби от подготвяните тогава различни сборници, отколкото застъпените схващания за взаимовръзката между фолклора и народностните традиции на художествената литература, между народностно-специфичното и художествените обобщения за живота на българите. Чрез статията на Г. Теохаров „Братски труд“ не само актуализира изразявани и преди възгледи от такова естество, но им придава необходимото значение на ръководни начала, възприети и следвани от почти всички творци на българската литература през 60-те години на XIX в. „Нашата книжнина — изтъква авторът — лежи в народът, лежи и в нашата земя, която мы много малко оценяваме. В тях ще

намери учений патриот много живот, пълен с поезия; в тях ще намери той тоя силний глас, който казва и а п р е д! Стига само мы да вникнем и узнайм ония движущи силы, мы, които знаем, что е това: народ, народност и патриотизъм.“ И още, онази дивна апология на „българската девица“, на „българката“ изобщо: „Нейното народно облекло, нейното правилно бяло лице, черни очи, нейний умильный и чувствительный поглед, нейната голяма нравственост — колко могат да действуват на нас. . . и до колко може да бъде тя идеал за поета. Българката може да бъде в нашата душа такава колебка, която да ни подига напред към прекрасното. . .“ Преценим ли в такава светлина пътеписа на Р. Жинзифов „Прошетба“, белетристичните творби на Л. Каравелов от онези години, поместени в „Братски труд“ фолклорни и други творби, а също и произведения на П. Р. Славейков, то ние ще обогатим представата си за онези конкретни особености и обхватни разбириания относно предназначението на литературата, която предопределя съдържателната взаимовръзка на алманаха с основни за българската национална култура идейно-естетически насоки и концепции, принося му за нейното развитие.

* * *

Първият литературен алманах има кратък живот. Главните причини за това са липсата на материални средства и активна морална подкрепа, неосигуреното разпространение на изданието. „Ми ся решихме да откъсниме от насущният си хляб, за да издадем в две години три книжки“, макар че „до сега ми не смя приели никакъв утешителен отзив“ — се казва в писмото на редакцията „Две думи към читателите“. Съществено значение за преустановяването на „Братски труд“ имат и острите идейни разногласия между Каравелов и Жинзифов, произтичащи от различните им връзки със славянофилството и руското подполие. Появили се в самото начало на 60-те години, те бързо се задълбочават и стават достойние на българските студенти в Москва. Райко Жинзифов се опитва да постави съдбата на алманаха извън тези противоречия, но безуспешно — книжка четвърта има характер на предимно негова публикация. И макар че отпечатва от името на всички, той е принуден от обстоятелствата да не спомене „нищо ни за направлението на това издание, ни за целта му“ под благовидния предлог, че „не ся издава в определено време“. Лишили се преждевременно от общата и обединяваща ги литературна трибуна, българските студенти в Москва с литературни интереси полагат усилия и публикуват произведенията си поотделно. При други условия обаче много от тях щяха да бъдат обнародвани в „Братски труд“, утвърждавайки главното му предназначение.

БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА ПРЕД СПИСАНИЕ „DER STURM“

ЕДВИН СУГАРЕВ

В началото на 1930 г. по витрините на книжарницата на Данов се появява едно любопитно издание — двоен брой на „Der Sturm“, най-дълго просъществувалото списание на немските експресионисти, една от водещите трибуни на европейския модернизъм. Появата му в България не е случайна — книгката излиза под наслов „Младото българско изкуство“.

На пръв поглед е странно — откъде накъде най-авангардното немско списание за изкуство и култура проявява интерес към изкуството на „изостанала“ България? В същност контактите между българското изкуство и немския експресионизъм имат по-дълга история.

Всеизвестен е опитът на Гео Милев да популяризира и дори да наложи естетическите принципи на немския експресионизъм в българската литература. През времето, в което издава „Везни“ (а и през периода на „Пламък“), той превежда немалко статии, стихове и разкази на немски

експресионисти.¹ По-малко известно е, че връзките са били двустранни. Те датират още от 1918—1919 г., когато поетът лекува в Берлин разбития си от гранатите череп и когато сп. „Везни“ е още проект. Десетките болезнени пластични операции минават за него като че ли между друго; истинският смисъл на престоя му е кипещт на новото изкуство. „Едва ли не всеки ден бяхме в залите на „Der Sturm“, където редакторът Валден събираше творбите на експресионистите Шагал, Паул Клее, Кандински, Оскар Кокошка“² — пише Мила Гео Милева. „И двамата бяхме много увлечени в експресионизма, новото течение в живописа. . . Посещавахме всички картинни изложби, музеи, частни изложби, ателиета на художници“³ — си спомня архитект Иван Бояджиев. В тази година Гео Милев успява не само да се запознае с всичко ново и значимо в немското изкуство, но и да завърже приятелски връзки с някои от водещите фигури на немския експресионизъм. Оскар Кокошка го назовава свой приятел.⁴ Свързва се с Франц Пфемферт и Хервард Валден, редакторите на двете най-големи експресионистични списания — „Die Aktion“ и „Der Sturm“. В едно писмо дори споменава, че възнамерява да печата там един том свои разкази под наименованието „От револвера до Семирамида“.⁵ Писаната на немски поема „Моята душа“ вероятно е била предназначена за отпечатване в някое от тези списания.⁶

Гео Милев не прекъсва връзките си с „Der Sturm“ и „Die Aktion“ и след завръщането си в България. Издателство „Der Sturm“ му доставя цветни репродукции, които той залепва като приложения в сп. „Везни“. В едно писмо до Кирил Хръстев защитава в качеството си на „представител на „Der Sturm“ в България“ авторските права на неговите сътрудници.⁷ Превежда и отпечатва в списание „Die Aktion“ два откъса от „Богомилски легенди“ на Николай Райнов,⁸ а по-късно — и първата част от своята поема в проза „Май“.⁹

През 20-те години много българи учат в Германия и немалко от тях са с литературни наклонности. Един от тях е Иван Тутев,¹⁰ който по препоръка на Гео Милев се свързва с главния

¹ Например Хервард Валден. „Експресионизъм“, ст., Везни, т. I, кн. 10 с. 315—316; „Виждането на изкуството“, ст., В., г. II, кн. 4—5, ст. 173—178; „Театър“, ст., В., г. III, кн. 17—18, с. 305—309; стихотворения — Алманах „Везни“, с. 87—88; Алберт Ернстайн. „Водиагер“, раз., В., г. I, кн. 5, с. 132—135; „Вечер“ стих., В., г. I, кн. 10, с. 304; стихотворения, В., г. III, кн. 17—18, с. 294—297; Карл Айнщайн. „Върху Ватек“, ст., кн. 5, г. I, с. 141—142; „Из романа Бебюкен“, В., кн. 10, г. I, с. 308—310; Георг Тракл. „Зимна нощ“ и „Преображение на злото“, разкази, В., кн. 8, г. I, с. 228—230; Мартин Бубер. „На едно-временното“, есе, В., кн. 9, г. I, с. 266—267; Франц Верфел. „Романс на змията“, стих., В., 10, г. I, 303—304; Рудолф Блюмнер. „Познаване на изкуството“, ст., алм. В., с. 89; Ернст Толер. „Евгений Хикеман“, откъс, Пламък, кн. 2, с. 58—59; „Ден на пролетариата“, библи. „Пламък“, 1924. „Маса-човек“, библи. „Пламък“, 1924; Иван Гол. „Процесията“, стих., Пламък, 5, с. 154 и др.

² Гео Милев. Христо Ясенов и Сергей Румянцев в спомените на съвременниците, с. 179.

³ Пак там, с. 200—201.

⁴ Вж. спомените на Димо Хаджилиев, цит. съч., с. 308.

⁵ Не е известно кой е този ръкопис и каква е неговата съдба. Книга с подобно заглавие не е излизала по това време в Германия. Георги Марков прави (в Архив Гео Милев, т. II) основателното предположение, че става дума за „Грозни прози“, писани точно в този период.

⁶ Но не е била отпечатана вероятно поради прибързаното заминаване на Гео Милев. „Моята душа“ не е единственото стихотворение, писано от поета на немски език. В „Литературен архив Гео Милев“, т. II, е отпечатано стихотворението „Посветено на д-р Фредерикс Замуел, есер“. В превода е допусната малка грешка — става дума за д-р Фредерикс Замуел Есер — лекаря, който е лекувал Гео Милев.

⁷ „Съчинения в три тома“, с. 396, т. III. Кирил Хръстев по това време е бил редактор на сп. „Crescendo“. Повод за протеста на Гео Милев е отпечатаното там стихотворение „Anna Blume“ от Курт Швистерс.

⁸ „Die Aktion“, Oktober 1918, H. 39/40, S. 449—502; „Die Aktion“, 27 Dezember 1919, H. 51/52, S. 833—836.

⁹ Gheo Milev. „Mai“. — Die Aktion“ 1923, Mai, H. 10, S. 576.

¹⁰ Иван Тутев, род. в Ловеч — 1902 г., участва в литературния кръжок в Стара Загора, сътрудничи на сп. „Ехо“, „Лебед“ и др. През 1922 г. заминава в Германия, където следва икономика, агрономство, история и философия. Остава в Берлин до 1930 г., когато за политическа дейност е арестуван и екстерниран (заедно с Борис Ангелушев) в България. Активен комунист, една от задграничните връзки на партийното бюро. След Девети септември работи като директор на отдел вътрешна търговия, после като журналист. След завръщането му от Германия секва и неговата литературна дейност.

редактор на „Der Sturm“ Хервард Валден и години по-късно съставя броя за младото българско изкуство.

Няколко думи за списанието.

„Der Sturm“ излиза в продължение на двадесет и три години — от 1909 до 1933 г. Това е списанието, което популяризира термина „експресионизъм“ и неговият редактор Хервард Валден с право се счита за един от първите теоретици на новото течение. В действителност неговите амбиции далеч надхвърлят рамките само на една „школа“ — той си поставя за цел да направи „Der Sturm“ трибуна на европейския авангард и до голяма степен успява. На списанието сътрудничат със стихове, статии, илюстрации и репродукции Аполинер, Кандински, Шагал, Малевич, Маринети, Пикасо, Лисицки, Бурлюк, Барк, Леже, Елюар, Архипенко и въобще почти всички известни авангардисти от началото на века; негов постоянен илюстратор е Оскар Кокошка. Още от самото начало Валден основава картинна галерия, в която излагат картините си двете водещи групи в експресионистичната живопис — „Der blaue Reiter“ (Кандински, Клее, Марк, Маке) и „Die Brücke“ (Нолде, Кирхнер, Пехшайн и др.), а по-късно се организират и големи интернационални изложби. Покрай списанието се сформира и театрална труппа, организира се международен клуб на дейците на изкуството. Самият Валден допринася немалко за утвърждаването на новото течение със своите темпераментни и изключително полемични статии. Неслучайно Гео Милев е възприел някои негови стилистични похвати и е оформил „Пламък“ по подобие на „Der Sturm“ — темпераментът, естетическите идеи, а и творческата съдба на двамата си приличат. За разлика от „Die Aktion“, „Der Sturm“ започва като аполитично списание и следва веруюта на своя редактор: „Революцията не е изкуство. Обаче изкуството е революция!“ Но през 20-те години, когато силите на реакцията са в настъпление, характерът на списанието се изменя. Неочаквано за всички Валден започва да търси сътрудничеството на комунистите, пише статии в защита на Съветския съюз. През 1933 г. експресионизмът е обявен за „чужд на арийската раса“, книгите на експресионистите се изгарят, самите те се оттеглят в емиграция. Но Валден е единственият, който емигрира не в Швейцария и не в Америка, а в Съветския съюз, където остава до смъртта си в 1940 г.

За въпросния брой на „Der Sturm“ се споменава в анкетата на Михаил Тошков за Ламар. Иван Тутев разказва пред анкетатора: „През 1930 г. (но в същност по-рано, тъй като книжката е от октомври/ноември 1929 г.) по настояване на Хервард Валден аз се заех да подготвя материала за една двойна по размер книжка на „Der Sturm“, изцяло посветена на новото българско изкуство...“¹¹ В същност настояването на Валден не е случайно. По-голямата част от двадесетата годишнина на списанието е посветена на славянската култура — в отделни книжки се разглежда сръбското, полското, чешкото и руското модерно изкуство. В лицето на Иван Тутев, който схваща необходимостта от формално и идейно обновяване на традиционната култура и чийто стихотворения са експресионистични по дух,¹² Хервард Валден намира един ценен съмишленик.

Книжката съдържа статии от Иван Тутев, Сирак Скитник, Панчо Владигеров, Николай Фол и Иван Камбуров. Всички те са писани специално за списанието — вероятно когато през 1928 г. Иван Тутев се завръща в България и съвместно с Ламар, Сирак Скитник, Дечко Узунов, Вл. Димитров — Майстора, Христо Берберов, Бенчо Обрешков и Макс Мешгер образуват група и се канят да издават сп. „Удар“ по подобие на „Der Sturm“ — една идея, която не се осъществява поради липса на средства. Освен това в списанието са отпечатани (в превод на Иван Тунев) откъс от поемата „Ад“ и „Гроб“ от „Иконите спят“ на Гео Милев; „Авиатор“ и „Село“ на Ламар; „Грижа“ на Иван Мирчев; „Поет“ на Фурнаджиев; откъс от поемата „Гибел“ на Иван Хаджихристов; „Хайдути“ на Николай Марангозов; „Бедност“ на Димитър Павтелеев, както и две стихотворения на Иван Тутев. По-оскъдно е представена прозата — с откъс от „Каменният

¹¹ Михаил Тошков. Ламар. Литературна анкета. С., 1977, с. 69.

¹² Две от тях са отпечатани в същата книжка. Ламар споменава, че Гео Милев много обичал стихотворенията на Иван Тутев. Според последния Гео Милев е искал да му бъдат изпратени, за да ги издале в библиотеката „Пламък“ (както е издал стиховете на Н. Марангозов). Иван Тутев събрал стиховете си в стихосбирка с название „Спектър“, но закъснял — Гео Милев вече не бил между живите.

век“ на Людмил Стоянов. Поместени са и доста репродукции — „Старобългарски хан“ и „Отражение“ на Сирак Скитник; „Триптих“ и „Нашите майки все в черно ходят“ на Иван Милев; „Човек в манастира“ и „Портрет на Иван Тугев“ на Дечко Узунов; „Ориенталска баня“ на Макс Мешер; „Портрет на стара жена“ на Бенчо Обрешков; „Натюрморт“ на Маша Узунова; архитектурни пресеки на Христо Берберов и Георги Маносов.

Как тези автори защитават българската култура пред читателите на „Der Sturm“? В своята статия „Младото българско изкуство“ Иван Тугев се е нагърбил с нещата задача не само да проследи основните тенденции на литературното ни развитие, но и да даде една обща концепция за насоките, в които се развива националната ни култура. Въпреки известни субективни моменти той успява да даде една обща представа за идейните и художествените търсения в българското изкуство след Първата световна война. Подобно на редица автори от това време — като Гео Милев, Фуруджиев, Далчев и др. — Иван Тугев се обявява рязко срещу символизма: „Националният характер на българина се отличава със силно развито колективистично чувство и чувство за справедливост. Символизмът подрони този дух, отклони го от здравето и жизнеспособното, хвърли го в един хаос на безсмислен мистицизъм. . .“ Отправната точка, от която . . . от пепелта на опустошената българска душа се появи фениксите на един нов творчески порив“ Иван Тугев вижда в третата годишнина на сп. „Везни“ и въобще в творчеството на Гео Милев. В тази насока авторът вижда пътя на младото българско изкуство, чиято основа е „не вътрешната фикция „човек“, а конструктивното понятие „човечество“. В схващанията на Иван Тугев се преплитат идеите на Гео Милев за „етичното като определящо начало в изкуството, както и някои популярни по това време идеи на конструктивизма. Общият извод е: „Днес изкуството не може повече да бъде подчинено на една свръхестетика, тъй като е израз на колективистичната воля за създаване на нови форми. . . Новото изкуство трябва преди всичко да бъде етично и поради това — елементарно, просто и ясно. . . За младите български художници е важно преди всичко да освободят българското изкуство от пагубното тресавище на една апатична неактивност и идейна деморализация, в което ги тласна символизмът, да го приближи до народа, като му даде действителни художествени стойности в една нова и актуална форма, която обаче все пак е близка до неговото разбиране и чувстване.“

С чувство за реалното съотношение между българското и световното изкуство и с категорична преценка за действителните художествени постижения на своите съвременници е проникната статията на Сирак Скитник „Новата българска живопис“. С всички средства той се стреми да подчертае, че за петдесетте години свобода и тридесетте години активен живот на професионалната живопис не може да бъде постигнато всичко, но че вече е постигнато много. Според него „в българското изкуство все още няма точно определени насоки и школи“. Търсенията на младите показват „начало на ново изкуство, ново разбиране, нова творческа идеология“. Но, подчертава авторът, „те носят още следи от миналото и са плод на още нестабилен мироглед, който наистина се стреми към утрешния ден, несъзнателно обаче все още поддържа връзка с вчерашния и малко или много се нагажда към общото естетическо ниво“. Може да се спори със загатнатото от Сирак Скитник изискване за непременно съхване с традицията. Но конкретните негови преценки показват инстинкта на родения художествен критик. Владимир Димитров — Майстора, за когото „човекът, дърветата, камъкът, планините са еднакво живи или еднакво мъртви; те са за него еднакво ценни и носени от един ритъм“, е обявен категорично за „голямата надежда на българската живопис“. Висока е оценката за творчеството на Иван Милев, подчертан е народностният характер на неговите картини, които „ни позволяват да надникнем в легендарните далечни корени на този народ“. Освен тези двама безспорни майстори на своята епоха Сирак Скитник нарежда сред талантите на младата българска живопис още Дечко Узунов (който тогава е в началото на творческия си път), Бенчо Обрешков, живеещите в чужбина Георги Папазов и Николай Дюлгеров, както и някои от най-младите — Илия Петров и Васил Стоилов, на които „принадлежи бъдещето“.

Интересно и темпераментно написана е статията на Николай Фол „Българският театър“ За разлика от Сирак Скитник и Иван Тугев той не се ограничава само със своята съвременност, а проследява цялата история на българския театър от създаването му до наши дни. Фол се изказва с възторг за възрожденския театър, наречен от него „театър-трубуна“, и счита, че именно

тогава театърът е бил наистина „народностен“, че е съществувал истински непосредствен контакт между сцената и публиката. В по-нататъшното развитие на театъра авторът открива две противоречиви тенденции, от една страна, професионализъм, обогатяване на Репертоара, внасяне на нови идеи, но, от друга, особено след построяването на Народния театър — консерватизъм, Централизация на театралния живот, скъсване на преките контакти с народа. „Въпреки това, казва Фол, интересът на публиката съвсем не е намалял. . . и именно тази любов на широките народни маси към сценичното изкуство е гаранция за неговото развитие.“

„Същността на новата българска музика“ от Панчо Владигеров и „Българската музика“ от Иван Камбуров подчертават тясната връзка между българското музикално творчество и фолклора и именно в задълбочаване и разширяване на тази връзка откриват перспективите на бъдещото развитие на българската музика. „За славянските композитори не е абсолютно необходимо да вървят по пътя на радикално-модерната западна музика“ — пише Панчо Владигеров, — „зашто наличието на едно така нечувано богато и недостатъчно използвано народно творчество им разкрива най-широки възможности“. В обширната си статия Иван Камбуров прави обстоен преглед на постиженията на съвременната българска музика, за да достигне до следното оптимистично заключение: „Народ като българския, който притежава така богато народно музикално творчество и който в течение на половин век свободен живот можа да реализира такъв голям напредък в музикално отношение — пред един такъв народ се открива без съмнение щастливо и богато музикално бъдеще, в което ние твърдо вярваме.“

Опитът да бъде представено българското изкуство в списание „Der Sturm“ е в същност един от първите опити да бъде представен цялостният облик на българската култура пред западните читатели и като такъв заслужава нашето внимание.

Ф Р Г

„ARCADIA“, Берлин/НюЙорк, 1982, кн. 4

Особено място в разглежданата книжка заема изследването на Ева Фоконо Дюфрен „Възприемането на действителността и развитието на съзнанието в романите „Малте Лауридс Бриге“ от Рилке и „Погнусата“ от Сартър“.

Въпреки че почти тридесет години историческо, философско и литературно развитие разделят „Записките на Малте Лауридс Бриге“ (1910) на Райнер Мария Рилке от „Погнусата“ (1938) на Жан-Пол Сартър, а двамата писатели са живели в съвсем различна житейска среда и историческа ситуация, при проучването на двете произведения се набива в очи идентичността на значителни мотиви и многобройните, почти дословни прилики в отделни наблюдения. Така се налага въпросът, какво е общото и какво е различното в тези две характерни за създателите си творби.

Тук може да се търси общата духовна база, общото поведение на авторите и отношението им към живота. Също тъй би могло да се намери общ знаменател за двете творби в екзистенциалната тематика, която те разглеждат. В изразните средства също може да се намери нещо общо. И двата романа са представени като дневници и съдържат записките на двама души, които на пръв поглед са из основи различни, но които все пак усвояват сабикалящата ги действителност и своята собствена душевност по особен начин. Съществуването им е определено от сходни проблеми, както и тяхното мислене: страх и погнуса, криза и промяна, възприемане на собственото Аз и опознаване на света.

Погледнато исторически, и двете творби заемат преходно положение: Малте се бори срещу естетично-романтичните си склонности, за да се утвърди в действителността; Антоан Рокантен олицетворява съмненията на поколението между двете войни в смисъла на съществуването. Дватама установяват, че изведнъж гледат на своето обкръжение по-различно от преди и се опитват да определят действителното върху душевния си живот на възникналата по този начин нова действителност. Те страдат от самотата си сред всички тези възприемани като чужди хора, но трябва да се откажат от социални контакти, за да проникнат по-дълбоко в същността на

екзистенцията, посочва авторката. Под въздействие на новите измерения на действителността съществуващият традиционен порядък започва да им изглежда абсурден, тъй че обичайните взаимоотношения загубват за тях стойност, а валидните дотогава интерпретации на света стават съмнителни. Тъй като старият светоглед вече не може да им предложи ориентация, непосредствените прозрения в „истинските“ отношения трябва да им помогнат да развият у себе си необходимите представи за едно смислено съществуване. И все пак една подобна ситуация на отношението между Аз-а и света сама по себе си не довежда до еднакво развитие на съзнанието у двете различни индивидуалности. Също и тяхното поведение не се формира по еднакъв начин. Ето защо още отначало трябва да се очаква, че въпреки сходността на темите ще съществуват и значителни различия в разглежданите произведения.

Най-напред авторката си поставя за задача да изследва как героите на двата романа възприемат действителността. Като екзистенциална база за развитието на съзнанието може да се разглежда изходната ситуация на двамата герои. При това прави впечатление съпадането на някои елементарни фактори: и двамата писатели живеят сами в периферията на обществото, преживяват вътрешна криза, която ги кара лесно да отхвърлят като незначителни дотогавашните си литературни опити; и двамата водят дневник, за да си дадат сметка за външните и вътрешните промени и да хвърлят мост между действителността и съзнанието, които заплашително са се отделили едно от друго. Необходимостта от по-дълбоко проникване в същността на реалния свят се схваща в мига, когато и двамата герои за първи път установяват, че е настъпила промяна във възприемането на околния свят. Дневникът като литературна форма им изглежда най-подходящ да отрази отношението на личността към реалния свят и да даде на съзнанието яснота за отделни наблюдения. Затова и двамата герои започват да записват в дневниците си своите непосредствени впечатления, особено визуалните си възприятия. Както за Малте, така и за Антоан гледането не означава само повърхностно регистриране, а води до усвояването на способността да се опознава действителността в нейната дълбинна структура. В гледането се подготвя и изживяването на

едно ново измерение на вътрешния и външния свят, което поставя под съмнение традиционните форми на мислене и светогледни категории. Както героят на Рилке, така и героят на Сартър застават срещу хората и вещите от своето обкръжение като своеобразни наблюдатели. Погледът им е изострен поради изолацията от себеподобните. Макар и да страдат, че са изключени от обществото, което възприема като анонимна заплаха за самотника, но и като неизбежна съставна част на действителността, в която и двамата жадуват да проникнат, все пак в своята самота те виждат шанс да защитят индивидуалността си срещу унищожителната мощ на масата. Изострената чувствителност на самотника им позволява да придобият повече от наблюденията си над реалността, отколкото повърхностният, заплетен в различни човешки взаимоотношения посредствен човек. Обратната страна на придобитата чрез самота вътрешна свобода се оказва една почти конвулсивна концентрация върху собствената личност, подчертава авторката.

Двамата герои в сблъсък със своето обкръжение за първи път осъзнават проблематичното си отношение към нещата, както и ролята си на аутсайдери спрямо обществото, но развиват твърде различно поведение. Преди всичко за тях изглежда обща известна погнуса към хората и вещите. Всичко външно им се струва болно и деформирано. Деградирането на човека до животински образ или до предмет може да се приеме като болест на отчуждението, смята авторката. Но поведението на Малте спрямо действителността си остава двузначно, защото той се чувствава магически привлечен от ужасното, макар че е нужно сам да упражни върху себе си насилие, за да го съзерцава. Докато Антоан разделя хората и нещата на две групи: от една страна той поставя „мръсниците“, това е светът на „екзистенцията“ — всичко отвратително, лепкаво, безформено, изобщо всичко физическо; от другата страна поставя чистия, кристално ясен дух на „есенцията“. Същото положение се наблюдава и в отношението на героите към хората: за разлика от Антоан, който съзнателно налага дистанция, с ирония и високомерие разглежда т. нар. „добро общество“, което презира, Малте отчаяно дири човешка близост. Тъй като изживява само случайни съприкосновения или въображаеми контакти, вместо да общува със себеподобните си, той се превръща в безмълвен колектор на техните страдания.

Възприемането на действителността обаче не се изчерпва с дистанцираното наблюдение на околния свят. По скоро въздействието на обкръжението върху вътрешния живот помага на Рилкевия герой да постигне по-дълбоко изживяване на своето Аз. Съществена съставна част на това въздействие на външния свят се оказва чувството на страх, което се усеща ту като конкретен израз на

ужаса от смъртта, ту като неопределен страх от живота, или като неспокойство поради непознаването на собствената душевност. Във всеки случай страхът се изживява като нещо смущаващо и застрашително — и това е първата задача на дневника, който всеки от героите води: да обуздае напирания страх. Особено един специфичен вариант на страха характеризира ситуацията на двамата герои — страхът от промяната, от неизвестното бъдеще. В съзнанието на Малте и Антоан се трупат различни възможности, но всички те изглеждат изпълнени със заплаха, заключава авторката.

Отрицателният характер на действителността, която поражда потискащото чувство на неопределен страх от живота, намира израз в *погнусата*, която става пречка за дълбокото осъзнаване на реалните дадености. И за двамата герои причина за чувството на погнуса е наблюдаваният околния свят — то е предизвикано от гледката на различни предмети, от миризми или от изживяването на неприятна ситуация. Духовното напрежение на двамата герои има за цел да бъдат осъзнати всички предизвикващи погнуса моменти и те да бъдат интегрирани в житейската действителност. Малте си поставя като екзистенциална и художествена задача да превъзмогне всичко противно край себе си и търси литературни примери, които ще му помогнат в това начинание (Бодлер, Флобер). За Малте идеалът за изкуство и живот се заключава в някаква тоталност, която обединява ужасно отвратителното с чудесно красивото. За разлика от него екзистенциалната погнуса на Рокантен се отнася до всички области на живота без разлика и отхвърля всяка представа за позитивно решение, тъй че според естетическата концепция на Рокантен красивото може да съществува само чрез откъсването на изкуството от низините на гнусната „екзистенция“, изтъква авторката.

Желанието да се обхване същността на света се свързва със задачата да се превъзмогне непоносимата действителност. Но гледището на двамата герои по въпроса, как да изпълнят със смисъл възникналата бездна между тях и реалния живот, значително се различава. Първоначалната цел на Малте е да „подреди“ света, да го направи обозрим, но постепенно тази цел бива изместена от намерението да се изрази неизразимото, да се хвърли светлина върху скритото, т. е. да се постигне в дневника синтезът между личната душевност и всеобщата човешка обвързаност. Именно творческото намерение свързва концепцията на Малте с тази на Рокантен. Също и за героя на Сартър писането на дневник има двойна функция: първо, да се стимулира опознаването на света и на своето Аз, и, второ, да се трансцендира случайната екзистенция във форма на необходимо битие.

Независимо от различните мотиви и двамата герои са изправени пред една и съща трудност — необходимостта да изкажат придобитите прозрения от наблюденията и размислите си с традиционните езикови средства. Съвременно актьори и зрители на действителността, герои и жертви на своето отношение към нея, Малте и Антоан не са в състояние да релативират критично своята гледна точка. Поради това техният начин на наблюдение е представен като общовалиден и е предоставено на читателя да го последва или да го отхвърли. Изобщо позитивното решение на проблематиката, която измъчва героите на Рилке и Сартр, е оставено на читателя, заключава авторката. Това решение е само загатнато като стремеж, но и като необходимост.

В. К.

АВСТРИЯ

„LITERATUR und KRITIK“, Виена, 1982, кн. 163—164

От по-особен интерес в разглежданата книжка е статията на Йоахим В. Щорк „Хуманизмът на скептика. Съвременното значение на Артур Шницлер“.

Авторът изхожда от идеята, че понятието „хуманизъм“ днес е загубило онова значение, което е имало през XVIII в. за писатели и мислители като Хердер, Лесинг, Гьоте, Кант, Шилер и Хумболд. Това са имената, които са най-тесно свързани с развитието, оформянето и разпространението на хуманистичния идеал като основа на всички обществени отношения, като най-висша цел при „възпитанието на човешкия род“ — по думите на Лесинг. Агонията на това понятие протича особено драстично през периода на хитлерофашизма, когато понятието „хуманизъм“ бива заменено от „национализъм“.

В тази светлина творчеството на Артур Шницлер изглежда анахронично поради дълбоко заложения в него хуманистичен порив на писателя, отбелязва авторът. Когато през 80-те години на миналия век Шницлер започва своя литературен път, като го свързва с професията си на лекар-психиатър, вече е останало твърде малко от етическия ранг и общественото признание на класическия хуманистичен идеал, ако не се смятат идеологически редуцираните остатъци на разбирането за хуманизма, които се запазват по твърде формализиран начин в класическия виенски гимназии. Формализирани са през този период и житейските форми, както и нормите на поведение в буржоазното общество, в което израства младият Шницлер и към което той като всеки друг от своите другари по възраст и класа е трябвало да се нагоди, подчертава авторът.

В своето драматично и белетристично творчество Артур Шницлер с диагностична точност пресъздава и осветлява една социална действителност, в която човешкото се появява предимно като „прекалено човешко“ и едва ли заслужава епитета „благородно“, който се употребява почти във всички дефиниции на хуманизма — особено през XVIII в. Може ли в такъв случай да се говори за хуманизъм у Шницлер, когато дори в наши дни се открива в творчеството му „етически релативизъм“ или дори „нихилистично светосусещане“? Авторът си поставя за задача да изследва в тази светлина противоречивото отношение между идеал и действителност в произведенията на виенския писател.

Отговор на този въпрос Йоахим В. Щорк дава във въвеждението, което Артур Шницлер е упражнил с драмите и новелите си. Той посочва, че скептицизмът на писателя по отношение на съвременната му действителност е насочен към нещо позитивно, както безпощадният анализ на потиснатите комплекси е насочен към възстановяването на една загубена „хуманност“. Шницлер развенчава определени културни конвенции, техните специфични форми на проявление в буржоазното общество на Виена от края на миналия и началото на този век, посочва авторът.

Така например една постоянно възвръщаща се тема в творчеството на Шницлер е темата за нееднаквото отношение на обществото към мъжа и жената. Още ранната, писана през 1890—1891 г. драма „Приказка“ се опитва да разобличи двойния морал, който по различен начин третира проявите на представителите на двата пола. Тук Шницлер се обявява за правото на жената да обича, защото, както той казва, „ние нямаме право да изискваме неестественото и да наказваме за естествени постъпки“. Героят на Шницлер от тази драма — писателят Федор Денер — е представен като слаб човек, който не може да се справи с повелите на действителността. В стълкновението му с актрисата Фани — една „жена с минало“ — се оказва, че и той е „като всички други“, които не могат да преодолеят предразсъдъка на ревността към едно приключило минало, защото у тях се проявява чувството за притежание в любовта. Накрая именно героинята, която е изоставена и унижена, се оказва по-голяма и достойна за уважение от човешка гледна точка.

Постоянно се налага впечатлението, че женските образи на Шницлер, и то тъкмо страдащите, често се явяват в по-положителна светлина, отколкото мъжките персонажи, про дължава авторът. Това особено се отнася за създадения от Шницлер тип на „сладкото момиче“ от виенските покрайнини. Подобна констатация може да се направи, ако се сравнят двама от неговите най-популярни белетристични герои: душевно примитивният, дребнобуржоазен карьерист лейтенант Густъл и психически сложната, страдаща под

обществената принуда госпожица Елзе от едноименните новели. Изпълненият с клишета език на лейтенант Густъл го представя като продукт и същевременно жертва на съвсем определени обществени условия. А госпожица Елзе претърпява катастрофа, която е следствие не само на социален, но и на екзистенциален конфликт. Така нейният образ става значително по-сложен и по-богат от образа на лейтенанта, отбелязва авторът.

През 1982 г. започна публикуването на неизвестните дотогава „Дневници“ на Артур Шницлер. Самонаблюдаващият се писател тук често разкрива у себе си душевна нагласа и черти на характера, присъщи на героите от неговите пиеси и новели, макар че там те се подложени на критика и развенчаване. Тази противоречивост на пръв поглед се обяснява със сложното отношение между биография и творчество, формулирано някога от Ибсен по следния начин: „Да твориш — това означава да изправиш на съд собственото си Аз.“ Ето защо в негативните черти на много от мъжките герои на Шницлер се крие и известна част самокритика, която обаче авторът веднага се стреми да изпълни с обществено въздействие. В едно и също време се извършва акт на познание и на пречистване, посочва Йоахим В. Шорк. Това са продуктивните последици от нещо, което Зигмунд Фройд нарича в писмото си за шестдесетия рожден ден на Шницлер „себевъзприятие“ на писателя; една способност, свързваща безпошадно разобличаващия драматург с психоаналитика Фройд, макар последният да изтъква разликата между пътя и метода на двамата. „Добих впечатлението — пише Фройд на Шницлер, — че Вие чрез интуиция, а в същност в резултат на дълбоко себевъзприятие знаете всичко онова, което аз с мъчителен труд съм открил у други хора.“

Следващ морален „обект“, към който социалният критик Шницлер отправя стрелите си, е загубилният своето значение военен кодекс на честта, проявяващ се като крайна форма на елитарно обществено високомерие. Писателят разобличава обективната безчовечност и в същото време абсурдност на една привидно етическа система, при която фактически значение има само „външността“, но не и „съдържанието“.

И двете явления, изтъква авторът, характеризират състоянието на обществото. Макар насилието, което то да упражнява, да е по-изтънчено и по правило да не се забелязва от жертвите, творбите на Шницлер предо-

ставят познание и нравствена опора. Тук се корени и хуманизмът на неговия художествен свят: в трайното морално въздействие. Защото в съвременната епоха — за разлика от просветителския XVIII в. — хуманизмът може да се разбуди и придобие наново именно чрез изобразяването или критичното разобличаване на неговата липса.

В десетте сценични диалога на драмата „Хоро“ например се прави напречен разрез на всички слоеве на обществото и се показват типични техни представители, изживяващи се в любовта или по-точно в „любовната игра“. При това те са изобразени без онтологично присъщия им основен елемент „човечност“, който дори в сферата на нагоните би трябвало да ги отличава от другите живи същества. Естествено художествената форма на „Хоро“ не утвърждава един всеобщ промискуитет, а по-скоро моделно-типологически показва как пред лицето на пола — също както пред лицето на смъртта — изведнъж всички стават равни: големи и малки, възвишени и нищожни. Тук обаче за разлика от окончателността на смъртта това „равенство“ се отнася само за ограничения миг. Диалозите на Шницлер отчетливо изтъкват отсъствието на хуманност, която да изпълни със смисъл половия акт, да го трансцендира чрез любовта. Това изживяване на отчуждението в еротичното общуване разбужда критическата чувствителност у читателя или зрителя, разбужда и копнежа му по някаква утопична противоположност, по идеала на голямото чувство, по истинската човечност.

Авторът отбелязва, че смъртта на Артур Шницлер през 1931 г. е предпазила писателя от настъпващата епоха на потъпкване на хуманизма в немската езикова общност. Неговото поведение и художествен опит са останали ненакърнени от унищожителното варварство на хитлерофашизма, родило израза „хуманистична занесеност“ по адрес на всякакво, макар и плахо изразено човеколюбие. Скептикът Шницлер, смята Йоахим В. Шорк, създаде един художествен хуманистичен модел, който е по-убедителен и има по-силно въздействие от патетичните и пресиленни изявления. Хуманизмът на писателя е скрит, но тъкмо поради това упражнява трайно културно влияние. Именно днес, при съществуващите социални предпоставки в съвременния буржоазен свят, хуманизмът на Шницлер със своите скептични тонове е особено привлекателен за мислещия читател.

В. К.

„ГЕОРГИ РАЙЧЕВ. ЖИЗНЕН И ТВОРЧЕСКИ ПЪТ“ от ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА. С., БП, 1982

Монографията на Елка Константинова „Георги Райчев. Жизнен и творчески път“ е първото в нашата литературно-историческа наука цялостно проучване и анализиране на живота и творчеството на писателя. В нея личността на Г. Райчев се разкрива от различни страни, в богатството на прояви, идеи, нравствени принципи и възгледи, задълбочено са разгледани важни въпроси от областта на поетиката и стилистиката на неговата проза. В този смисъл тя е не само продължение на по-ранните интереси на изследователката към този писател, но и принципно ново изследване както по отношение на методологията, така и по отношение на кръга от проблеми, които се разглеждат. Веднага се натрапва обстоятелството, че за първи път личността и творчеството на Георги Райчев, за когото са писали мнозина наши литературни историци и критици (Г. Константинов, Вл. Василев, Г. Цанев и др.), са проучени почти детайлно, при това не в тяхната самозатвореност, а в отношението им към един широк и многостранен културологичен и социално-естетически контекст.

Елка Константинова е от тези литературни историци, които не разделят литературната история от литературната критика. Тя разглежда и изследва проблемите на литературата от миналото, съхранявайки усета си на литературен критик, виждайки винаги пред себе си съвременното литературно развитие. Чрез проучването на определени факти от литературната история Константинова възстановява не само картината на миналото. За нея е по-важно да открие „връзката“ между конкретно-историческата „самоценност“ на дадено произведение и неговия днешен живот в читателското съзнание. Въпросът, как живее в нов художествен контекст „старото“ произведение, как то „подготвя“ този контекст, как имплицитно го носи в себе си, е от първостепенна важност за Елка Константинова. Особено много я занимават проблемите, свързани с приемствеността в българската литература. Най-често, както е и в случая, вниманието ѝ се насочва към „оживелите“ идейно-естетически явления в една нова, променена, литературна действителност. В традицията Константинова открива худо-

жествени модели и изобразителни принципи, които не завършват своето битие в рамките на конкретно-историческата среда, в която възникват, а по особен начин се трансформират и включват отново в „обръщение“ в съвременната ни литература. Неслучайно още в уводните страници на монографията, озаглавени „Георги Райчев и българската литература“ (при други автори това най-често са заключителните страници на техните изследвания!), Константинова категорично изтъква значението и ролята на Георги Райчевия повествователен стил за съвременната ни белетристика. „Едва днес — пише тя — на фона на търсенията и постиженията на съвременната ни белетристика неговите творчески завоевания изпъкват с истинската си стойност, добиват ново, трайно значение, издържало присъдата на времето.“ Монографията доказва този „извод“, а изследователката не е далеч и от обобщението, че само онези произведения, които в своето конкретно-историческо проявление изпълняват определено новаторски художествени функции, имат и историческия „шанс“ да очертаят нови пътища в литературата, да стимулират нейното движение и да съхранят своята оригиналност дори и при различна социокултурна действителност.

Художественото новаторство на Георги Райчев изследователката открива в „аналитично-психологическата“ същност на неговата белетристика, в нейния „лиризъм“ за разлика от предхождащата писателя традиционна „епическа“ нагласа в областта на разказа и повестта. От друга страна, „новаторски“ са и идеите на писателя, редица негови възгледи за обществения живот и нравите на времето. Хуманистичното, винаги вгледано остро и дълбоко в душата на човека око на Георги Райчев е съзвучно на нашата съвременност, на нейните идеали и стремежи, а наблюденията му върху националната и народностната психология, отразени в произведенията му, и днес задържат читателското и критическото внимание.

Но не само поради „методологически“ задължения, а по-скоро поради вътрешна убеденост Елка Константинова се насочва към изследване на единството между личността на писателя и неговите произведения. Отношението личност — творба се превръща в център на изследователския подход, който най-общо можем да определим като типо-

логично-културологичен. Изходна основа в композицията и тълкувателната „постройка“ на монографията е връзката между художествените идеи на писателя, интелектуалната „атмосфера“ на времето, психологията на личността и особеностите на поетиката на неговите произведения. Поставен на последно място, въпросът за „поетиката“ на Райчевите разкази е невъзможно да бъде изчерпан в едно монографично изследване. Елка Константинова се интересува по-скоро от това, не как пише Георги Райчев, а как и за какво (и защо именно така!) мислят неговите герои. В този смисъл с редица наблюдения върху отделили творби на Райчев монографията на Елка Константинова подготвя и почвата за едно по-последователно и задълбочено проучване на отделни аспекти на неговата поетика и различаването ѝ (чрез конкретни анализи) от повествователния стил на автори като Йордан Йовков, Николай Райнов, Г. П. Стаматов, Антон Страшимиров и др. Една задача, която стои открито пред българското литературознание не само по отношение на Георги Райчев, но се отнася и за мнозина още представители на литературата ни от „миналото“.

Същевременно редом с впечатляващи анализи върху отделни произведения на Георги Райчев, с филигранно на места проникване в „мъничкия“, но духовно многозначен свят на неговите герои в монографията се разгръща и задълбочено, новаторско изследване на естетическия контекст, в който се утвърждава творчеството на писателя. Елка Константинова очертава националната характерност на модерната интелектуална общност в годините на войните и след тях (в този аспект са разглеждани ранните прояви на „стихотворец“ и разказвача Райчев), разкрива разпосочните пътища на българското словесно изкуство и интелигенция през този период, а това ѝ помага по-цялостно и убедително да навлезе в духовния свят на писателя. В този смисъл приноси са наблюденията не само върху Райчевото творчество, но и върху развитието на литературата ни от това време (особено наблюденията върху диаволизма). Може би на места натежава акцентът върху чуждестранните естетически влияния при формирането на писателя, макар той сам с охота да посочва своите „учители“. Недостатъчно ясно като че ли е отговорено на въпроса за насъщността, за необходимостта от модерните естетически идеи в конкретната историческа ситуация. С други думи, доколко приемането или отхвърлянето на определени влияния е момент от саморазвитието на нашата литература и доколко те са „чуждо тяло“ в нея. Струва ми се, че възгледът за „саморазвитието“, застъпен малко колебливо от Константинова, би ни помогнал да видим в нова светлина редица културни процеси по онова време, без да се стъписваме пред някои от крайните им прояви. Но това са неща, върху които литера-

туроведските препирири очевидно ще продължат да огласят и бъдещето. По-важното е, че Елка Константинова не ги избягва, макар и в едно частно изследване, а поставяйки ги, по-пълно и многоотранно открива и истината за твореца Георги Райчев.

Своеобразието в подхода на Елка Константинова — непрестанното задържане на вниманието както върху литературната творба, така и върху личността на нейния създател, е до голяма степен определено откडे по-явно, къде по-скрито изразените противоречия между житейското битие на писателя и неговото творчество. „Очевидно е — отбелязва още в началото Константинова — несъответствието между човека Райчев с неговия упорит и стабилен характер и твореца Райчев: изменчив, неуравновесен, вечно търсещ себе си в юнашка борба с литературните влияния.“ (Не само тук, но и на други места авторката влага известна доза „критическа“ ирония към героичните напъни на Райчев да надмине селското си потекло и да стане „модерен“ писател по образ и подобие на Станислав Пшибишевски — негов безспорен любимец!) Това наблюдение е „ключово“ в монографията и до голяма степен върху неговото „доказване“ е построила книгата си Елка Константинова.

Според изследователката Райчев „остава чужд“ като личност на „интелектуалната изисканост и на болезнената градска психика“, макар като творец „дълбоко“ да я познава и разкрива. „Личната и творческата му биография — пише Константинова — не се покриват, героите му често притежават враждебни и чужди на своя създател черти.“ Възможно е тази гледна точка да срещне и противоположни мнения. Тя е „вярна“ по същество, сам писателят дори е склонен да я подкрепи с различни свои изказвания, вкл. и с предсмъртниот: „Мъчно ми е, че си отивам от този свят, без да съм дал на народа това, което трябваше...“ И все пак самото своеобразие на творчеството на Г. Райчев, естетическият контекст, в който то възниква и намира „естествено“ място, задачите, които то си поставя, разпнатото между града и селото (метафората „накрай града“, т. е. нито в селото, нито в града, е ключова метафора за неговите разкази, с বেশина анализирана от Константинова!), предполага и един друг поглед към личността на писателя — виждането не само на „реалистичните“ (по-точно психологическо-реалистичните), но и на „модернистичните“ увлечения като неизменна негова черта. В героите на писателя се оглежда и самият автор, така, както и в най-„полифоничните“ произведения на Достоевски (другия духовен любимец на Райчев) има частица от образа на „повествователя“. В стремежа си да очертае по-ясно и задълбочено образа на Георги Райчев, да разбере неговата психика, Елка Константинова като че ли отдава по-голямо от необходимото значение на „опозицията“:

„силен, здрав и първичен“, „син на полето“ — „болезнени интелегентски терзания“. Тук има нещо „чеховско“ в подхода към проблема за българския модернизъм (на въпроса, дали „декадентите“ са болни и немощни като собствени си произведения, Антон Павлович отговаря: „Напротив, те са здрави мъжичи!"). Но целта на съставката „син на полето“ — болезнени интелегент да разкрие интелектуалната атмосфера на времето, неговия естетически и социален дух, идеините му противоречия, за да се намери по-точно и мястото на Райчев в него. Чрез този „вътрешен“ паралел между личността на Райчев и неговите произведения (и герои), между „ранните“ и късните му произведения, Елка Константинова ни навежда на интересни и важни литературно-исторически заключения. На първо място, че едва ли е правомерно и вярно да се обясняват настъпилите изменения в българската култура и литература в началото на века и след Първата световна война само с „обективни“ исторически закономерности — същност и своеобразие на социалната действителност, „чуждо“ влияние, преориентация на идеиния светоглед и т. н. Не по-малко важна тук е ролята на субективния фактор, на личните духовни предпочитания, в които често пъти случайното измества необходимото и закономерното. В споменатия парадокс „здрав селянин“ — болна душа, се оглежда и особеното дисхармонично битие на нашата интелигенция от онези години. Нейната „неразумност“, бягството от „здравото“ и юнашко отношение към живота и културата и заедно с това до болка изостреното емоционално отношение към света има своето не само „обективно“, но и субективно оправдание. Същевременно цялото поколение, към което принадлежи Георги Райчев, с неговия модерен ламтеж за по-високи духовни ценности, страстното търсене на естетически и нравствен идеал „навън“ живее с омаята на възрожденските идеали за хармония в националния живот. Идеали — погубени безмилостно в новата буржоазна епоха. Но за поколението те са една „реалност“, далечна, но постижима. Различни са само пътищата, по които творците се стремят към нея. За Йовков и постигате-симболисти (Лилиев, Дебелянов, Ясенов) това е изграждането на един етично-хуманен, добротворен, милостив, духовно крехък свят, който в техните произведения със самото си „художествено“ съществуване епатаира социално-нравственото неравновесие на военната и следвоенната действителност. Творчи като Страшимиров, Гео Милев, Смирненски, Георги Райчев тръгнаха в различна посока, но със същия стремеж в душата. Те се опитаха да възврат „отвътре“ тази действителност, да я „ужасят“, да покажат нравственото ѝ дъно, духовната ѝ нишета и убогото съществуване на човека в нея. Георги Райчев в същност освети, изложи на дневна светлина цялото убожество и мерзост на човека, неговите тъмни сили, в определен смисъл каза

и останалата, „незабелязана“ от творец като Йовков истина за човека. И тази Георги Райчева истина не е самотелна, не е само истина, родена от докосването до гения на Достоевски или от раковите бълнувания на Хамсун и Пшибишевски. Тя е като очистително средство за раните на българския обществен живот, чрез нея този живот се разкри откъм най-отвратителните си страни. „Безпощадният реализъм“ на Райчев откри за нашата литература отчуждения човек и следвайки неговите прояви, проникна в „светия светих“ на един социален организъм, който безвъзвратно бе погубил традиционната взаиморазбирателска цялост на националния исторически живот (извънредно интересни и ценни в този смисъл са наблюденията на Константинова върху творчеството на Райчев след Септемврийското въстание). Ужасявайки ни със своите „диаболични“ видения, Райчев успя да сваля маската на лъжата и лакировката на социалната действителност, да оголи докрай нравствените ѝ канони, които очакваха своето национално отрицание. Към всички тези въпроси, с подчертан акцент върху социалната въздействие на Райчевите произведения, Елка Константинова многократно се спира в монографията и ги тълкува от различни страни. Безспорно нейна е заслугата, че преоткри социално-действения смисъл на Райчевата „ранна“ проза, че видя в нея нещо много съществено за творческия натпорел на писателя.

Вярна на избрания монографичен подход, авторката следва хронологично живота и творчеството на писателя. Но това не е пречка тя да се връща към отделни въпроси многократно, да ги осветлява от нови страни и в нови отношения. Това създава своеобразна „кръгова композиция“ на книгата. Не трябва да се пропусне и обстоятелството, че Константинова си служи и с непубликувани архивни материали, с малко известни днес спомени и възгледи върху Райчевото творчество. Това придава на монографията приносен характер и по отношение на извороведската база и фактологията.

Александър Йорданов

„HISTORIA LITERATURY BULGARSKIEJ“ — TERESA DABEK-WIRGOWA. Wrocław. Warszawa. Kraków. Gdańsk. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo. 1980

Тереса Домбек-Виргова е известна като дългогодишна преподавателка по полски език в Софийския университет, като преводачка от български на полски и авторка на изследване в Полша за Пенчо Славейков. Новата ѝ книга „История на българската литература“ разширява кръга от научни изследвания, които обогатяват общите усилия за изясняване културно-естетическото богатство на нашата литература и принос на българите в световната съкровищница. В своето из-

следване авторката следва традиционната периодизация на българската литература от началото на нейното създаване до наши дни. Чрез анализи и оценки на отделни автори и произведения, които дават представа за успехите през отделните периоди от литературното ни развитие, изследователката се старее да покаже ярките и силни постижения на нашата литература, на литературно-критическата мисъл и естетика. Тя е добре подготвена за тази отговорна задача, в книгата ѝ намирам място кога по-пълни, кога по-бедни трактовки на многовековното развитие на българската литература, на творчеството на писателите от различни епохи.

Тереса Домбек избира историческия подход, следва хронологическото развитие на литературата, като разглеждането на всеки един от петте периода се предхожда от характеристиката на обществено-историческите условия, обуславящи литературните явления. Наред с обобщаващите и обзорни статии тя представя и отделни автори, определя характерното за художествените им достижения и идейно-естетически дирекции, спира се върху проблемите, с които се занимават, посочва отличителното за тях като писатели. Когато анализира постиженията на старобългарската литература, тя се спира поотделно и върху члените представители на тази литература, разглежда ги като творчески индивидуалности и автори на оригинални художествени творби. Още тук изследователката проявява верен усет за значимостта на художествените и идейните ценности, създадени от старобългарските писатели, насочва вниманието си към върховите постижения на литературата от епохата. Имената и творчеството на Климент Охридски, Константин Преславски, Черноризец Храбър и Йоан Екзарх създават точна представа у читателите за завоеванията на „Златния век“ на старобългарската литература.

Насочвайки се към културния и книжовния живот на Втората българска държава, Тереса Домбек поставя в центъра личността и делото на Евтимий Търновски, без преувеличение очертава приноса на Евтимиевото книжовно дело и школа не само за България, но и за останалите славянски народи. Посочвайки ролята на османското робство за задържане развитието на българската литература, тя в същност показва пречките и трудностите, които нашата литература е трябвало да преодолява в различни етапи от своето развитие. Характеристиката на старобългарската литература завършва с творчеството на Софийската книжовна школа и приноса на дамаскинерската и католическата литература. Тук тя правилно открива не само съхранението на традициите, но и появата на новите идейно-художествени тенденции, първите прояви в демократизирането на литературата и насочването ѝ към нови задачи, наложени от епохата.

По-нататък Тереса Домбек изследва причините, които пораждат Българското възражда-

не — обществени, политически, икономически и културни. Разглеждайки литературата на Възраждането, тя я илюстрира с личностите и творчеството на Пансий Хилендарски, Софроний Врачански, Петър Берон, Неофит Рилски и др. При анализа на литературните явления до Кримската война отново превес има историческият подход, търси се връзката на книжовната дейност с обществените условия. Но когато пристъпва към оценката на литературата след Кримската война, Домбек въвежда в употреба все по-често и чисто литературни критерии. След общата характеристика изследователката разглежда в синтетичен план развитието на отделните литературни родове — поезия, драма и проза. В анализите и оценките показва верен естетически усет, улавя характерното за поети като Чинтулов, Раковски и Славейков. Най-висока оценка дава на Ботевата патриотична лирика, която утвърждава образа на революционера и мечтата за юнашка смърт, но социалните мотиви в неговата поезия остават някак си на по-заден план от национално-патриотичните. Тя прави сполучливи изводи за своеобразието на Българското възраждане, старее се да отдале заслуженото на всички възрожденски писатели. Но при изясняването делото на Братя Миладинови акцентува повече върху славянското, а премълчава чисто българските подбуди за изява и патриотични чувства в поезията им.

Следосвобождението ни литературата Домбек също представя най-напред с обща характеристика на условията за интензивен литературен живот, с оценка на новите естетически търсения и дейността на създаващите се литературни кръгове. Значително по-широко място е отделено на естетико-критическите изяви на критици като д-р Кръстев, проф. Ив. Шишманов, Д. Благоев, които влияят върху развитието на литературата. Тази въвеждаща глава обяснява усложняването на литературното мислене и обогатяването на литературните направления и вкусове. За първи път тук изследователката отделя самостоятелна глава на отделен писател — на Иван Вазов, — доказвайки по този начин мястото и приноса му за развитието на българската литература. Използвайки монографичния подход, тя разглежда цялостното му художествено наследство и правилно отбелязва, че „от всички ценности за него най-висша стойност има отечеството, а най-висш дълг за поета е службата на народа“. Вярно са представени основните теми и художествени постижения, но и тук, както при Ботевата поезия, вниманието е насочено към патриотичното звучене на Вазовата поезия. Тя почти не пише за социалните мотиви в тази поезия, не разглежда стихотворението „Елате ни вижте!“ и Вазовите сатири. И в бележитостката успешните търси в повестите „Немили-недраги“ и „Чичовци“ и романа „Под игото“, при анализа на разказите се интересува предимно от техните композиционно-художествени особености, а по-малко от критико-изобличителното

начало в тях, предлага структурен подход в тяхната оценка.

Развитието на трите литературни рода е обособено в три различни подглави, което й дава възможност да засили интереса си към движението и постиженията на жанровете, а по-малко да пише за идейното съдържание на творбите. Тя търси появата и реализацията на модерните естетически идеи в литературата, използва все по-уверено чисто естетически принципи и критерии при оценката на литературното развитие. Сполучливо и с разбиране, без да крие личното си предпочитание, Домбек пише за творчеството на Пенчо Славейков. Него тя разглежда като първия български поет-модернист, вестител на нови естетически веяния. При анализа на поезията на К. Христов се остава с впечатлението, че поезията е оценена едностранично, че акцентът пада върху еротичното, без да се показва изчерпателно тематичното и жанрово разнообразие на тази поезия. П. Яворов полската литературоведка определя като първия български поет-символист, а поезията му — като втора вълна на българския модернизъм. Тук вниманието е насочено повече към символистичната поезия на Яворов. Макар да се старае да посочи естетическото и тематично разнообразие на поезията ни след Освобождението, при някои поети се забелязва непълнота в тяхното представяне или пък предпочитание към определени страни от тяхната поезия.

Пишейки за белетристиката, Домбек следва същия принцип, обособява белетристите в няколко идейно-тематични групи. Тя наистина сумява да покаже отличителното за всеки белетрист поотделно, разглежда най-значителните му творби, но не всякога вярно степенува художествените постижения. Бай Ганьо правилно е определен като общественик, но недостатъчно е казаното за социалната същност на този образ. При Елин Пелин посочва и недовършената му повест „Нечиста сила“, докато при А. Страшмиров пропуска повестта „Рамаданбеговите сараи“ — най-хубавата романтична повест на писателя.

В раздела за следосвобожденската драма Домбек отново показва предпочитание към модерната драма. Разгледани са почти всички Страшмирови драми, но неправилна е оценката на драмата „Вампир“ като мелодрама. Сполучливо са разгледани драмите на П. Яворов и П. Тодоров, но неточно за „Змейнова сватба“ на Тодоров е отбелязано, че „митичният змей е показан с чертите на недоволен от всичко стар ерген“. И сега вниманието е насочено предимно към модерните идеи на писателите, вложени в тези драми, към жанровото развитие на драмата и успехите във формата и композицията.

Междувоеенния период Тереса Домбек представя също чрез въвеждаща глава и последвалия я преглед на трите рода — поезия, проза и драма. За да представи по-системно

богатия и разнообразен поетически материал, тя обединява различните поети върху основата на идейно-естетическа близост. Един такъв принцип крие и своите слабости, защото в първата подгрупа са включени Н. Лилиев, Хр. Ясенев, Е. Попдимитров и Хр. Смирненски, а той е твърде далече от символизма. Вторият кръг обединява Г. Милев, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников и Ламар, които също не са единни в своята поетическа изява и естетически бунт. Сполучлива е оценката на революционната поезия — Радевски, Хрелков и Вапцаров. С право Домбек определя Вапцаровата поезия като най-високото постижение на пролетарската поезия в българската литература.

И при белетристиката тя използва същия принцип за подялба на писателите-разказвачи, но и тук трябва да отбележим, че понякога събира в един тематичен кръг противоречиви писатели. В групата „Между традицията и съвременността“ включва Н. Райнов, Е. Пелин, Г. Стаматов, А. Страшмиров с „Бена“, „Висящ мост“ и „Вихър“, Г. Райчев и Й. Йовков. Независимо от иначе верните конкретни анализи и оценки на посочените писатели все пак диаболитичните творби на Райчев и модернистичната проза на Райнов и Страшмиров съвсем не се побират в традицията. Очевидно е, че тук понякога авторката механично включва писатели, разнородни по тематика, начин на изобразяване, естетически търсения и идейни позиции, че такива тематични обособявания не винаги са сполучливи и убедителни.

Последния дял от книгата изследователката посвещава на литературата след 9. IX. 1944 г. Сега тя не обособява отделни периоди или тематични раздели, а общо проследява развитието на отделните родове. В тази част натежава информативното изброяване на имена и автори и заглавия на творби. При прегледа на поезията вниманието е насочено най-вече към априлската вълна и постиженията на поетите преди нея — П. Пенев, В. Ханчев, Г. Джагаров, Д. Методиев. В творчеството на съвременните поети подчертава интереса към проблемите на човешкото съществуване, острата политическа актуалност, разнообразието на стилите и творческите индивидуалности. Но втората априлска вълна тя представя единствено с поезията на Иван Канев и Николай Кычев. И в оценката на белетристиката Домбек се насочва към върховите постижения на съвременните писатели, разглежда романите на Д. Талев, Д. Димов и Г. Караславов. Показва и новите романови тенденции, постиженията на селската тема, криминалния и историческия роман.

В заключение трябва да кажем, че книгата на Тереса Домбек-Виргова „История на българската литература“ изразява стремеше й да се покажат в исторически аспект редица характерни черти от националното ни литературно развитие, като се потърсят и съвре-

менни оценки на литературния процес. Книгата идва да запълни една празнота в представянето на българската литература в Полша, да подсказва, че са необходими по-простиранни изследвания в тази насока. Тя дава представа за многовековното развитие на

българската литература, запознава полските читатели с делото на българските писатели, с особеностите и художествените постижения на една братска славянска литература.

Ангел Топов

ПОПРАВКА

към статията на Ел. Димитрова „Школуване на таланта (Смирненски и някои от любимите му учители)“ — кн. 6/83 г.

Стр.	Ред	Напечатано	Да се чете
13 23	3 отгоре 15 отдолу	богатство много странно	богато многократно

SOMMAIRE

<i>165 ans de la naissance et 100 ans de la mort de Iv. S. Tourguéniev</i>	
Anghel Antchev — Tourguéniev et la vie sociale culturelle bulgare	3
Boris Pavlov — Les „Poèmes en prose“ de Tourguéniev et les „Petits poèmes en prose“ de Charles Baudelaire	25

Christo Radevski — Vladimir Maïakovsky (90 ans de la naissance du poète)	32

Siméon Hadjikossev — De la poétique du conte vazovien	37
Dobrine Dobrev — Certaines observations sur le langage rythmique de la prose de Yordan Yovkov	47
Évelina Baltcheva — La tragédie de la raison „aliénée“ („Le Léopard blanc“ de Pavel Véjinov)	56
Katia Yordanova — Raccourcis de la psychologie de la femme dans le roman „La Chronique de Travnik“, d'Ivo Andrić	69
Guéorgui Dimov — Un procédé sociologique scientifiquement basé vis-à-vis de notre culture spirituelle	77
<i>Profils</i>	
Vania Boïadjieva — Todor Guénov	87
<i>Problèmes de la traduction poétique</i>	
Evdokia Méteva — Quelques observations sur les traductions contemporaines de la poésie classique russe	91
<i>Communications scientifiques</i>	
Stéfana Tarinska — Documents sur l'activité théâtrale de Dobri Voïnikov et les Bulgares de Braïla	99
Ilya Konev — „Bratski trud“ — premier almanach littéraire bulgare	107
Edwin Sougarev — La culture bulgare et la Revue „Der Sturm“	114
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires d'Allemagne Fédérale et d'Autriche	119
<i>Revue</i>	
Alexandre Yordanov — „Guéorgui Raïtchev“, par Elka Constantinova	123
Anghel Tonov — „Historia literatury bulgarskiej“, par Térésa Dąbek-Wirgowa	125