

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1984 • 2



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА XXVIII . КН. 2 . 1984

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Милена Цанева — Поет и общество (Наблюдения върху еволюцията на писателския тип в първите следосвобожденски десетилетия)	3
Снежана Зарева — Към феномена „Чичовци“	15
Стоян Илиев — Поетическата драма на Димчо Дебелянов или драмата на късно-романтичното творчество	25
Розалия Ликова — Николай Райнов — символизъм и модернизъм в българската проза	44
Сабина Беляева — Човек, движение, път	96
Пирин Бояджиев — „Случаят“ Панайот Станчов-Черна	09
Игор Золотуски (Москва) — Гогол в Москва (По случай 175 години от рождението на писателя)	106

Научни съобщения

Карол Телбизов — Банатската българска книжнина (Обзорен библиографски очерк)	127
Йонка Найденова — Основни моменти от проникването на поезията на Петюфи у нас през периода 1877—1944 г.	143

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Франция и САЩ	161
---------------------------------------	-----

Преглед

Георги Димов — „Софроний Врачански. Личност и творческо дело“ от Иван Радев	166
Иван Попиванов — Пример за творческа позиция („Върхове на руската класическа литература“ от Георги Германов)	170
Валентин Оскоцки — Истинският път към истината („Необходимостта на диалектиката. Към методологията на изучаване интернационалното единство на съветската литература“ от Юрий Суровцев)	171

СОДЕРЖАНИЕ

Милена Цанева — Поет и общество (Наблюдения над еволюцията на писателския тип в първите десетилетия после Освобождението)	3
Снежана Зарева — К феномену „Чичовци“	15

Стоян Илиев — Поэтическая драма Димчо Дебелянова или драма позднеромантичского творчества	25
Розалия Ликова — Николай Райнов — символизм и модернизм в болгарской прозе	44
Сабина Беляева — Человек, движение, путь	69
Пирин Бояджиев — „Случай“ Панаит Станчов-Черна	90
Игорь Золотуский (Москва) — Гоголь в Москве (По случаю 175 летия со дня рождения писателя)	106

Научные сообщения

Карол Телбизов — Банатская болгарская книжнина (Обзорный библиографический очерк)	127
Йонка Найденова — Основные моменты проникновения поэзии Петефи в Болгарию в 1877—1944 гг.	143

Из зарубежной печати

Литературные журналы Франции и США	161
------------------------------------	-----

Обзор

Георгий Димов — „Софроний Врачанский. Личность и творческое дело“ Ивана Радева	166
Иван Попиванов — Пример творческой позиции („Вершины русской классической литературы“ Георгия Германова)	170
Валентин Оскоцкий — Настоящий путь к правде („Необходимость диалектики. К методологии изучения интернационального единства советской литературы“ Юрия Суровцева)	171

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

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

ПОЕТ И ОБЩЕСТВО

(Наблюдения върху еволюцията на писателския тип в първите следосвободенски десетилетия)

МИЛЕНА ЦАНЕВА

В литературоведската практика понятието писателски тип се употребява твърде неопределено и разтегливо. Но, мисля, че във всички случаи за марксистическата критика основен определител на това понятие не може да не бъдат взаимоотношенията писател — общество. Оттук и названието на тази статия.

Наблюденията върху българската литературна история показват (нещо, което, струва ми се, важи за всяка национална литература), че в по-старите периоди на неусложнен и бавно развиващ се литературен живот понятието писателски тип е по-широко от понятието поколение и се съотнася по-скоро с понятието период. А колкото по-близо до съвременността идваме, т. е. колкото по-развит и усложнен става литературният живот, толкова повече в рамките не само на един и същ период, но дори и в рамките на едно и също поколение започват да съжителствуват (мирно или в борба) писатели от различен идейно-психологически тип. Неравномерността на българското отначало забавено, а след това ускорено развитие откроява още по-ярко това общовалидно положение.

Така на прехода между старата и новата българска литература около два века принадлежат на т. нар. „дамаскинарска“ книжнина и в течение на тези два века се сменят цяла редица биологични поколения, без да изменят съществено характеристиката на писателския тип, който наричаме „дамаскинар“.¹ Но при започналото през Българското възраждане ускорено развитие на обществения ни и духовния живот можем да наблюдаваме вече една много по-бърза еволюция на типа писател, еволюция, която продължава с още по-бързи темпове в първите следосвободенски десетилетия. Ако през 60-те—70-те години на м. в. българското духовно развитие създава чертите на писателя от съвременен тип в неговата своеобразна възрожденска трансформация, то през следващите три следосвободенски десетилетия (до периода на войните) се сформират и останалите основни писателски „модели“ в българската литература. „Модели“, които тя трябваше да познае в своя исторически развой, за да се превърне в напълно развита съвременна литература и да определи характерния за своята национална специфика писателски тип с цялото богатство на неговите исторически преображения и идейно-психологически варианти.

В периода на Българското национално възраждане еволюцията от духовен към светски тип писател в края на крайщата завършва с формирането на един изключително характерен за нашата културна история писателски тип, чийто

¹ Вж. Дочо Леков. За литературните поколения през Възраждането. — „Литературна мисъл“, 1982, кн. 1, с. 32—33.

отпечатък оставя особено трайни следи в националния облик на българския писател. Това е писателят, чието творческо призвание се разтваря в неговия по-общ и доминиращ облик на общественник или по специфичната възрожденска терминология — народен будител.

В този писателски тип намира израз характерният синкретизъм на българския обществен и духовен живот в условията, от една страна, на грубо национално потисничество, което затваря пред българската интелигенция редица нормални пътища за жизнена реализация, а, от друга — на интензивно ускорено след дългото забавяне обществено и духовно развитие на нацията. Повелята на времето поставяше пред българското историческо развитие — изведнъж и настоятелно — комплекс от задачи, които при нормални условия би трябвало естествено да следват една след друга. Беше време, когато по сполучливия израз на Вазов „Нямахме нищо, а трябваше всичко“. Българската интелигенция от този период брои в редовете си хора с твърде различно и по степен, и по характер образование, но фактически все още не познава професионалната диференциация. Липсата на национален държавен апарат не дава възможност да се развие чиновническа интелигенция. Магистралната повеля на времето — борбата за национално осъзнаване и освобождение — превръща всеки по-буден и образован човек в обществен деец. И в този по-общ смисъл дори основното идейно делене на еволюционисти-просветители и революционери няма решаващо значение за самосъзнанието и самочувствието на възрожденеца. Просветители или революционери, дипломирани или самоуци, медици или завършили земеделски училища, учители или революционни емигранти, българските възрожденски интелигенти бяха преди всичко д е й ц и. Дейци „на ползу роду българскому“.

И това са отнася не само за авторите от широко разпространения тип на възрожденския „книжовник“, но и за най-големите имена на възрожденската ни художествена литература. Дори при тях е най-мощно и патетично изразено. Георги Раковски принадлежи повече на гражданската, отколкото на литературната ни история. Еднакво голямо място заема там Петко Славейков и Любен Каравелов. Подвигът на Христо Ботев се е превърнал в национален мит. Тяжкото художествено творчество не просто съпътствува, то е направо част от техните големи патриотични дела, органична функция от битността им на народни водачи и трибуни, борци и герои. Тесен е за духовните мащаби на тяхното художествено дело чисто литературният живот, негов терен е направо историята.

Връзката на възрожденската ни литература със събудената историческа енергия на нацията бе органична и пряка. При поети като Раковски, Славейков и Ботев би могло да се каже, че историческата атмосфера направо заместваше литературната. И обществото, и самите творци оценяваха художествените явления с универсалния критерий на националното възбуждане — общонародната „полза“. Моралният кодекс на епохата изискваше покритие между патриотичното слово и дело и в същност поставяше народополезната дейност по-високо от художественото творчество дори когато те еднакво са вдъхновявани от големи патриотичен идеал.

Това не означава, че например един такъв високообразован поет като Ботев не е съзнавал голямата обществена стойност на художественото слово и възможностите на собствения си поетичен талант. Но в никакви по-дълбоки пластове на неговото съзнание също е била връзана възрожденската йерархия на ценности. Оттук и своеобразният абсурд в пламенната искреност на неговата предизвикателна изповед: „Нека ме обвини някой в користостлюбие и нека каже, че не съм презрял даже това, с което съм можал да бъда много по-полезен на отечеството си“ (Писмо до Иван Драсов от 22 септември 1874).

Дори изключително интересният отговор на Бачо Киро пред турския съд, че е даскал и поет, струва ми се, по-скоро потвърждава, отколкото отхвърля въз-

рожденското покритие между понятията писател и народен деятел. Въпросът, какво работи, е бил съвсем формален, съдът много добре е знаел, че Бачо Киро е даскал, и обвиняемият революционер е поискал да акцентува върху своето повисоко призвание, включващо в себе си идеята за борба и саможертва в името на народа.²

При наличието на изключително ярки художествени явления и крупни писателски дела през възрожденския период в същност не съществува о б о с о б е н а представа за писателя — само като писател. Това намира израз и в жизненото поведение на самите творци, и в художествените проекции на авторския им образ, и в отношението и изискванията на обществото към тях.

Но Освобождението на България и създаването на независима българска държава естествено изменя социалния статус и професионално самосъзнание на българския писател, а с това и неговия идейно-психологически тип.

Неотложните нужди на изграждащата се изведнъж цялостна държавна машина, от една страна, и дълбоко врязаните в общественото съзнание възрожденски традиции, от друга, още дълго правят от българските писатели ярки обществени дейци — в началото „строители“, а след това и рушители на новата буржоазна държава. Но с неспяването вече от робството развитие на всички области на обществения живот започва и нормалната професионална диференциация на българската интелигенция, а с това и обособяването на представата за писателя като за определено жизнено поприще.

Първото и решаващо стъпало в тази еволюция се определя от облика на всепризнатия „патриарх“ на българската следосвобожденска литература Иван Вазов — най-яркия и всеобхватен представител на онова литературно поколение, което се формира и започва обществения си, а в повечето случаи и творчески път в последния и най-патетичен момент от борбите ни за национална независимост, но съзрява и се разгръща докрай след Освобождението — главно през 80-те и 90-те години.

Ако се задоволим само с най-крупните и свързани специално с художествената литература имена, тук влизат родените между 1850—1856 г. Иван Вазов, Захари Стоянов, Светослав Миларов, Стоян Заимов, Стефан Стамболов, Константин Величков и — по-скоро в жизнен, отколкото в литературен план — Михалаки Георгиев и Стоян Михайловски. На пръв поглед това са съвсем различни човешки образи и съдби, при които по-съществено типологично сходство се набелязва само между Иван Вазов и Константин Величков, от една страна, и Захари Стоянов и Стефан Стамболов, от друга. Но зад техните хвърлящи се веднага на очи различия, струва ми се, не е трудно да се долови и една социално програмирана в годините на младостта им близост. Близост в обществено-политическото им възпитание, идейно-етични критерии и социални представи, в литературните им възгледи и вкусове, в мисловната им, душевна, а оттам и творческа нагласа. И чрез тази близост в техните иначе изключително ярки индивидуалности и неповторими съдби бихме могли да видим не само облика на едно литературно поколение, но и няколко варианта на следосвобожденската трансформация на възрожденския писателски тип.

Ако съдим по най-крупния художествен представител на тази генерация, при нея дори имаме налице усещане за поколение. Във всеки случай в стиховете

² Този наистина изненадващ за времето си и твърде красив отговор на Бачо Киро ще вдъхнови по-късно Пенчо Славейков за едно от най-хубавите му стихотворения — „Поет“. Наистина там той ще бъде изтъкван в духа на неговите собствени индивидуалистични разбирания за свободната и духовно независима творческа личност. Но, от друга страна, идеята, че именно поради тази си същност, поставен в условията на робство, поетът не може да не премине към революционни дела, още веднъж потвърждава влиянието на великата възрожденска традиция и върху своеобразния нравствено извисен индивидуализъм на Пенчо Славейков.

на Вазов това усещане е твърде ясно подчертано. Да си спомним началото на две измежду най-известните му стихотворения — писаното след разочарованията на първите следосвобожденски години „Линее нашто поколение“ и създадено то по време на лирическите равностетки от края на живота му „Аз здрав съм син на здраво поколение“ („Жива история“).

Разбира се, трябва веднага да се уговорим — това чувство за принадлежност към дадено поколение у Вазов безспорно има по-широк националноисторически, а не тясно литературен смисъл. На усещането за л и т е р а т у р н о поколение явно пречат характерните за това време груби и остри партизански вражди, които се пренасят и в литературния живот и рязко разделят и противопоставят изброените по-горе имена. Но от наше днешно гледище ние действително имаме всички основания да разглеждаме споменатите автори като едно литературно поколение, към което еднакво принадлежат и кроткият син на патриархалния Сопот Иван Вазов, и дръзкият възпитаник на революционните комитети Захари Стоянов.

И за двамата, както и за цялото тяхно поколение, патриотичният подем от навечерието на героично-трагичното Априлско въстание става оня „кристализиращ център“, който в решаващите години на младостта формира чувствата и идеите им и с това завинаги определя една и съща идейно-психологическа доминанта в техния облик на граждани и творци. И нищо, че в реалния житейски план на своя живот Захари Стоянов и Иван Вазов, както и други от тяхното поколение стават политически и лични врагове. На едно по-високо национално и литературно равнище те са и си остават съратници. Независимо от различните им и дори противоположни позиции в конкретния общественно-политически живот на времето дълбоко в основите на техния граждански мироглед и морал, както и в облик на техния естетически идеал има нещо, което ги обединява и свързва. И това се вижда особено ясно, когато преминем от гражданския към творческия план на техния живот.

Това е техният органичен патриотизъм, култът към борците и героите, от една страна, и към братята-сиромаси, от друга, възрожденското разбиране за литературата като вид народополезна дейност, самочувствието на летописци на епохата и хранители на националната памет и т. н. Националноосвободителната тема и документално-историческото и мемоарно-автобиографично начало дават основната характеристика на създадената от това поколение литература, а нейните върховни постижения — романът „Под игото“ на Иван Вазов и „Записки на българските въстания“ на Захари Стоянов — фактически се подкрепят и допълват в осъществяването на една и съща историческа задача на българския литературен развой.

Но детайлното разглеждане на типологичната близост в идейно-творческия облик на това раздирано от политически и лични вражди литературно поколение е една голяма тема, която заслужава специално разглеждане.

Общо взето, писателите от това поколение продължават възрожденската традиция писателите да бъдат преди всичко обществени дейци. С тази добавка, че при условията на независима българска държава обществените дейци, когато не са в опозиция, стават и държавници или поне висши държавни служители. А възможните по-решителни изменения на този вече познат писателски тип се движат от случая с Ботевия съавтор Стефан Стамболов, който, израсъл в крупен политик и държавник, заглушава напълно поетичните пориви на младостта си — до случая с Иван Вазов, при когото общественно-политическите изяви и държавни постове са нещо временно и второстепенно — дан еа изискванията на времето и установената възрожденска традиция.

Тези два крайни случая изразяват една водеща тенденция в социалния живот на историческия период — започналата професионална диференциация на

българската интелигенция и по-специално обособяването на писателя от обществено-политическия деец като самостоятелна социално-психологическа категория. Решаваща роля за това обособяване изиграва обликът на Иван Вазов, който не само полага началото на този процес, но му дава и един основополагащ за българското общество и естетическо съзнание модел. И това е още едно основание за сполучливо дадената му от обществото метафорична титла „патриарх на българската литература“.

Иван Вазов е първият професионален писател в българската литературна история. Не само в смисъл, че пръв започва да живее само от литературен труд (това в България още дълги години няма да бъде възможно), а в смисъл, че пръв превръща литературата в свое единствено призвание и съдба. Нещо повече — той пръв успява да наложи на съпротивяващото се съзнание на обществото това право на поета. (Да си спомним, че специален Съюз на българските писатели ще се основе едва през 1913 г. и за негови почетни членове ще бъдат избрани Иван Вазов и най-близкият до него по отношение на професионалния облик на писателя — Стоян Михайловски.)

Наистина, подчинявайки се на повелите и представите на времето, и Вазов започва своята следосвобожденска кариера като държавен служител, като бързо се издига по йерархическата стълбица до председател на окръжен съд; след това няколко години активно участва в обществения и държавния живот на автономната област Източна Румелия; а в края на 90-те години известно време е дори министър на народната просвета. Това министерско кресло между впрочем е нещо твърде характерно за писателите от неговото поколение, сред които можем да наброим поне петима министри (Захари Стоянов, Стефан Стамболов, Константин Величков, Христо Белчев, самият Вазов). Но ако държавническата дейност на Стефан Стамболов и Захари Стоянов (независимо от това, как ще я оценим) е етап в българската гражданска история, а Константин Величков (независимо от някои политически грешки) като министър оставя трайни следи в развитието на българската просвета и култура, то от съдийството на Вазов остава само един анекдот, а от министерствуването му — дълбокото убеждение и на обществото, и на самия писател, че не е трябвало да приема този пост.

Вазов прави добросъвестни усилия да участва в стоителството на младата българска държава. Нещо, което му повелява неговото възрожденско съзнание. Но душевното му устройство и съзерцателно-творческа психологическа нагласа се оказват твърде непригодни за административна и организаторска дейност. Особено в едно раздирано от социално-политически противоречия и партизански ежби общество. И неслучайно неговите усилия да направи от себе си обществен и културен деец се увенчават с успех само там, където се осмислят от някоя исторически мащабна патриотическа задача. Какъвто е случаят, когато в обявената за „триезична област“ Източна Румелия той пръв прозира големия национален смисъл на основаването на български професионален театър и се бори и грижи за неговото създаване с ентузиазма на възрожденец.

Докато за неговите литературни предшественици и връстници и дори за редица от неговите по-млади събратя обществената дейност бе основно призвание, на което те служеха и с перото си, при Вазов — точно обратното — обществените задължения произтичаха по традиция от основното му и всепоглъщащо призвание на писател. Такова е неговото вътрешно самочувствие, намерило пряк израз в поезията му, това потвърждава и неговият жизнен път, и развитието на самото отношение на обществото към него.

Показателно е, че още през 1880 г. Вазов е назначен във върховния държавен орган на Източна Румелия именно като „застъпник на литературата“, както се изразява в спомените си, въпреки че не е притежавал необходимия за този пост образователен ценз. Последното обстоятелство предизвиква протестите на редица

древни завистници. И може би това е първопричината през целия този период политическите противници на Вазов почти по правило да поставят пред името му определението „поетът“ в кавички. Тук прави впечатление не толкова самата несправедливост — при тогавашните добропобитни вестникарски нрави се допускат и много по-страшни обругавания на противника. Правилно впечатление, че при онова удивително изобилие на флапирещо бездарни писачи, които се подвизават по това време на почти безстопанствената литературна нива, с тези иронични кавички се удостоява именно и единствено Вазов. Струва ми се, че тук иронията е породена преди всичко от самата тази непривично обособена професия „поет“. Всички знаят, че и старият възрожденец Петко Славейков е поет. Но той е преди всичко заслужил борей за черковна независимост, който и след Освобождението продължава да е в центъра на обществено-политическия живот, чиито знаменити речи във Великото народно събрание са не по-малко популярни от стиховете му и чиито стихове като „Сбогом, прощай, невясто мила“ са, тъй да се каже, едно естествено допълнение към неговите граждански изяви. А тази „политическа мумия“ Вазов, ако си послужим с речника на неговите неприятели, пръв осъществява социалното си битие в своята единствена и основна роля на поет.

За дългия процес, който представлява в съзнанието на обществото това отделяне на понятието „поет“ от понятието „политик“, свидетелствува противоречивата реакция на подетата през 1895 г. инициатива да се отпразнува 25-годишната литературна дейност на Вазов. „Крещи се до захрипвания, че Вазов не бил добър политик — пише в лансирания пръв идеята за това чествуване в „Млада България“ неговият редактор Димитър Ризов. — Нека допуснем за минутка, че е тъй. Но защо Вазов е длъжен да бъде добър политик? Колко поети има Европа добри политици? Най-великият германски поет, Гете, не е ли гледал олимпийски на порабощеността на своя народ? . . . Юбилей на Вазов е и ще си остане един от знаменателните културни празници на България, защото той е и ще си остане празник на българската литература *par excellence*.“

Както се вижда, тук същината на спора надхвърля конкретната оценка на Вазовите заслуги и достига до принципни разминавания в представите за облик, който трябва да има един писател. За част от българското общество все още не е достатъчно, че със своето творчество Вазов вдъхновено брани народните правдини, то иска от него непременно да бъде и „добър политик“, т. е. активен в своето пряко гражданско поведение обществен деец. Разбира се, в редица случаи това изискване служи само за прикритие на партизанската, литературна или лична антипатия към Вазов, но това е вече друг въпрос. В случая ни интересува само обстоятелството, че по това време в общественото съзнание са все още твърде живи възрожденските представи и изисквания към писателя.

И все пак защищаваното от Д. Ризов гледище, че има своя резон и един „празник на българската литература *par excellence*“, вече явно надделява. И чрез тържественото чествуване на Вазов през 1895 г. бива отбелязан първият в България писателски юбилей.

Големия национален смисъл на това културно събитие най-ясно е почувствувал и изразил самият Вазов. В своя отговор на приветствията той с величава непринуденост превръща юбилея си в чествуване на цялата оная плеяда „доблестни работници“, създали българската „книжнина“. И, струва ми се, че само юбилейната кургоазия му е продиктувала ефектния край — че за него „е доста и това“, че със скромната си дейност е дал повод „да коленичим днес пред олтаря на отечествената Муза“. Вазов действително е разбрал, че неговият юбилей има и по-дълбокия смисъл на едно утвърждаване в националното съзнание на заслугите и правата на неособено ухажданата дотогава от българина поетична муза.

По това време вече кавичките от „поетът“ Вазов са отпаднали. Сега за своите нови отрицатели Вазов може да бъде „остарял поет“ или „буржоазен поет“, но именно по е т. Авторът на „Епопея на забравените“ и „Под игото“ вече е наложил на обществото професионалния статус на писателя.

От друга страна, тъкмо някъде около първия Вазов юбилей към неговото определение като поет спонтанно започват да прибавят и „народен“. (По-късно „народният поет“ дори започва да заменя името му като негов синоним.) И в това има нещо дълбоко показателно. Защото, утвърждавайки в общественото съзнание типа на писателя-професионалист, Вазов същевременно органически го свързва с възрожденската представа за неговата висока обществена мисия. Отдавайки своята почит на поетичната „Муза“, той и пред нея се чувствава преди всичко пълномощник на своя народ. Най-голямото обаяние на неговото творчество е дълбоката му органична връзка с националното историческо битие. Най-внушителният образ тук е образът на самия автор — летописец и изразител на епохата, съдник и наставник на обществото. Както във възвишените представи на Лермонтов, неговият поетичен глас наистина звучи „как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных“.

Ако със своя неспокоен обществен темперамент и граждански дела писателите на Българското възраждане формираха и утвърдиха в националното съзнание представата за поета, посветил изцяло живота си в служба на своя род, то със своето пронизано от национален патос художествено дело Иван Вазов трансформира тази представа в облика на поет, посветил изцяло на родината своето поетическо битие. Продължавайки и едновременно преодолявайки възрожденските представи, той непринудено преобрази типа на патриота-писател в тип на писателя-патриот. И в това отношение, както и с всички белези на своето творчество, той е естественият и логичен литературен преход между Българското възраждане и следосвобожденската епоха.

Но, от друга страна, именно чрез тази органична трансформация на възрожденската гражданска традиция в духа на следосвобожденското обособяване на литературата като самостоятелна духовна сфера Вазов представлява за нас и един по-широко значим модел за писател, който е свързан не само с определена творческа индивидуалност и даден обществено-исторически период, но и въобще с националната характеристика на българския писател в неговите най-характерни и дълговечни черти. И тъкмо затова се спряхме сравнително най-дълго на него.

През 90-те години на м. в. на литературната арена излиза едно ново литературно поколение, в което с известни уговорки бихме могли да включим няколко различни биологични генерации: дошлите от средата на предходниците Михалаки Георгиев и Стоян Михайловски и двете „дебютни вълни“ — от началото и от края на десетилетието. (Въпреки че между тях в същност се очертава една доста осезателна разлика.)

Родените през 60-те години (главно през втората им половина) по правило започват литературната си дейност в края на 80-те и началото на 90-те години. Тук влизат писателите-народници начело с Т. Г. Влайков, пламенният социалист Георги Кирков, непримиримият към обществената пошлост духовен аристократ Алеко Константинов, певецът на българското село Панко Церковски, жлъчният скептик Г. П. Стаматов, двата основни столера на кръга „Мисъл“ — Пенчо Славейков и д-р Кръстев. А родените през 70-те години (също главно през втората им половина) по правило правят първите си литературни стъпки през 90-те или края на 90-те години, а съзряват творчески в началото на новия век. Тук влизат неспокойният бунтар Антон Страшимиров, виталният егоцентрик Кирил Христов, пролетарският поет Димитър Полянов, класикът на българския разказ Елин Пелин, двамата по-млади членове от знаменитата четворка на кръга „Мисъл“ —

Пейо Яворов и Петко Тодоров и др. (Прибавям този път изрично това само-разбиращо се „и други“, защото колкото по-напред във времето се придвижваме, толкова по-многобройни стават и новите литературни попълнения.)

И тук отново би трябвало да повторим това, което вече казахме за предходниците на това много по-многобройно и по-сложно диференцирано литературно поколение. Зад очевидните идейни и художествени различия, ярките творчески индивидуалности и съществуващите между тях принципи или лични конфликти можем да открием и цяла редица съществени сходства и съвпадения — и в жизнения им път, и в гражданското им поведение, и в художествения им свят. И тези сходства изпъкват още по-ясно при едно сравнение с непосредните им литературни предходници. (За съжаление подробните анализи и сравнения тук вече биха ни отвели твърде далеч от рамките на една подобна статия.)

За разлика от поколението на Вазов и Захари Стоянов творците от поколението на тримата съученици от Южнославянския пансион в Николаев — Алеко Константинов, Георги Кирков и Г. П. Стаматов — израстват в краища, отдалечени от пламтящите центрове на Априлското въстание, а Руско-турската освободителна война и Освобождението посрещат в своите детско-юношески години. И макар че пазят незабравимия спомен за тези епохални събития, те не изиграват решаваща роля за формирането на техния облик като граждани и творци. Още по-малко би могло да се предположи това за родените в самия разгар на тези събития писатели от поколението на Кирил Христов, Димитър Полянов, Пейо Яворов, Петко Тодоров, Елин Пелин. Формирането на литературните творци от 90-те и началото на 900-те години става под въздействието на съвсем друг „кристализиращ център“ — бруталното нахлуване на капитализма с всички икономически и морални разрушения, които той носи за дребнособственическия патриархален свят, с който така органично са свързани българските представи за националното.

Този основен за времето и исторически необратим процес по своему влиява всички работещи през 90-те години творци, но при посоченото поколение става характерна за творческия им облик тематична доминанта. У Влайков той извква носталгична идеализация на доброто старо време, подхранвана и от консерватизма на народническата идеология. Но у Михалаки Георгиев тази носталгия по изчезващата патриархална човечност невинно е свързана с идеализация, а сблъсъкът на патриархалния човек с порядките на новия свят се изобразява не само в трагично-сантиментален, но и в сатирично-хумористичен план. И с някои свои характерни образи и интонации в същност именно Михалаки Георгиев е непосредният предшественик на Елин Пелин.

Пропадането на дребните собственици, „сиромашията“ и „неволята“, по сентименталната терминология на тогавашната епоха бяха обща тема на поколението, а по-точно въобще на десетилетието. Но това разорение на дребните собственици, което всеки тълкуваше и оплакваше по своему, социалният Кирков неочаквано видя не в трагична, а в оптимистична светлина — като зараждане на оная липсваща на българското обществено развитие пролетарска класа, на която принадлежи бъдещето. И ако благодарение на своя марксистически мироглед авторът на „Дремиградски смешила“ улови раждането на българския пролетарий в самия процес на неговото израстване от току-що разорения бивш занаятчия, то с интуицията на своя проникновен реалистичен талант Алеко Константинов успя да долови и да изпълни в безсмъртен художествен тип обратната страна на същия този социално-икономически процес — току-що излюпващия се от своята еснафска черупка още просташки недоелян български буржоа от бруталната епоха на първоначалното натрупване.

Различните идейни влияния и творчески предразположения тласкаха творците към различни страни и различно осветление на характерните за това време явления. Но, от друга страна, тях ги обединяваше и свързваше тъкмо това ха-

актерно за всички тях насочване към най-дълбоко заложените в основите на общественото развитие социални проблеми на съвременността. Насочване, което ги разграничаваше от критическия реализъм на разочарованите най-вече от обществено-политическата и нравствената атмосфера на следосвобожденска България автори от 80-те години и което извикваше в творчеството им близки или допълващи се теми, сходна проблематика, повтарящи се образи, характерна за периода идейно-емоционална тоналност. И неслучайно, докато в общественно-политическия живот на епохата народничеството и социализмът бяха две противопоставящи се и остро полемизиращи помежду си идейни течения, то в литературен план ние говорим за един своеобразен народнически-социалистически период, през който по своему преминават повечето писатели от посочените две дебютни вълни.

Но безспорно най-характерното идейно-художествено начало, което обединява разглежданото литературно поколение, това е тяхната остра и твърде пряко изразена критичност към съвременната действителност. Критичност, която за разлика от критическия реализъм на Вазов преминава в една по разному осъзната, но достатъчно ясна опозиционност към самата държава — „за едни майка, за други мащеха“. Така ще я определи и направо Елин Пелин една година след излизането на Вазовия патриотически шедьовър „Дядо Йоцо гледа“. И това ще очертае още една характерна разлика между двете различни поколения критически реалисти. Не че Вазов идеализираше следосвобожденската действителност, твърде остри неща са казани за нея дори и в самия разказ за слепия дядо Йоцо. Но въпреки критико-изобличителното си отношение към властниците и култа към „тъмните герои“ от народната маса не само в гражданското си поведение, но и в творчеството си авторът на „Дядо Йоцо гледа“ се чувствуваше съдбовно ангажиран с цялостния образ на България, в който влизаха и народ, и държава.

От друга страна, би могло да се каже, че в редица отношения поколението на 90-те години е по-близко до възрожденския, отколкото до вазовския писателски тип. Преди всичко много от тях продължават да виждат в художествените си изяви само едно допълнение към своята по-широка народополезна дейност. Увеличен в народническите идеи, младият Тодор Влайков не само напуска Московския филологически факултет, за да стане по-скоро селски учител, но и в разцвета на своите творчески сили за цели 25 години преставя да пише художествени творби, за да се отдаде изцяло на активна обществена и публицистична дейност. А един такъв безспорно талантлив творец като Георги Кирков, изявил още в младежки години творческия си дар, се превръща изцяло в общественно-политически деец и неговите няколко популярни и до днес маршове, както и писаните му в течение на няколко години фейлетони дължим само на нуждите на развиващото се революционно работническо движение и редактирания от автора „Работнически вестник“.

Както при предосвобожденските писатели, и тук сред поколението се очертава един наистина невини така ясен, както при Влайков и Кирков, но все пак съществуващ вододел — между революционери и еволюционисти-просветители. Но и едните, и другите, както вече казахме, за разлика от поколението на Вазов и Захари Стоянов чувствуват съдбовен ангажимент само към народа, не и към държавата. Тяхното самочувствие е именно на защитници на народа срещу държавата-мащеха. В жизнения си и граждански път те с малки изключения не се обвързват с държавнически постове и висши служби, често дори насочват дейността и творчеството си само към определени неоправдани класи — бедните селяни или току-що създаващата се работническа класа. Затова и при тях няма да срещнем онова характерно за Вазов противоречие между държавнически

строителен патос на гражданина и изобличителния критически реализъм на художника.

По-особено в това отношение е само положението с Михалаки Георгиев. Но при него въобще имаме един своеобразен случай на, тъй да се каже, „двойно поданство“. По рождена дата, социално-исторически фактори, под чието влияние се формира, и жизнен път той по всички показатели принадлежи към Вазовото поколение, но и закъснелият му литературен дебют (чак през 1890 г.) и характерът на творчеството му го причисляват към следващото поколение — на негови бивши ученици като Т. Г. Влайков. Завършил известното Земеделско-индустриално училище в Табор, след Освобождението той — и като висш държавен служител, и като автор на статии по стопански въпроси — се застъпва и съдейства за модернизирането на нашето земеделие и промишленост, т. е. за тяхното развитие по капиталистически път. А като художник е един от тези, които най-горчиво оплакаха социално-икономическите и морално-психологически последици на това развитие. В живота един от строителите на млада буржоазна България, в литературата той е може би първият, който така внушително показва започналото трагично разминаване между народ и държава. (Да си спомним известния му разказ „С тебешир и с въглен“ и особено великолепната сцена в съда.)

Ако писателите от народническо-социалистически тип по-скоро се връщат към чертите на писателя от Възраждането (и може би неслучайно и в художествено отношение възкресяват каравеловските прозаични традиции), то „четворката“ от кръга „Мисъл“ и на първо място нейният духовен вожд Пенчо Славейков дават решителен тласък за насочване еволюцията на българския писателски тип в нова насока. В духа на модерните по това време в Европа естетско-индивидуалистически идеи те се обявяват за пълната свобода на художника, за неговата духовна независимост от обществото и за култивиране у него на едно чисто естетическо самосъзнание. За тях вече литературата беше не само едно самостоятелно призвание, но и една напълно независима от другите области на живота духовна сфера. Но това още не ги водеше до идеята за самотелно изкуство. Техният индивидуализъм бе нравствено извисен и борчески, те се отричаха само от прякото участие в обществените борби и от конкретно-историческата социална проблематика, стремежики се да достигнат скритите вечни начала на живота и да извоюват у българина „човека“.

Нещо повече — всичко това бе по-скоро тяхната теоретична идейно-естетическа платформа, отколкото тяхната жизнена, пък дори и творческа практика. В гражданското си поведение те неведнъж се извяват като едни от най-смелите борци срещу тиранията на двореца и реакционните политически режими, автори са и на редица определено критико-реалистични творби.

Но по-важното е, че и в самата си противоречива идейно-естетическа платформа те (и специално Пенчо Славейков, у когото тя изкристализира в най-характерния си вариант) своеобразно обединяват новите индивидуалистични идеи за ролята на гордата и духовно независима от обществото личност със старата възрожденска представа за високата мисия на писателя. Само че тази мисия е демонстративно пренесена от общественно-политическата в духовно-нравствената сфера, където се изчиства от всичко случайно и временно, от тъй нар. „врява на деня“.

Че Пенчо Славейковото културно мисионерство е не само противопоставяне, но и своеобразна трансформация на възрожденските духовни традиции и писателски тип, доказателство е и една от най-съкровениите му поетически изповеди „Баща ми в мен“, където гордият индивидуалист категорично застава в ролята на пряк продължител на делото на своя баща — стария възрожденски деец и поет Петко Славейков.

Разделяйки демонстративно творците на „млади“ и „стари“, кръгът „Мисъл“ пръв обяви война между поколенията в нашата литература, като съсредоточи

огъня на безпощадните си отрицания срещу крупната фигура на Вазов. В това няма нищо чудно. По известните закони на борбата между поколенията отрицанието винаги се насочва именно към „бащите“. Посоченото преди малко стихотворение „Баща ми в мен“ не е в противоречие с този закон, защото в случая, макар и в буквален смисъл, бащата на Пенчо Славейков, старият Славейков в същност принадлежи към литературното поколение на „дедите“.

Но, както се вижда и от казаното дотук, говорейки за кръга „Мисъл“, ние фактически най-често мислим главно за Пенчо Славейков, върху чийто образ изгражда най-вече своята платформа и теоретикът на групата д-р Кръстев. Авдействителност тази тясно обединена от литературно съратничество, приятелски връзки и съзнателно култивирано „самосъзнание“ литературна група се състои от четири така различни човешки и творчески индивидуалности, че в сравнение с нея предходното, раздирано от вражди, литературно поколение изглежда много по-еднотипно. Трудно бихме могли да сведем до един определен социално-психологически тип „четворката“ от кръга „Мисъл“ дори и само по отношение на приетия основен показател — взаимоотношенията с обществото. И все пак, утвърждавайки типа на писателя — културен мисионер, тя решително създава съществени нови черти в типологията на българския писател.

Най-обособен и в същност вътрешно отчужден от идейно-естетическата платформа на кръга „Мисъл“ е безспорно П. К. Яворов. Да си спомним, че една от най-тежките си душевни кризи (намерила поетичен израз в поемата „Нощ“) той изживява тъкмо в най-щастливите за литературната му кариера дни, когато, доскоро неизвестен провинциален телеграфист, той изведнъж бива приет като равноправен член на непрестанната елитарна група. Защото дълбоко в съкровенията си същност той е поет от ботевски тип и се задушява, затворен върху терена на чисто литературния живот.

Основният патос на Славейковата естетическа платформа и поетичен облик е идеята за естетическо надмогване и овладяване на живота. И неслучайно той дори съветва своя по-млад събрат да вземал бром, преди да започне да пише. Но Яворов не иска да „прави“ литература, а да живее в стиховете си. Да живее пламенно и страстно, както и в самия живот. Докато идейно-естетическата платформа на кръга „Мисъл“ изискваше творецът да не взема пряко участие в обществените борби на времето и да живее само чрез и за литературата, то Яворов тъкмо когато попада сред тази водеща най-интензивния културен живот на времето среда, трагично въздъхва: „Що е поезия без дела? Силният като вино живот само ражда силна като вино поезия.“ Влиянието на кръга „Мисъл“ не успява да засегне врязания дълбоко в съзнанието му ботевски поетичен модел. И той се опита да го повтори и в най-буквален смисъл, като неведнъж заменяше перото с пушка, за да броди по хайдушките пътеки на революционното движение за освобождение на македонските българи. Но сложността на новата действителност вече трудно можеше да се побере в монолитните рамки на този модел и в своя драматичен жизнен и творчески път Яворов сякаш изживя състено пътя, изминат от няколко литературни поколения, и заплете техните разнопосочни копнежи в неразрешимо трагичен възел. И неслучайно неговият духовен двойник от драмата „В полите на Витоша“ ще каже: „Пътя на душата ми, дълъг е той — и ми се струва, че съм изживял няколко живота...“

Със своя драматичен поврат от опита да повтори Ботевото органично сливане на поезията с подвига към „поетическия солипсизъм“ на символизма Яворов показва, от една страна, колко живи бяха все още създадените през Възраждането представи за мястото на поета в обществото, а, от друга, колко сериозно беше вече разколебано тяхното неоспоримо доскоро господство.

Но показателно е, че макар и именно Яворов да стана родоначалник на символистичното течение в българската литература, самите символисти като че ли

предпочитаха да изтъкват своето родство с образа на Пенчо Славейков. И, струва ми се, че що се касае до идейно-психологическата еволюция на писателския тип, те в същност бяха прави. Защото с артистичното преображение на писателя в жрец на чистото изкуство те продължиха не толкова драматичните идейни търсения на Яворов, колкото започналото от Пенчо Славейков отдалечаване на писателя от живота в чистите сфери на духа. Лилиевото „несънуваният съм на моя нероден копнеж“ има своите корени по-скоро в Славейковия „сън за щастие“, отколкото в Яворовата кошмарна „нощ“.

Още един аргумент в полза на опита да се види литературната история и като смяна на излизащите на сцената литературни поколения е обстоятелството, че всички значителни представители на символистичното течение в българската литература принадлежат към една и съща биологическа генерация. С изключение на дошлия не само от друго поколение, но и от друго литературно направление техен родоначалник Яворов. Теодор Траянов, Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Димчо Дебелянов, Христо Ясенев, Николай Райнов са родени все през 80-те години на миналия век, което означава, че израстват и се оформят в една и съща историческа и литературна атмосфера. И под влияние на тази атмосфера те правят последната крачка по пътя на откъсването на поета от неговите задължения към обществото и създават за пръв път един съвсем непривичен за българската литература писателски тип на жреца на „чистото изкуство“ — безприютен бохема в живота, затворен в кулата от слонина кост самотен избраник — в поезията.

Промяната този път засяга дори външния вид и бита на българския писател. Достатъчно е да сравним достолепния, винаги изрядно облечен Вазов и неговия подчертано патриархален въпреки липсата на семейство домашен бит — с небрежно артистичната външност и бохемско-несретнически навици на приятелския кръг на младите символисти. (И тук бих вметнала в скоби — че за „литературен бит“ като повече или по-малко обособено понятие в същност можем да говорим от сформирването на кръга „Мисъл“ насам. И това е още един показател, твърде тясно свързан с нашата тема.)

Доколкото българският литературен развой познаваше романтизма само в неговия героично-патриотичен вариант, по своята вътрешна същност артистичният тип на жреца на „чистото“ изкуство нямаше опора в българските литературни и духовни традиции и неслучайно почти у никого от българските символисти той не се осъществява в своя класически вид. Както и неслучайно в своето, на първо място, гражданско, а след това и творческо развитие след войните редица от неговите представители се свързаха с новата историческа модификация на писателя-гражданин, породена от революционизираната следвоенна действителност. И в характерната за българските литературни традиции плеяда от писатели-герои се наредиха и бившият символист Христо Ясенев, и представителят на новите авангардни търсения Гео Милев.

И с това своеобразно се завършва един кръг в еволюцията на българския писателски тип. Еволюция, която на една нова степен от нашето обществено и литературно развитие по новому се върна към оная звездна точка, която оформи най-специфичната черта в българските представи за отношението между поета и обществото и в българската йерархия на обществено-естетическите ценности — сливането на поезията с подвига.

КЪМ ФЕНОМЕНА „ЧИЧОВЦИ“

СНЕЖАНА ЗАРЕВА

„Чичовци“ на Вазов е творба, която традиционно е попадала и попада в класификацията „битова повест“. Авторското „обяснение“ по този въпрос можем да търсим в подзаглавието, което първоначално гласи: „Картинка от типове и нрави български в турско време.“ В този вариант на произведението (при излизането му в пет последователни броя на „Зора“ от 1885 г.) четем и мотото: „Див глог питомно грозде не дава“ — народна поговорка. По-късно многозначителното видово обозначение „картинка“ (наистина трудно убягва умалителната употреба) прераства във вече по-авторитетното и несъмнено по-стойностно — „галерия“. Мотото отпада. В движението на тази Вазова самопреценка несъмнен интерес буди казаното от писателя пред проф. Шишманов: „Не знам как съм имал кураж да осмее толкова свои съграждани в тая х у м о р е с к а (разр. м.). . . Защото под Мичо Бейзадето, Иванчо Йотата, хаджи Смион, Иван Селямсьът, Карагъзоолу, господин Фратю, Мирончо, поп Ставри, г-жа Нимфидора, Евдокия, Соломония, Секла, Евгения, Полидора, Мунчо, Мисал Пандурсинът се крият... живи типове които всеки можеше да познае по онова време.“¹

По-късно в едно свое писмо до С. С. Бобчев от март 1888 г.² по повод романа си „Нова земя“ Вазов споделя: „Пиша ред разкази по нашия политически и обществен живот — от Освобождението до последната криза, погледнато от разни страни. Но, *nota bene*: те не са повторение ни на „Митрофана“, ни на „Чичовци“, ни на другите ми прозаически работи (. . .) Те имат *по-художествена* виработка и по-реалистически и трезви задачи.“

Приведените факти са любопитни освен със собствената си стойност, но и с нещо много по-важно — с това, как авторът като жител на времето си чрез материала, който подбира, и неговата художествена обработка по вторичен път снима неговия естетически код, как при сложното сплитане на тип творец и тип възприемател се оглежда донякъде естетическата ситуация, в която възниква произведението като „Чичовци“. А то в много отношения попада „покрай“, дори излиза „извън“ някои общоприети класификации и нормативни оценки.

Това, което става ясно от свидетелствата на самия автор (косвено възприемател на „Чичовците“), можем да сведем до следното:

— жанрова неуточненост, която отговаря на действителната жанрова „нестандартност“ на произведението;

— манипулиране на обектите от действителността със средствата на комичното „снижение“ и съответно съзнателно търсене на въздействието му в сферата на забавно развлекателното и на психо-разтоварващото;

¹ М. Цанева. Иван Вазов, С., 1983.

² Ив. Вазов, Събр. съч. в 20 т. С., 1955—1957, Т. 20.

— осъзната художествена „непълноценност“ на този тип подход към реалността с оглед разбирането за насъщните обществени задачи на литературата в конкретния исторически момент.

Тук възниква въпросът, как произведението е кореспондирало с естетическото съзнание по времето на възникването си и с кои свои качества то се вметва в една по-нова естетическа конвенция (при спазване на всички мащаби, разбира се). Известно е, че осъзнаване на художествената условност може да има едва когато се преодолее първичното, номинално значение на словото, случката, факта и от тях израсне нов смисъл в рамките на друга, вече *художествена* система. В тази смислова насока може да се каже, че по Вазово време отношението художественост — нехудожественост в същността, а не в стойността му измерение е било ясно осъзнавано. Това личи от недвусмисленото отричане със средствата на пародийно-ироничната дистанция на другия тип съзнание — съзнанието примерно на „фолклорния човек“. Ако приемем това съзнание за „нехудожествено“ (т. е. неговият носител е трябвало да извърви предълъг път, за да се добере до естетическата същност, до художествения свят на творбата), то това „нехудожествено“ съзнание е изглеждало наивно-смешно за Вазовия съвременник, респ. читател. (Да си припомним представлението на „Многострадална Геновева“ от „Под игото.“) Затова мотото при първата редакция на „Чичовци“ „Див глог питомно грозде не дава“ доуточнява още веднъж конфликтното противопоставяне на „примитивно“ и „цивилизовано“ (а за нашите цели художествено — нехудожествено). Това е указание, че героите, населяващи творбата, са носители на наивно, неискусено, робско съзнание, което Вазов настоява да обясни и осмее. Отказът от това мото може да има много причини, но не може да няма една — съзнанието за неговата илюстративност, което за нас е още една крачка напред в самообособяването на литературната творба, а оттам и за усложненото разбиране на нейните функции и предназначение. Казано иначе, Вазов е разчитал още в края на миналия век на един прочит с „дистанция“ от времето, от пряко действителното, който реално е най-близкият до текста прочит на „Чичовци“.

Колкото до жанра (по-точно повествователната нагласа на произведението), очевидно духовният живот в десетилетията след Освобождението по един не-назован начин омаловажава някои жанрове и преувеличава значението на други. Съдейки по авторовите признания, „Чичовци“ не е от произведенията, които могат да се причислят към „високите“ жанрове. Следосвободенското десетилетие естествено дава приоритет на лирическите видове и на документа — пътепис, мемоар, спомен, биография, с явното намерение да се отреагира духовният възход, както и да се запише и фактографски възпроизведе паметното време около събитията през 1878. Малко по-късно Вазов ще посетне към възможностите на романовата структура, за да излъчи високия идеен заряд и революционния патос, покрай което най-често като фон ще се прокрадне ежедневието, битовото както в етнографския му, така и в комедийно-„снизен“ план — изява на втората линия в повествователната двупосочност на романа.

Тук е мястото да се внесат някои теоретически уговорки, от които ще последва и основната теза, застъпена в настоящата статия. Става дума за отношението епичност — неепичност в следосвободенската ни литература. Известно е, че епичността в нефолклорния си период по времето на големите национални епопеи налага конвенцията за задължителност (абсолютност) на епическата дистанция. По времето на Вазов това изискване е загубило своята актуалност под напора на онези знаменателни събития, които съдържаха епиката в себе си до такава степен, че беше излишно протичане на време, за да бъдат отразени. Дистанцията между събитията в „Под игото“ и „Записки по българските въстания“ — книги, положили началото и дали тласък за развитие на епичното в жанровата структура, е толкова условна, колкото безусловен е величавият смисъл на ста-

налото през 1878. Погледната в този смисъл, епичността се очертава като обхвтен повествователен принцип, като тип светоотношение. Наистина нелепо би било да се твърди, че с едни свои качества „Под игото“ е епична творба, а с други не е, точно колкото нелепо е разграничаването на националнопатриотичния от предметно-битовия план на романа. Затова изглежда неубедително издирването само на битовия слой и в „Чичовци“ — творба, създадена няколко години преди „Под игото“, която заедно с повестите „Митрофан и Дормидолски“ и „Немили недраги“ е подготвила по-обемната структура на романа. Наистина жанровата класификация на „Чичовци“ е въпрос на формални уточнения и в крайна сметка не решава нищо.

За нас „Чичовци“ е една пределно отворена творба, което от съвременно гледище е ценностен определител и се изразява във връзката — проявена или скрита — с различни проявления на националния бит. Това е отговорност спрямо художествения контекст — както в творческите граници на самия Вазов, така и в литературата на 80-те години. „Чичовци“ кореспондира идейно, разказвачески и стилово с „Под игото“, с „Митрофан и Дормидолски“ (тук връзката е по-формална) и с „Немили недраги“. Общността не е само тематична, а е обусловена от единството в гледната точка при отразяване както на великото, така и на дребното в националната психика. Освен това могат да се търсят значителни прилики с някои Каравелови творби и по-трудно забележими, но реални сходства с разказваческата нагласа на Захари Стоянов. Гоголевото влияние, което идва пряко (и косвено чрез Каравелов), е повод за търсене на други типологии и е предмет на друго обсъждане. Иначе казано, зад битовия слой, който е безспорен, носещ, смислоторен, се крие една не проявена епичност, епичност, вградена в самия дух на времето, в наистина неразчленимия всенароден патос и всенародна надежда. Ако в „Българи от старо време“ се представяха стародавни навици, присъщи за едно локализирано пространство и затворено в себе си битие, и това беше разказано наивно-реалистично, с подчертано етнографски подход, и рядко се задминаваше нивото на битовите реалии, в „Чичовци“ националната идея не само че не отсъства, не само че не е снижено нейното величие (при положение, че комично-сатиричното третиране изключва по принцип героизацията), а точно обратното — националната идея е дифузирана в смисъла на творбата до такава степен, че се е сплела органично с конкретния бит. Това ни дава основание да предположим, че в „Чичовци“ епичността е „зашифрована“, не проявена, органична, видяна „обърнато“ в проявената битовост, повседневност, прозаичност. Тази епичност Хегел нарече епичност на „естествения човек в естествени обстоятелства“. Но бихме добавили тук, че в този естествен човек при естествени обстоятелства присъства времето с неговата историческа стойност и исторически смисъл.

Излиза, че разказваческата постановка на „Чичовци“ само привидно се вместила в жанровия определител „битова повест“ в Каравеловия смисъл на думата. В същност самото заглавие до голяма степен „снема“ сблъсъка на основните смислови стойности в творбата — патос срещу страх, индивидуално срещу колективно, цел срещу средства и т. н. В борбата между единично и общо ще се роди особеното — „чичовското“ — както в качествения му, така и в необходимия му националностностен смисъл. Защото Априлската епопея, съставена от подвига на Кочо, Левски, Бенковски, Бойчо Огнянов, Рада, се нуждае и от своите „чичовци“, които в принудителната си пасивност възпроизвеждаха духовната енергия на нацията, проявяваха неизтощимата ѝ жизненост дори в страха си.

Анализът на националния феномен „чичовци“ трябва да започне от идеята за органична, не проявена, отворена епика. Социологичната стойност на този феномен очертава сам Вазов в следното обширно отстъпление от романа „Под игото“:

...при всичките си ложавини игото има и една привилегия — да прави народите весели. Там дето арената на политическа и духовна деятелност е затворена с ключ, дето апетитът за бързи забогатявания от нищо се не дразни и широките честолубия не намират простор да се разиграят, обществото изхарчва силата си в *дребни местни и лични сплетни*, а разтуха и развлечение намира в мъничките, обикновени и лесни блага на живота.

Една бъклица вино, изпита под прохладната сянка на върбите край шумливата кристална рекичка, прави да забравим робството: един говеч, изпечен с алени патладжани, миризлив магданоз и люти пиперки, изяден на тревата под надвисналите клоне през които се гледа високото синьо небе, е едно царство, а ако има при него цигулари, то е върхът на земното щастие. Поробените народи имат своя философия, която ги примирява с живота. Един безизходно пропаднал човек често свършва с куршум в черепа си или с клупа на едно въже. Един народ, поробен, макар и безизходно, никога не се самоубива: той яде, пие и прави деца. Той се весели. . .³

Тези наблюдения са изключително точни и интересни. Робството като национален и психологически феномен въздействува двояко — от една страна, то провокира родовото съзнание към саможертва, към най-високи нравствени помисли, към себеотрицание в името на голямата цел (всичко това се проектира в художественото слово чрез героизацията — поезията на Ботев, „Епопея на забравените“, „Под игото“, „Немили недраги“ на Вазов), от друга страна, робството засилва усещането за активно родово съхранение и повишава земната, сетивната чувствителност на нацията. Масовата съпротива, опозицията срещу националния потисник се осмислят и чрез активния стремеж към подвига, и чрез пасивното (но заредено със себепроизводство) съществуване. Тази особена, вътрешно психологическа раздвоеност е типична за националния характер от преди Освобождението. Това ще бъде ключът към разбирането на феномена „Чичовци“.

Към едноименната творба на Вазов трябва да се пристъпи с неоспоримата констатация, че това е един изключително комуникативен текст. През него се минава бързо и с удоволствие. Общото, което се наслажда като впечатление, е колоритната картина на едно подбалканско градче с хората, които го населяват — типичният човешки пейзаж на предосвободенска България. В някаква мрята това градче носи духовния и психологически профил на цялата поробена страна и в същото време представлява свят затворен в себе си, самосъществуващ, саморазвиващ се, вътрешен в своите проблеми, продуктивно самозадоволяващ се. Тук всички се познават и се намесват взаимно в живота си. Людете са патриархално обвързани и в същото време са еднакво не свободни. Именно това постоянно наслаждащо се усещане за национална не свобода сякаш провокира индивидуалните качества и преувеличава личностните заложби. Ако приемем, че това е един от неназованите идейни центрове на творбата, то изтъкваната от Вазовите изследователи структура на „механичното сцепление“ в „Чичовци“ придобива по-дълбок смисъл. Впечатлението за свободно навързване на образи, за тяхното автономно и равноправно съжителство естествено се усилва от самата структура на творбата, от необичайната ѝ композиция. Това, че пред читателя се рисуват един по един отделните герои без видима връзка помежду им и всеки от тях изпълнява и именува по една глава, която може да се възприеме като самостоятелен разказ и да заживее самостоятелен живот, предпоставя съчинителната (хипотактична) постройка на произведението. А тя подпомага еднаквия подход на автора към персонажите — както в плана на оценката и фразеологията, така и в плана на пространствено-временните отношения, което изгражда единството на явлението „чичовци“. Защо това е така? Едно от възмож-

³ И в. Вазов. Събр. съч., С., 1956. Т. 12, с. 75.

ните обяснения удивително хармонизира с цитираната по-горе Вазова мисъл. Чрез нея авторът ни подсеща, че феномена „чичовци“ трябва да разглеждаме, първо, откъм националнопсихологическата му същност, което би дообяснило някои вътрешнолитературни аспекти на самата творба. А тази същност е твърде сложна. Защото, психологически ограничени в нещо, „чичовците“ са принудени да се събесъществяват в друго. Тук трябва да изтъкнем едно изключително важно обстоятелство — Вазовите „чичовци“ винаги и м а т в р е м е. Те сякаш не съществуват в краткото така бързо изтичащо време на индивидуалния живот, а в несвършващото, протяжно, бездънно време на робството, в което е кристализирал животът им. За тях най-важното (идеята за национална съпротива) се намира в бъдещето. Сега, в настоящето, те трябва да решат дребните си битови проблеми. За тях миналото и бъдещето са повод за велики дела — настоящето е надежда за оцеляване.

Ако в творбата съществуват някои знаци на протичащото в момента време, то те обезателно се саморазграждат иронично. Например годината, към която трябва да съотнесем протичащите събития, е 1868. За нея съдим по прогнозите на хаджи Смион, че Русия когато и да е ще превземе Цариград: „... в десетата индикта ще стане, а сега сме, *да речем*, 1868 лято и бездруго ще се сбъдне.“ Виждаме как пределната конкретизация е разколебана от вметнатото „да речем“ и на практика посочената година не може да действа като времеви определител. Другите белези на времето са подадени също с явната умисъл да означат застой, протяжност, липса и невъзможност за придвижване. Това особено добре личи в костюма на героите, който се характеризира с едно общо качество — дълбоката си анахроничност. Облеклото на „чичовците“, характерно за времето, е забележително със своята еkleктична пестрота и най-вече с безстилнието си. Варлаам Копринарката е с „цилиндрически ален фес и в широкодънесте потури“, Иван Селямсъза носи огромна рунтава шапка, дълъг шаячен кожух, червен осемнайсет лактен пояс, черни потури с късо дъно и вечно разкопчани крачоли — „остаряла мода, на която той още държеше за възпоминание на ергенството си.“ „Френските дрехи“ на хаджи Смион включват възкъсички шаячни панталони до колене, френска (!) риза без вратовръзка, плитки калеври, дълбок голям фес и сиво шаячно сетре, на което дясната половина на гърба има възчерен цвят, а лявата — „побелязлив“, която странност хаджи Смион обяснява по твърде прост начин на тези, които го питат за нея: „По модата в Америка, американски.“ Ако прибавим края и незабравимата Мирончова качулка, която допълва екзотично мировъзрението на притежателя си, ще видим, че костюмът на „чичовците“, като е характерен за времето, не е нито регионален, нито национален, нито европейски, нито турски. И все пак това е костюмът на българина от преди Освобождението. Приблизително така са облечени героите от другата Вазова комична повест — „Митрофан и Дормидолски“, такива са и Каравеловите българи от старо време. Вазов „облича“ героите си в този костюм, за да ги направи смешни, и което е по-важното, да ги направи типични.

Ако проследим и останалите компоненти, които сглобяват културния модел на времето, включено като битие в „Чичовци“, ще видим, че то е равнозначно на безвремие. То се простира преди началото на повестта и ще продължи след нейния край. От друга страна, личното време на героите, изразено в параметрите „тук“ и „сега“, се въвежда заедно с битовия слой, а сблъсъкът между двата типа време ражда абсурдното озвучаване на творбата.

Например романът „Под игото“ е отчетливо ограничен във времето. Той започва с появата на Кралича в двора на чорбаджи Марко и завършва с крушението на въстанието. Психологически това представлява върхов миг на героично проявление и завършен отрязък от народното битие. В „Чичовци“ не се случва нищо съдбовно — и това е самата епична, равна, незабележима тъкан на народ-

ната съдба. С помощта на своето принудително бездействие чичовците (а това е статистическият българин от преди Освобождението) овеществяват своята пасивна съпротива срещу националната несвобода. И тук има нещо изключително тънко — със самото си съществуване те се противопоставят, с това, че оцеляват — те са потенциално опасна за турския поробител. В тяхно лице авторът удивително точно е доловил важна особеност не толкова на националната психика, колкото на националния инстинкт — на цялостното народностно съзнание, което е било векове наред под робство.

Дълголетието на чуждото иго външно е притъпило съпротивителната енергия на народа ни, затова той максимално е затаил в бита си и се е заловил с удвоена енергия за странно неразрешимите си битови конфликти. Затова спортът, кавгата, конфронтицията са изведени до най-видимата си дори зрелищна форма и значението им е преувеличено до степен, в която вътрешно се самообезценява и обезсмисля. Измисленият, несъществен конфликт измества, „изтласква“ реалния, неразрешимия конфликт — и е носещ елемент в поетиката и произведението. Мигът тук трае цяла вечност, той не е начало, следователно не е повод и за никакъв съдбовен край. Чичовците спорят, размишляват, участвуват в чуждия живот, но и най-важното — те съществуват (още един случай да говорим за епичност в поестта, и то — отворена, битийна епичност, която създава вътрешния конфликт в текста и довежда смисловите му стойности до абсурда). Нека проследим как се проектира схемата на кавгата в сетно-фабулния план на произведението. Мотивът на скарването, особено при хумористично-сатиричен подход към явленията от действителността, е регламентиран композиционен похват по времето на Вазов. Обикновено повествованието „се отваря“ със сръдната, преминава през ретроспективната ѝ характеристика, достига до върховата ѝ фаза, след което идва нейното „разрешаване“ и извеждане до определен нравствено-етичен статус. В „Чичовци“ схемата е осезателно преозначена. Ако приемем за основно скарването между Иван Селямсъза и Варллам Копринарката, скарване, началото на което отвежда към прастари времена, а поводът му е един прогнл капчук — преминем към настоящата фаза на разпрат, през нейния апогей (случката с погрешно взетата за прокламация сатира, нарисувана от бакалския слуга на Иванчо Йотата), и стигнем до облекчителната за всички благоприятна развързка в конака — този микросюжет се разгръща по традиционната схема и е изцяло в Каравеловата и косвено Гоголевата традиция.

Но самата структура на творбата подсказва, че този конфликт, независимо че е най-цялостно изведен, не е основен, а е само рамка за въвеждане на множество други наглед периферни, но не по-малко ожесточени скарвания, които действуват комплексно и се наслояват в единен смислов план на произведението. Усещането за изначалност и безкрайност на кавгата, на битовия свръх-маловажен по значението си спор, се внушава както от встъпването на творбата в себе си — главата „Общество“, така и с нейния „Епилог“, където спортът в Джанковото кафене като че ли се е раздвижил след застопиран кадър и е започнал от мястото, където е изоставен от повествователя и очевидно ще продължи вечно. В същото време враждата между сопотските Монтеки и Капулети, намерила покой във временното недоразумение, се е възвърнала към началната си изостреност. Освен нескончаемия спор между Селямсъза и Копринарката на същото „идейно“ равнище се стълкочават позициите на местните волтерянци и елинисти, русофили и туркофили. Страстното политиканство, в което се впускат прогресисти и консерватори, представителите на различните групировки, е сведено до нивото на махленска клюка, като естественото вътрешно обезсмисляне на спора не е за сметка на неговата полемична сила. Почастните взаимоотношения между отделните герои по правило също са конфликтни, като обезателно снемат в себе си и основния „идеологически“

спор. А този спор от своя страна направлява и ориентира по-частните проявления на онази вездесеща кавга, която изгражда цялостната поетика на „Чичовци“. В също време конфликтующите лица и групировки непрекъснато сменят местата и състава си, често и рязко преминават на позиции, които току-що са атакували. За Иванчо Йотата например се казва, че е твърде честолюбив човек, не дава никому да го обижда, бои се от турците, води се все с учени хора, но притежава следното важно умение — „*може да се препира успешно с учител* Гатя по филологията, с хаджи Атанасия — по черковния въпрос, а с хаджи Смиона, дори и с по-учени хора — по външната политика“. Ясно е, че характеристиката „може да се препира успешно“ свършено обезценява обекта на самата препирня. Оказва се, че при липса на такъв, повод за успешно скарване може да бъде и една партия „кончина“. Когато се изчерпва и тази възможност, виждаме как Иванчо неусетно се намесва в разговор за коня на някой си Иван Болъшка, който разговор пък „се беше обърнал вече на прение по правописание“.

Хаджи Смион, който е характеризиран като сговорчив човек, който всячески избягва да възразява и „по природа мрази разприте“, веднъж бива изкушен да спори по един политически въпрос — „относително смъртта на Максимилиана в Мексико; хаджи Смион поддържаше, че бил заклан от джелатин, а Алтъпармакът по един безобразен начин доказваше, че го били обесили на една черница“. За да го обори, хаджи Смион напосеки казва, че няма черници в Америка. И така нататък, и така нататък. . . Естествено е, че ефектът от такова сблъскване на голямото като порив и нищожното като същност ще бъде комичен. Но във Вазовата интерпретация консерватизмът на чичовците, тяхната неугледна страст към безплодно философстване са колкото комични, толкова и нужни. Затова, когато говорим за смешните черти на тези герои, трябва да имаме пред вид, че до голяма степен те са били и необходимо смешни. За да оцелее, българинът е трябвало да развива у себе си успоредно напълно противоположни качества — търпимост, смирение, дори овчедушке, и същевременно — смелост, стръв за борба, жертвотготовност. По природа схватлив, любопитен, реактивен, предосвободенецът е трябвало да се задоволи с изключително оскъдни си познания за света, които е получавал в затворената система на турската държава (да си припомним астрономическия разговор между Варлаам Копринарката и Кона Крилатия по повод това, дали луната е живо същество или не). Така се е развивала наистина сложната българска душевност, в която наивитетът не е само наивитет и смешното не е само смешно.

В „Под игото“ Вазов изобразява всенародния подем по време на Априлското въстание и сътворява трагичен епос, в „Чичовци“ — с почти същите герои той създава „комичен“ епос. Първостепенният конфликт на своето време Вазовите чичовци предпочитат да решават емоционално. Сравнително по-съвестното „бунтарско“ занимание на подидаскал Мироновски и учителя Гатю, които драгоценно съхраняват бунтовната информация от Букурещ, търпи закономерен провал. Подидаскалът при цялата си дискретност уведомява частично г-жа Соломония, а тя тайно обажда на г-жа Евлампия, която от своя страна още по-тайно съобщава информацията на всичките си мирски роднини, а те вече съвсем заклинително споделят тук-там, че трябва да се даде път на главния учител, който очевидно има сношения с Букурещкия комитет. Нямайки възможност да овладеят наличната си енергия, нямайки моралната дързост да поставят действено „националния въпрос“, погълнати от човешкия страх на слабия и на зависимия — чичовците са закономерно смешни. За тях най-важното — идеята за националната съпротива — е някъде в идното. Сега те трябва да разрешат дребните си битови проблеми — да решат дали в правописа трябва да остане *ј*, да проследят вълнуващата разпра между Селямсъза и Копринарката, която остава неразрешима във времето и е не само зрелище за градчето, надежда за съучастие

и игрова забава, но и постоянен отдушник за насъбралата се енергия. Така се получава онази замяна на високото с ниското, на значителното с нищожното, на духовното с живо практическото. Така се постига и комичният резултат.

Една малка съпоставка между два функционално равностойни епизода от „Под игото“ и „Чичовци“ би открила разликите между две страни на едно и също явление. Главата „Силистра йолу“ смислово съответствува на разходката в „Чичовци“, като и двата епизода подкрепят Вазовата теза, изложена в по-напред цитираното отстъпление за своеобразното „консервиране“ на угнетената нация в поредица вакхически изяви.

В „Под игото“ атмосферата на епикурейски веселото разтоварване е само фон за провеждане на драматичната идеологическа полемика между Огнянов, Кандов и Недкович. Дори леко пародираната емоционална реч на господин Фратю, в която преобладават възгласите „либерте“ и „вива“, тук изпълнява функцията на „жанрова сцена“, на фона на която конспиративно и недвусмислено сериозно ще се обсъждат проблеми, засягащи народната свобода.

В същото време при „Разходката“ внушението разчита изключително на фарса, на комедийната непълноценност, качествено равностойна на обективно-жигейската невъзможност на българина да приложи на практика словестното си усърдие. Когато случаят поиска от героите реално действие, те се оказват неподготвени, а и неспособни да го дадат. В този смисъл „революционната“ разходка е необходима на чичовците, за да „изразходват“ патриотичния си инстинкт, да отчетат своя актив към отечеството и в игрова форма да илюстрират силата си. Затова знаменитата господин Фратюва реч в „Разходката“ за разлика от аналогичната проява на същия герой от „Силистра йолу“ тук се обезсмисля. След наистина внушителното начало — „Братя, въздухът трепти! Балканът се тресе и доловете ехтят от реванието на балканский, окований лев!“ — и след внезапното появяване на онбашията, става ясно, че не въздухът трепти, а треперят чичовците, които след моментното психологическо облекчаване на несвободата си вече са реално свободни да се страхуват. Това още веднъж доказва, че съпротивата, опозицията срещу негодите се осмислят не само чрез активния стремеж към подвига, но и чрез пасивното, но заредено със себепроизводство съществуване на чичовците. Това още веднъж ни дава правото да говорим за отворена, непроявена епичност на произведението, която създава вътрешния конфликт на текста, повишава енергията на повествованието и довежда смисловото му въздействие до абсурда. Ще се поясня.

Вече беше отчетено, че традиционната жанрова квалификация на „Чичовци“ е битова повест. Но видяхме, че битоописанието в широкия смисъл на думата е доведено до своеобразна крайност — до екзотичност. Всички герои са характеризирани еднотипно, с по няколко ярки (и по правило несъвместими) черти, които са преувеличени. Това започва от облеклото, минава през задължителната „кадрова“ характеристика, жестове и фразеология — след което се стига до проявата на тези особености в действие. Хаджи Смион например си изува лявата калевра, когато иска да вземе думата и дарява всяко по-ексцентрично нещо с качеството „американски“, т. е. по модата в Америка, Мирончо е неразчленим от философската си качулка, обръщението му към чорбаджи Мичо Бейзадето е: „Уважаемий, приятелю жарки“ и т. н. Виждаме как еднотипният начин на представяне на героите е еднотипно пародиран, след което, въвеждайки ни в действието, авторът иска да ни покаже в същност, че в малкия подбалкански градец нищо не може да се случи. Виждаме как тази конструкция засяга всички равнища на текста — фразеология, предметна среда, душевна нагласа, интимен живот, социално поведение, до самата „безсюжетна“ фабула на творбата. Да вземем неучеността на чичовците — тя е преувеличена, но в същото време е преувеличен копнежът им да демонстрират своята ученост. Те се проектират в читател-

ското съзнание винаги двуизмерно — изразяват чрез същността си ниското и високото, маловажното и значимото, забавно-комичното и недоловимо-тъжното. В същност самото им съществуване, поведението, душевният им строй са битово предпоставени, чичовците са невъзможни без цялостната екзотична атмосфера на малкия град. Съдбата на отделния човек не е драматична, тя не е важна сама по себе си, тя получава своята значимост единствено като част от колоритния човешки пейзаж. Дори главата „Разходката“ е една битова сцена, в която „идеалните“ чувства на компанията са пародирани, вследствие на което патосът — безвъзвратно снизен. Така преувеличеното — екзотично-битовото „снима“ в себе си мига, то е възможно само сега, то е качество на момента, докато в своята цялост, в общия си устойчиво-вечен смисъл произведението излъчва усещането за безкрайност, епичност. В сблъсъка между латентната епичност и „екзотично-битовото“ се ражда механизъм на абсурда, а от съвременно гледище и естетическото излъчване на примитива. Защото в „Чичовци“ не само че „нищо не става“, но „нищо не става“ и п р е к ъ с н а т о . . .

И още нещо. След като героите са въведени поотделно чрез единичните им портрети, след статичното описание на личностните им качества и привычки — в „Разходката“, епизод, от който нататък действието би трябвало да илюстрира индивидуалните качества, — наблюдаваме точно обратното — героите проявяват общи, а не еднолични реакции. Чувството си за страх те отреагирват по идентичен начин — разбягват се при вида на онбашията, въпреки че минута преди това масово и еднотипно са преживявали патристичното си въодушевление. В критични ситуации чичовците реагират като един човек, който не носи свои индивидуални белези, а бележите на цялото. Те са се смесили, загубили са част от себе си (най-колоритната си част), психологията им е станала колективна. Комичното несъответствие вече не се гради на неравностойното отношение между видимост и същност, а от поединичната им готовност и колективния им страх.

Накрая нека се опитаме да обясним с няколко думи причините за „вторичната“ художественост на „Чичовци“ от гледна точка на един съвременен прочит на произведението. Ако Вазовият съвременник, както сочат свидетелствата на самия автор, открива като доминиращ и даже единствен комичния и развлекателен пласт на творбата, то днешният читател е „изнежен“ спрямо други интонации. Това, което той надстройва над текста и към което има изострено внимание, е примитивното, наивното — вече като мисловна и художествено-ценностна система. Не човешкият опит и познанието, нито собствените художествени стойности на „Чичовци“ са първото, което ще потърси един съвременен читател в тази творба на Вазов. Културната функция на произведението е естествено изменена вследствие смяната на цялостния културен комплекс на съвременния възприемател.

Известно е, че стойностите на литературния примитив се проявяват в явление-то сказ, което схематично може да се систематизира в следните няколко особености:

- разкъсване на причинно-следствените връзки;
- разграждане на случката;
- анонимност на човека, депсихологизация;
- изменение в пространствено-временните отношения и
- „вечност“ на човека в сказа.

Приложена към „Чичовци“, тази схема се оказва удивително валидна, с което творбата става извор на нови значения и добива неочаквано „модерно“ звучене. Сказовостта в „Чичовци“ е очевидна и до голяма степен вече се доказва в гореизложеното за феномена „чичовци“. Онова нескончаемо нарастване на асо-

циапите, позоваванията, препратките на нивото на фразеологията, съчетанието на безкрайни битови подробности с типово обобщение, липсата на психологизъм, отсъствието на характер — тези типично сказови явления са лесно доловими в творбата и изискват специално изследване. Един от Вазовите похвати за индивидуализация е похват, който Айхенбаум нарече артикулационна мимика. Той не подчертава логическата страна на речта, особеният синтаксис става източник на скрит абсурд:

„ — Знайш ли к'во?

— Знам. К'во?“

В речта на героите избилствуват явления на звуковата семантика — назовавания, имена, прякори — често съпроводени от жестове и мимики (когато хаджи Смион иска да вземе думата, той изува калеврата си). Логическата абсурдност е замаскирана с обилие от подробности, отвличащи вниманието. Характерното за наивната живопис препълнено пространство⁴, функционира тук по друг начин — като „пренаселен“ миг.

Всички тези особености правят от „Чичовци“ произведение, което естетически рефлектира като примитив и действа по „вторичен“ художествен път на едно модерно съзнание.

⁴ Е. Мутафов, Съпоставки в изкуството. С., 1980, с. 203.

ПОЕТИЧЕСКАТА ДРАМА НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ ИЛИ ДРАМАТА НА КЪСНОРОМАНТИЧЕСКОТО ТВОРЧЕСТВО

СТОЯН ИЛИЕВ

И в мойта повест се повтори на някой Люне повестта.

Димчо Дебелянов

В портрета си за Димчо Дебелянов Здравко Петров пише, че в „Тоя стих е ключът“ към личността на поета. Съвсем правилно той разглежда Нилс Люне като „литературен тип“, който има „много обобщаващи качества, като всеки голям литературен тип той даже надхвърля повода си, може да се изпълни в други епохи“.

В същност кой е Нилс Люне? Според Брандес той е „поет, макар и неуспял поет“. И още: „Нилс Люне е фантаст, и то фантаст, какъвто е човек, роден сред народ от мечтатели; лош лирик, каквито се срещат в народ с добри и лоши лирици, които през периода 1848—1864 г. съставляваха образованата младеж.“ Освен че е „истински датски фантаст“, в неговия образ се съдържа типичните черти на дребнобуржоазната интелигенция от втората половина на миналия в.к.

И Димчо Дебелянов като Нилс Люне е „фантаст“, но български фантаст. Това определя приликата, но и съществените различия между него и датския мечтател. Докато Нилс Люне е последната издънка на един западнал аристократически род, Димчо Дебелянов е последната издънка на един западнал абаджийски род. И той като своя датски събрат обича да бленува, но преди него на първо място стои въпросът, къде и по какъв начин може да приложи силите си? Оттук нататък започва голямата драма на Димчо Дебелянов и, може да се каже, драмата на поетите от неговото поколение, която той изразява в прочутото си стихотворение:

Живях в заключени простори,
в неумолима пустота
и в мойта повест се повтори
на някой Люне повестта.

Един от най-големите лирици на България повтаря съдбата на неуспелия поет Нилс Люне. Сега ще се опитаме да се запознаем с „повестта“ на Димчо Дебелянов така, както я представя в поезията си.

За бягството на Димчо Дебелянов от живота много точно пише Николай Лилиев: „Това пътуване „в никуда“, което често предприемаше Димчо Дебелянов, не беше „бягство от живота“, както е прието да се казва — по-скоро бягство пред ужаса да живееш живота на своите себеподобни, бягство от една позорна действителност, която не можеш да приемеш и обикнеш. Пръв пожела да се освободи от нея — с един трагически жест, на който малцина са способни — Димитър Бояджиев, нежен поет на елегии и сонети, облянати от аромата на френската поезия от времето на Албер Самен. И сега, след тридесет и седем години, чувам — „из хаосите явствен се обажда“ — отпадналият глас на Димчо Дебелянов, който не се уморяваше да повтаря заключителния акорд на един от прекрасните сонети на Димитър Бояджиев: „Напразно горд, напразно окрилен!“

Така са мислили за Димчо Дебелянов всички негови съвременници, мнение то на Лилиев запазва силата си до ден днешен и може да се каже, че е станало традиционно. Ако обаче Лилиев правилно разкрива причините за бягството на Димчо Дебелянов от съвременната му действителност, трябва да се постареем да видим как по-конкретно се отразява то в неговата поезия. Това е още по-необходимо, като знаем, че поетите от „края на века“ изразяват едно състояние на духа, което Марсел Пруст формулира по следния начин: „Удоволствието, което ни предлага поетът, е познанието на един друг свят.“ Това е едно общо състояние на духа, а не абстрактна естетическа позиция.

Когато в книгата си „Пътищата на българските символисти“ изследвахме движението на българския символизъм, дойдохме до заключението, че в творчеството на Яворов, Лилиев, Траянов, Христо Ясенев и др. има някои идеи и тенденции — морални, естетически, философски, — които са характерни и за европейските символисти.

И Димчо Дебелянов като европейските си събратя иска да избяга от вулгарната действителност, да разкъса веригите на земното си съществуване и да навлезе в един друг свят:

От мръсния лик на суетност вседневна
блажен е тоз, чийто се дух отврати,
разкъса веригите свои той гневно
и с вихрен полет в небесата лети.

Там жаден за смърт под нетленния блясък
на вечния мир и на вечния ден,
той среща на мълниите гордия трясък
и пада от царствено щастие огрен.

Поетът търси някаква опора за себе си извън „суетност вседневна“. Такава опора той открива в романтичните блянове. Целта на поезията е да възроди човешкия живот, да го освети със слънцето на поетическите мечти. Задачата на поезията е да преодолее земните страсти, защото ние живеем греховно и сме робски зависими от низшите човешки влечения. За истинската поезия е необходимо съвсем друго — доброволно подчинение на чистите човешки пориви. Затова Димчо Дебелянов в началото на творческия си път дръзва да мечтае за един изкуствен рай, изграден от идеални човешки отношения, за „ведри лазури“, целувани „сладко от девствен зефир“. Това е един своеобразен „лазурен лиризм“, който разкрива нови страни от човешката природа. Поетът носи със себе си един блян, който осветлява мрачните кътчета на живота и му сочи изход от мрачната канцеларска действителност.

Няма защо да се учудваме на тези видения на Димчо Дебелянов, защото в младостта си всеки човек, който се намира под властта на своето ранно призова-

ние, е завладян от трескавата сила на бляновете. При Димчо Дебелянов има едно допълнително обстоятелство, че той се чувства окован от чиновническата си служба, чувства се като затворник в „заклучени простори“. Затова неговите пориви за някакъв „друг“ свят придобиват особена сила. Той постъпва като мнозина млади поети, съзнателно затваря очи пред действителността, старее се да не види „суетност вседневна“. Може животът да се подиграе на мечтите, както показва в стихотворението си „Мечти“, може нито една пречка да не е преодолима с помощта на бляновете и един ден сам да види бездната и съвсем да се откаже, но той не иска да се откаже от тази възможност.

И все пак възниква въпросът, в какво по-конкретно се изразява бягството на Димчо Дебелянов от действителността? Какъв е този нов свят, който открива за себе си? Ето и отговора на този въпрос;

Там вредом на щащето зракът прониква
и вредом усмихнати трели трептят,
потокът на първата радост прибликва,
цветята на първата пролет цъфтят.

Това е нов свят с абсолютна чистота и непорочност, в който душата на поета намира пълно успокоение и примирение. Този свят е „пролетен“, „сладостен“, „ароматен“, изпълнен с „кристално млчание“. Отдавайки се на своите сладостни блянове и на райското блаженство на духа, Димчо Дебелянов се освобождава от всичко ограничено, заживява с една вътрешна независимост от околната действителност и се слива с всемира, „де вечно щастие владее, де вечно красота сияй“. Той въвежда в поезията си космичната перспектива и създава илюзия за далечното и безкрайното. В стиховете му се усеща ефирна лекота, в тях липсва тежестта на земното притегляне. Белите ангели и свързаните с тях „бистри лазури“ и „привездни висоти“ се превръщат в основни символи на неговата поезия.

Защо поетът иска да избяга от съвременната действителност, става ясно от следните му стихове:

Аз знам и самият във самотност живея,
че страх от шума и тишината му куди —
душата си в сладостна дрямка люлея; —
дано се тя нивга не пробуди!

Поетът се страхува от градския шум, от убийственото еднообразие на градската цивилизация, той търси спасение в сладостните си блянове, където „чезнат скърби и съмнения“ и настъпва истински „празник на живота“. Поетовата душа се освобождава от властта на земните сили и като че ли се опиянява от своята свобода. Вътрешната дейност на поета с нищо земно не е свързана, той свободно бленува и в тези му блянове се раждат идеални светове. Поетът изпада в едно състояние на сън, на една безразлична неопределеност, за него всичко съществуващо и несъществуващо е само илюзия. Това е едно състояние на поетическата душа, която, тъй да се каже, е в състояние на „чиста потенция“ и е съвсем независима от външната действителност:

И в блянове тъмни увлечен,
аз плувам в безсилни лъчи,
милуван от спомен далечен
за две лучезарни очи. . .

Ако животът „тук“ на земята е „мрачен затвор“, ако трябва непременно да се издигнеш над дребнавото и суетното всекидневие, за да запазиш вътрешната си свобода, защото поетът най-сетне да не се възползва от тази си привилегия? Той не бива да изпуска възможността да се издига в „бистри лазури“ и да се при-

обща към първоизточниците на поезията. Това, което не му достига в живота, може да осъществи с индивидуално прозрение, с непосредствено интуитивно съзерцание. Ето защо всяко издигане в „бистри лазури“ има романтически произход и е преход в един друг свят. Същността на поезията е в създаването на нещо ново, тя е „добиване“ на „нещо“, което го няма в живота:

От лазурни мечти упоен —
ще летя към пределите звездни,
поглед в слънцето златно опрял —
ще летя над долини и бездни,
преизпълнен с мрак и печал.

Поетът трябва да се издигне в „призвездни висоти“, защото поезията е инструмент за овладяването на „лазурните мечти“. Истинската поезия е очистиране на душата, тя е освобождаване от земната суета. Поезията е велика тайна на духа и трудно може да се обясни, ако към нея прилагаме утилитарно-прагматични изисквания. Тя е насочена изключително към вътрешния живот на личността, подчинява се на вечните стремежи на човешката душа, която не зависи от конкретните исторически условия. Законите и нормите на „грешната“ земя не могат да се приложат към нея, защото тя отразява абсолютното, което е и непостижимо. Това в същност е познатата ни гледна точка на европейските символисти: според тях поетът има право да заживее със своите блянове и илюзии и да утвърждава такива духовни ценности, които, взети сами за себе си, му служат за върховен съд на живота. Ако се отиде по-нататък, може да се каже, че поетът създава съвършено нов свят, нямащ нищо общо с конкретната историческа действителност и с борбата на хората за един по-добър живот. Всеки поет трябва да бъде проникнат от съзнанието, че неговият собствен живот има смисъл, защото е подчинен на нещо, което стои над него и ръководи действията му.

На Димчо Дебелянов му е било много трудно да съгласува поривите на своята душа със света, изпълнен „от смрад и суета“. Затова започва да утвърждава принципите на „чистата красота“. За него това означава утвърждаване на свободното слънчево изкуство — „поглед в слънцето златно опрял“ — и на светлата пролетна жизненост. Той влиза в този свят направо от „прашните канцеларии“, където работи с ограничени чиновници и закоравели бюрократи, затова за него няма друго спасение, освен да бяга „в никуда“.

Димчо Дебелянов диша влажния и мъглив софийски въздух, но окрилян от младостта, търси спасение в освежителната природа. Той не е доволен нито от себе си, нито от заобикалящата го действителност. Морални терзания го тласкат към мъчителен и драматичен вътрешен самоанализ — защо твори, какъв е смисълът на това, което създава? Понеже не може да намери опорни точки в действителността, той заживява с „нетленния блясък“ на вечното и абсолютното. Както ще видим след малко, този неудържим стремеж завладява и Яворов, който си поставя свръхтежката задача да решава „Свръхземните въпроси, които никога не разреши“, да проникне в „куршумена безкрайност“ и „отвъд сребровъздушните стени на кръгозора“. Пак същият стремеж подтиква Николай Лилиев да тръгне „по безгрешния друм за отвъд, за незнайния свят, за незнайните звездни предели“. Или Теодор Траянов да провъзгласи в „Към меченосца“:

И Христо Ясенов ще се възкачи в своя „Рицарски замък“:

Вървим към оня мир вълшебен,
де земни струни не звучат,
а сенките на род изтрепен
над своите гробници мълчат!
Пред стъпките, които никога

не би посмял да доближи,
отслужвай таинство велико,
за вярност клетва положи!

И Христо Ясенев ще се възкачи в своя „Рицарски замък“:

И аз съм зачарован да страдам и да чезна
в загадъчен замък на странна самота.
Суетни ми изглеждат земята и света
и черепния поглед на зиналата бездна.

Душата ми се губи в хармония съзвездна —
далеко от сълзите на всяка суета.
Обичам да се смея в очите на смъртта,
защото нося воля сурова и желязна.

Христо Ясенев казва, че до неговия слух не стига ни „суетен шум“, „ни смъртен звън на кървава стрела“, че той в „бронзовите обятия“ на рицарския замък е заключил „своята скръб и своя блян“, че неговата скръб „скрита буря не угасна“, защото „замъкът е гробница безгласна без въздух, без миражи и води“. Макар да не е създаден от тебе, този нов свят ти принадлежи, това е твоето предимство пред простосмъртните. Щом като е станал твоя „собственост“, значи си по-добър и вътрешно по-богат от останалите, че си получил нещо, което за другите е вечна и недостъпна тайна. Ти си станал избраник и имаш право да заемаш по-особено място в света и да изпълняваш по-особена мисия в живота. Допускайки такова самовнушение, поетът може да заживее със самочувствието на маг и жрец, да стане „себепоклонник“, каквото е обикновеното състояние на романтика. Но заживявайки със самовнушението за собствено превъзходство, поетът загубва критерия си за истината и заблудата. Самоменнието и поетическата гордост неизбежно го водят до тщеславно самоизтъкване и го тласкат в обятията на поетическата суета. Мисълта, че превъзхожда останалите, изисква по-особено признание:

И зная аз, че няма мир за мене,
но и не търся мир посред света.
И в тъмний път на вяра и съмнение
аз роб съм на незайна красота.
В сърцето ми предвечно слънце грее,
аз ключ съм на всички чудеса:
честит е, който може да живее
под моите безбрежни небеса!

Този себепоклонник има с какво да се гордее:

Непристъпни са моите замъци,
непристъпна е моята душа.
Аз се раждам сред бури и пламъци,
аз не греша.

Като слънце в лазурите
на покрива безоблачно син.
Аз съм бодър владетел на бурите,
аз съм един.

Действителността се пренася в жертва на поезията, тя се превръща в материал или „опитно поле“, но не и в първоизточник на творческите вълнения. Тъкмо това състояние на духа Блок нарича „изгаряне“ в изкуството, когато поетът не жали себе си в името на възвишената красота. Според Блок назначението на поета е да „освободи дълбочината на духа, която е заслонена от явленията на външ-

ния свят“, за да може да се присъедини към „безначалната стихия, люлееща звуковите вълни“.

Ако решаващ фактор в творческото съществуване на поета е издигането му над земната суета, тогава лазурният лиризмъ придобива особено голямо значение. Поетите обикват звездите, те стават звездни идеалисти. Теодор Траянов се обръща „Към поета“:

Певецо горд, не казваш нито име,
ни род и кръв, ни своя път свещен,
но аз познах речта неумолима
на дух могъщ, за бран и власт роден.
Познах те аз по царственото чело,
по знаците на всички небеса,
по твоя меч, заграбил в битви смели
съкровища от скрити чудеса. . .

В мечтите си за един друг свят поетите се измъчват по непостижимото. Щом създава кумири, поетът трябва да им се подчинява и да се прекланя пред тях. За Христо Ясенов такъв кумир е красотата: „Аз роб съм на незнайна красота“. Такъв кумир има и Теодор Траянов:

Кралице вечна на ефира,
жестока, жива красота,
към тебе своя поглед спира
смирено всяка нищета?
Самата мисъл робски тръпне
пред твоя строг свещен закон,
пред твоите тайни непознати,
пред твоя съдбоносен трон!

Това е общо състояние на духа на поетите, което намира израз в различни стихотворения. В техния „лазурен лиризмъ“ има голяма доза самохипноза. Както виждаме, те много пъти повтарят едни и същи мотиви и настроения, служат си дори с едни и същи изрази. Под влияние на подобна самохипноза се оказва и Димчо Дебелянов. В „Брезите сладостно заспали“ той споделя подобно състояние:

Самин загледан в небесата,
звездите огнени следя,
и в техний рой, с копнеж в душата,
аз търся своята звезда.

В „Отдих“ иска да лети „към пределите звездни“, за да избяга от „долини и бездни, преизпълнени с мрак и печал“:

В предсмъртно блаженство небето се къпе,
син здрач над земята се кротко люлей,
от изток нощ тайнствена властно настъпя,
умора над сънните клепки тегней.

И сън ароматен упива душата,
дух тъмен ѝ приказки тъмни шепти,
и тя на вълшебний си блян към страната
кат птичка изпусната волно лети.

Там в бистри лазури се носи псалома
на вечната младост и вечния мир,

и скланят се вейките в нежна притома,
целувани сладко от девствен зефир.

Докато Яворов в „Самота“ е понесен от „зефири ароматни“, Дебелянов е целуван сладко от „девствен зефир“. И двамата поети заживяват в атмосферата на сладки сънища и блянове. Това не са случайни съвпадения, а са свързани с романтическата нагласа на съзнанието. Настроенията на поетите могат да се окажат временни и тленни или, както Димчо Дебелянов доказва в „Миг“, могат да напомнят за някакво „велико чудо“, но творческият огън е сладостен, защото го издига над реалната действителност. След като тази действителност не предлага на поетите някакъв възвишен поетически идеал, той трябва да бъде открит някъде другаде, там, където „в бистри лазури се носи псалом на вечната младост и вечния мир“. И което е още по-важно, той трябва да се отдаде на този свят без съпротива на волята, да не противодейства на това, което стои над него, да се смири пред него:

Аз тръгна, аз тая, аз плувам
в море от покой и безсилни лъчи
и тъй съм сам смирен — сякаш повтор целувам
през сълзи целунати нявга очи.

Поетът потъва в „покой и безсилни лъчи“, този нов свят прониква в него и той смирено му се подчинява. Какъв е този нов свят, ние вече добре знаем. Това е началото на нов духовен живот и поетът усеща у себе си неговото благородно въздействие. Но той също така съзнава, че този свят е „над“ него и никак не зависи от неговите действия или воля за живот. Ако той беше истинският творец на този свят на „покой“, на „вечен мир и вечен ден“, тогава нямаше да преживява толкова трагично своето вътрешно несъвършенство и да говори за своите греховни страсти. Светът на „бистри лазури“, целуван сладко от девствен зефир, не е създаден от поета, не е плод на активните му действия, а му е внушен от нещо, което стои над него и никак не зависи от съзнателните му постъпки. Това е дар свише, а не негово творческо дело. Когато поетът казва, че дочува „сякаш сонм ангели с бели амфори“, които прелитат над него и „разръсват роса“ и изпада в състояние на „покой“, той иска да ни внуши, че не се бори да изгражда или сътворява нещо несъществуващо и той без усилия на волята си му се подчинява и го приема като даденост:

Низ ширните плодни простори
не трепва ни сърп, ни звъняща коса —
то сякаш сонм ангели с бели амфори
прелитат над тях и разръсват роса.

Далечна звезда се отронва;
пустинно мълчи небосводът дълбок
и чут е вълна как вълната догонва
в прикрития в тревните пазви поток.

(„Нощем“)

Преминал е позорният ден, настъпва нощта, която пренася поета в един друг свят, където той нищо не създава отново, а само спокойно съзерцава съществуващото — „не трепва ни сърп, ни звъняща коса“, — поетът остава насаме със себе си, а около него „пустинно мълчи небосводът дълбок“. Приемайки този свят, ти доброволно му се подчиняваш.

СЛАДКИЯТ ГЛАС НА СЛАДКАТА САМОТА

Така или иначе Димчо Дебелянов прави опит да се измъкне от теснотата, от преходността на суетния живот и се оказва в плен на някакви загадъчни „приказки тъмни“. В редица негови стихотворения дочуваме „сладостен глас“, който пленява. Откъсването от земното, от грубото, от суетата на деня е приятно и сладостно. В такива мигове на творческо вдъхновение усещаме как някаква „сладостна дрямка“ го люлее. В миговете на поетически унес „сън ароматен“ опива душата му и тя политва към лазурни висоти, за да бъде целуната „сладко от девствен зефир“. В стихотворението „Смъртта“ усещаме как някакво „невидимо крило“ полтхва над него и отново същият „сладък глас“ го зове в далечините на безкрайното. На друго място казва, че ще погребее първата мечта в „сладка самота“ и върху нейния гроб ще посее „тъмни есенни цветя“. Бляновете, полетите, „златните мечти“ винаги са сладки, защото изразяват творческия порив на поета към един по-възвишен свят. Ако всяко истинско поетическо състояние е сладостно, то и чувствата, породени от него, са „слънчеви“, „пролетни“ или „светли“: „В светлий празник на живота чезнат скърби и съмнения“. Крилата на бляновете понасят поета в „златни сънища“, а младият живот разкрива „нетленната си красота, поръсен с бисерни зари от слънцето на пролетта“. Този мотив се повтаря в различни стихотворения на Димчо Дебелянов и няма съмнение, че за него „сладостният глас“ е синоним на поетическото творчество. Затова прилагателните „сладостно“, „сладостен“ придобиват особен смисъл в неговата поезия. С тях той обозначава едно специфично състояние на поетическата личност, когато тя се откъсва от грубата действителност и заживява във възвишения свят на бляновете. Тогава от поезията му ни лъхва „сладък дъх на майските цветя!“

Ето и различните варианти на думата „сладостно“: „Брезите *сладостно* заспали, облъхват трепетно нощта. . .“; „И блян ме *сладостен* люлее за она лучезарен край. . .“; „Невидимо крило над мен полтхва и *сладък глас* зове ме в далнини“; „И додето се раждат лъчите, нека *сладостен* сън осени мен. . .“; „А минзухари край потоци чисти във *сладостна дрямка* се топят. . .“; „След ден на позор и на сълзи прикрити как тихо, как *сладостно* *жалбите* спят“; „... И скланят се вейките в нежна притома, *целувани* *сладко* от девствен зефир“; „Аз знам и самият във самотност живея, че страх от шума в тишината ме куди — душата си в *сладостна дрямка* люлее. . .“; „Усмихнати вълни край цветни брегове — с *протяжно* *сладък звън* настъпи златний ден“; „Пробуждам се — денят в прозорците ме гледа, на *сладостна* *нощ* прогонил светлий знак. . .“; „... Очите морни *сладък* *сън* замрежи и пак утихна бойното поле“; „... И стори му се, майка си че чува, че му нашепва *сладостни* *слова*“; „— Аз пих *сладостта* на упойни треви и мракът чрез мен светлините надви. . .“; „Изрядко — миг — упоения *сладостни* от майски лъх и бисерна роса. . .“.

Очевидно бляновете си играят с поета, „действуват“ за себе си и заради себе си, тази игра го забавлява със сладостните си илюзии. Небесният танец на техните движения го отвлича в някакво ясно, прозрачно и успокоено течение, отнася го към тихите брегове на нирвана, към забравата и съня. Приспивно щастие спохожда поета, неговият уморен ум изпада в сладка дрямка, измъчената му душа си почива от трудния изминат път, тя се освобождава от напрежението на волята и борбата за живот и, както казва Бодлер, тогава изчезва „страшната тежест на времето“, от което можем да се освободим чрез безумните си пориви. Времето лети неуловимо и неосезаемо, душата жадно пие от леката сладост на живота, обгърната от прохладния вятър на забравата.

Независимо от различните варианти, в които Димчо Дебелянов употребява думата „сладък“, в неговата поезия се забелязва една закономерност, която на кратко ще формулираме така: когато поетът бленува, той се намира в състояние

на пасивна съзерцателност. В тези възвишени мигове неговата душа е „заспала“, тя е „упоена“, тя „дреме“, защото е пленена от някаква възшебна сила, на която не може да се съпротивлява и напълно ѝ се подчинява. Поетът се убеждава, че не може да се прибори с „кипналата злъч“ на живота, не вярва на силата на волевите действия и затова се смирява пред това, което стои над него. Поетът съвсем осезателно се сблъсква със злото в света, но съзнава, че е безсилен да се справи с него и затова трябва да търси нещо по-възвишено в живота и да се жертвува за него. Да се смириш пред нещо значи да съединиш волята си за живот с това, което стои над тебе, което е по-съвършено и по-могъщо от тебе. Димчо Дебелянов започва да вярва в съществуването на един по-съвършен и по-свободен свят, той иска да му се отдаде и по-такъв начин да преодолее злото в света. Но кое е това по-съвършено, какъв е този по-възвишен свят? Вече знаем, че той няма нищо общо със „суетност вседневна“, т. е. със злото, което оковава с веригите си личността. Ще рече, че душата на поета може да стане по-съвършена, но сама по себе си не обладава едно такова съвършенство и чистота, а в нея се съдържа потенциата за изграждането на един по-възвишен свят. Но за да може да се роди този нов свят, необходимо е поетът да се окаже под влиянието на това, което носи в себе си светлото творческо начало и да му се отдаде изцяло. Отдавайки му се смирено, и Николай Лилиев ще слее своята воля за живот с възвишения идеал:

В тоя век на хищно изтребление
о, господи, няма съм аз за там?
— Ти ме дари с божествено смирение,
превърна моята душа на храм. . .

Смирието е висше благо и в него се изразява истинското поведение на възвишената поетическа личност. Смирявайки се, тя се възвисява. Това е едно характерно състояние не само на Димчо Дебелянов, но, както виждаме, и на Н. Лилиев. Настъпва някакво „чудо“, както се изразява Димчо Дебелянов в „Миг“, поетът потъва в сладостен сън. Поетическото състояние се определя като „сън“, като „дрямка“ — „сладостно жалбите спят“. Тези съвсем еднородни изрази, които Димчо Дебелянов повтаря в различни стихотворения, ни карат да мислим, че „сладостният глас“ за него е синоним на поетическото творчество, защото той винаги го свързва с проникването в света на „лучезарните предели“. Именно тогава заживява и със своята „сладка самота“, оказва се в състояние на блажена отчужденост от света. Тъкмо обратното, угасването на творческите пориви го води към „мрак и безнадежда“.

Другото, противоположното състояние на поета се оказва „горчилката“, която следва след сладостното опиянение. Той се обръща към любимата си с думите: „ . . . кажи, след кой възторг горчилки аз не тих“. Докато за него „сладостно“ значи „възторг“, синоним на „горчилката“ е „падането“ на земята, сгромолясване на възвишените поетически пориви. Това състояние Димчо Дебелянов определя още като „разгром“, като „падение“. Поетът се оказва „сред гробища пустинни“, той изпада в „горест безстрашна“, попада в един свят на „безкрайна пустота“, усеща над себе си „крилата на смъртта“, чувства се сграбчен от някакви „студени обятия“. Докато истински поетическото състояние му напомня „сладостна дрямка“, събуждането е съпроводено „с плач горък“ и поетът започва да риде по „загубената мечта“. Когато настъпват „отрезвленията страшни“ и попада в „мрак и безнадежда“, пресекват и поетическите външения. Димчо Дебелянов ясно съзнава, че бездната между бляновете и действителността с непреодолима, тя с нищо не може да се запълни и затова настъпва истинският мрак.

Тук откриваме една закономерност от психологически характер, която нарекохме смирение и пасивна съзерцателност. Поетът заживява в страна, „чийто

мир не смущава ни суетна мълва, ни гнетяща печал“. Той казва, че тогава „страх от шума в тишината ме куди“. Душата му в „сладостна дрямка“ се люлее и пожелава „дано се тя нивга веч не пробуди!“. Това са откъси от различни негови стихотворения, но те ни звучат като варианти от едно стихотворение, до такава степен съвпадат в основната си идея и преживявания, вложени в тях. Активните действия, които са свързани с преобразяването на света, водят до разрушаването на красотата и нямат нищо общо с възвишените поетически блянове. Очевидно в началото на творческия си път Димчо Дебелянов разбира поезията като вътрешно духовно видение и прозрение, което няма нищо общо с конкретните жизнени действия и с борбата за преустройството на света. Неговата представа за поетически рай е тъждествена на абсолютната чистота и неподвижност, той сравнява красотата с „непомътен кристал“. Затова поетът изпада в „сладостна дрямка“, изпада в положението на пасивна съзерцателност и абсолютен покой. Тъкмо тогава преживяванията му се изпълват с някаква небесна сила: „Аз съм вечно в лъчи, аз съм вечно в цветя, спял за тъмната нощ и злокобната зима.“ В „Полет“ казва, че блажен е она, който разкъсва веригите си, и с вихрен полет в небесата лети“. Душата му се изпълва със слънчеви лъчи, които разсейват мрака и прогонват бурите: „Аз тръпна, аз тая, аз плувам в море от покой и безсилни лъчи. . .“. „Лучезарните предели“ затова са синоними на истинското творчество, защото навяват абсолютен покой и вдъхват чувството за безметежност и покой:

Денят ни ден всевластен е,
без бури и мъгли —
един на друг обречени,
кой ще ни раздели?

Всичко, което напомня за бури, помрачава „непомътения кристал“ на любовта, нахърнява пълнотата на поетическото преживяване. За Димчо Дебелянов „златния покой“ е еднозначен на истинското щастие, защото не е смущавано от „бури и мъгли“. Когато се намира в творчески подем, започват да „чезнат скърби и съмнения“, душата се разтваря в лазурните предели, тя е абсолютно свободна от сковавашите норми на живота и напомня „размразени води“. Той е смутен, че не е в състояние да овладее докрай съзерцаваната красота и даже да се доближи до нея. Нещо повече, както знаем вече, съзерцаването и бленуването рязко се разграничават от реално преживените явления в живота. В основата на поетическото вдъхновение заляга идеята, че то няма нищо общо с активните социални действия, свързани с преобразяването на действителността. В лицето на поета трябва да виждаме човека, който може да ни помогне да разкрием загадките на нашето вътрешно битие, да открием мярката на красотата, да успокоим метежната дисхармония на нашия живот. Вслушвайки се в неговия „сладостен глас“, трябва да се убедим, че истинският поетически живот свършва там, където започват суетните боричкания и делничните страсти. Поезията е своего рода опиянение с блянове.

И тъй, предоставяйки се на своите блянове, Димчо Дебелянов ни въвежда в един своеобразен свят, в който „сякаш сонм ангели бели“ заспиват в „златен покой“. Неговите „ангели бели“ се мяркат в различни стихотворения. В „Смърт“ „светъл ангел ръси сн“ над „простори необятни“. Димчо Дебелянов става „ангелопоклоник и в „Нощем“ казва, че сякаш сонм ангели с бели амфори прелитат над тях и разръсват роса. Той е възпитан от преданията на православното християнство, на което ангелите, понасящи душата на човека, са добре известни. Белите ангели, които „разливат покой“, са красив християнски символ, изразяващ стремението на човека да превъзмогне земните страсти и да се издигне в света на вечните духовни ценности. Поетите търсят някаква ангелоподобна, надземна

красота, която няма нищо общо с обикновените човешки страсти. Както подчертава Ал. Блок, преживяванията на поета с невидими нишки са свързани със „световния дух“, където се „люлеят звукови вълни, подобни на вълните на ефира, обемащи вселената“. Поетът няма по-възвишена задача освен да улови „ритмичните трепети“, които напомнят процесите, „образуващи планините, ветровете, морските течения, растителния и животински свят“. Те са убедени, че съществува един възвишен свят на съвършенството и красотата, който е непостижим за обикновените човешки възможности, но осъществим чрез средствата на поезията. Ако поетът няма пред себе си светли блянове и мечти, ще издробенее духовно и вътрешно ще се опустоши. Те вярват в съществуването на този свят, изграден от „мир и красота“. Пред погледа им се разкрива безкрайността, „де вечна красотата сияй“. Такова романтично светоусещане освобождава поета от земната прикованост, от закрепостяването му към живота. То освобождава личността от властта на социалните закони и помага за разгръщането на творческата фантазия. Поетът се оказва инструмент, подвластен на никакви невидими ангелоподобни свръхчовешки сили. Нещо изпълва, пронизва душата му и неговата лира започва да трепти под влиянието на невидими докосвания. Поетът се изтръгва от теснотата, празнотата, преходността на суетния живот и до него достигат загадъчни „приказки тъмни“, които му навяват покой. В такива мигове той прилича на библейския Адам, който броди по алеите на райската градина и пие от чистите потоци на живота. Пред него се отваря вратата на „бистри лазури“ и е целуван „сладко от девствен зефир“. Вече сме на прага на истинския рай, където „вредом на щастieto зракът прониква и вредом усмихнати трели трептят“, където „потокът на първата радост прибликва, цветята на първата пролет цъфтят“.

Личността на поета се лишава от конкретните си белези, тя се слива с космическата безкрайност. Неслучайно цитираните стихове се повтарят много си приличат. Освен че носят белезите на романтичeskото творчество, те са много близки по дух и настроение със стиховете на европейските символисти. Наистина в тях се забелязва едно разширяване на емоционалния живот на поета, вътрешния хоризонт на поезията става по-голям, но е твърде неопределен и почти неуловим. Това разширяване на вътрешния хоризонт е за сметка на непосредствените преживявания, които се разпадат в лазурната безпределност. Цветовете на природата са приглушени, въздухът е разреден, картините са чиста условност. В тях се долавя голямо вътрешно родство, сякаш един и същ напев се повтаря и всички образи имат за своя родина някакво спокойно кътче в душата на поета. Той се издига в „призвездни висоти“ и търси в безкрайния океан на вселената своята звезда, но все се връща с празни ръце към мястото, от което е тръгнал. Но дали това не е само илюзия и зрителна измама? Дали не са словесни халюцинации и натрапчиви мисли? Димчо Дебелянов сам съзнава, че е завладян от една възвишена мечта, от един идеал — далечен и неосезаем, но заедно с това се сблъсква с действителността, която го отвращава:

Но ош да въздъхнат гърдите не сварят,
с плач горък пробуждам се, о, самота!
В огнище забравено искри догарят
и гледа в прозорците мои нощта. . .

Оттук нататък започва истинската драма на Димчо Дебелянов, която е в същност драма на закъснялото романтичeskо творчество.

Бягайки от съвременната действителност, поетът заживява със себе си, със собствените си мисли и преживявания:

Аз знам и самин във самотност живея,
че страх от шума в тишината ме куди. . .

Понеже действителността го отблъсква, поетът предпочита самотата пред делничната суета и дребнавите боричкания. Но това означава също, че не е безразличен към тях, иначе защо ще иска да избяга от живота, защо ще се оттегля в света на собствените си мисли и преживявания! Той се страхува от „огрешеният и позорен град“, защото всичко свързано с този град дълбоко го засяга и е част от неговото съществуване. Всичко, което става в този град, е свързано с неговата съдба, то определя жизнената му биография и творческата му същност. Но има различни степени и форми на самота. Когато се намира „в праховете на силний град и в гмежа сам остава“, поетът несъмнено пак е самотен, но тази самота е, тъй да се каже, на степенята на делничната скука и социалната проза. Той се намира в съсредоточието на „гмежа“, във водовъртежа на градската делничност, чувствава се захвърлен в една чужда за него реалност, но тази реалност е свързана с неговото делнично съществуване и определя смисъла на съдбата му. Затова Димчо Дебелянов казва, че е принуден да гълта „праховете на силний град“, именно „силний“, защото той зависи от него, житейската и творческата му съдба са свързани с него, колкото и да му се иска да не бъде така.

Има и друг вид самота, усамотението с любимата. Безплодният и шумен ден заглъхва и поетът очаква своята сестрица непозната да се яви, защото тя ще му помогне да запълни градската самота. Дори Димчо Дебелянов намира, че единственият изход от трагичното противоречие между него и света може да бъде преодоляно с помощта на неговата „сестрица възмечтана“. За преодоляването на градската самота помага любовта, изградена върху основата на две сродни души, на вътрешното съпреживяване, на влечението към „сестрицата“, взета като субект, а не просто като обект. Въпреки че не я познава, той има такава голяма нужда от нея, че я нарича „сестрица моя най-любима“. Само онази, на която се доверява абсолютно и принадлежи без остатък, може да нарече „сестрица“. Усамотението с нея е не само желателно, но и сладостно.

Самотата не е еднородно явление, съществуват различни форми на самота, които се определят от положението на поета в обществото и от състоянието на неговия дух. Димчо Дебелянов иска да погребее „първата мечта“, „в сладка самота“, защото младежките му желания и пориви се оказват твърде нараними. В „Гора“ казва, че иска да бяга „далек от полски прах и дим“ и желае изцяло да потъне „в съкровищни самоти“. Друг път казва: „С плач горък пробуждам се, о, самота!“ В „Нощен час“ възкликва:

О, нощ на поруганите корони,
о, нощ на поруганите скръжали,
самотна, безнадеждна, бди над мен!

Погрешно е да се мисли, че самотата неизбежно води поетите до безцелни меланхолични съзерцания или до мистични медитации. Самотата предполага противопоставянето на нещо, което се счита враждебно на личността на поета, от което той иска да избяга. Няма абсолютна самота, самотата е по отношение на нещо, което е извън поета, което е чуждо на вътрешната му същност. Абсолютната самота е равностойна на смъртта. Такова състояние на духа Димчо Дебелянов разкрива в стихотворението „Смъртта“:

Безчет звезди се стичат в небесата,
на светъл пир призвани от нощта,
и в кротко упоение душата
заспива в златний skut на вечността.

Самотата има различни лица, но най-често поетът търси усамотение сред природата. Центърът на тежестта се измества от външната действителност към субекта, където се търсят загадките на съществуването. Поетическото познание

се изгражда върху противопоставянето личността на действителността. Но самотата винаги предполага и общуване и, както вече знаем, Димчо Дебелянов търси това общуване със своята „сестрица непозната“. Когато се самоосъзнава като личност, поетът започва да разбира невъзможността да остане абсолютно затворен в себе си, неговата „сладка самота“ започва да го измъчва и той търси близост с други хора.

Най-общо казано, поезията на Димчо Дебелянов до отиването му в казармата и на фронта е поезия на преживяната самота, към която се стреми, но чинто трагични последствия добре разбира. Дотогава в неговата поезия се усеща рязката граница между бляновете и действителността. В стиховете си на фронта той иска да преодолее този разрыв и на едно място дори казва: „Безименни — и ти безимен между тях потъваш в жалбите им глъхнали и в грубите им веселби.“ Ясно е, че търси близостта на околните, той е „безимен“, както и те са безименни. Това поставя нов етап в неговата поезия. Подчертаваме, това е начало, което се оказва много плодотворно за българската поезия, докато се достигне до вапцаровското сливане на личност и народ. Защото Димчо Дебелянов се чувства все още самотен сред народното множество: „И как е странно в грехота на тоя вихър лих, където всички са едни и всеки все пак — сам. . .“. Поетът не може да преодолее окончателно барьерата между себе си и тълпата. Затова и в „Стария бивак“ пак подчертава: „Аз пак съм сам и мечта тъжовна ме увлича...“, т. е. той отново е самотен, въпреки че заживява с болките и страданията на околните. Независимо че „суровата ярност на дълга“ заглажда противоречията на една личност с друга, че тази предпоставка води до сродяване на „малък и велик“, все пак поетът не може да се освободи от дотогавашните си мисли и терзания. Но възгласът на Димчо Дебелянов, с плач горък пробуждам се, о, самота!“ звучи безнадеждно. Той напомня за Яворовата „горестна самотност“, за Христо Ясеновата „безотрадната самота“.

Какво би могъл да направи по-нататък Димчо Дебелянов? Опитът му да се откъсне от делничната суета се оказва „безплоден“, това се разбира от редица негови стихотворения. В „Миг“ той говори за самотата, която е най-мъчителното състояние на поетическия дух — самотата сред тълпата. Той конвулсивно се мятта между бляна и действителността, без да може да намери опорни точки в живота. Но дали това не е някакъв духовен експеримент? Дали не е съзнателна игра, кажете го разпознаване в „непознатото“, което трябвало непременно да приеме? Ще имаме възможност по-нататък да видим докъде може да доведе този експеримент, сега ще се запознаем с виденията на П. К. Яворов, които ще ни помогнат да навлезем по-надълбоко в духовната драма на тези поети или в драмата на късноромантичното творчество.

ВТОРОТО „АЗ“

„Лазурните мечти“ и „суетност вседневна“ са двата полюса, между които протича духовният живот на Димчо Дебелянов. В неговата поезия се изграждат два пласта: висшата хармония на звездния лиризм и низшата дисхармония на земната суета. Звездната хармония се измерва с мярката на абсолютната красота, изпълнена с бели ангели и смъртни блянове. Но за да може да съществува, поетът трябва да умее да се адаптира към действителността, колкото и отвратителна да е тя. Той се оказва разпнат между законите и нормите на „някакъв град огрешен и позорен“ и небесната чистота на лазура. В основата на неговата поезия заляга принципът на дуализма, на двете полярни начала, които разкъсват живота на поета. Лазурните мечти имат възвишен, небесен характер, а всекидневната суета е изпълнена с грубо земно съдържание. Димчо Дебелянов много точно

формулира позицията си: „В призеждна висота да се издигна над пропасти от смрад и суета.“ В неговите полети, както и на останалите поети, има жажда, има неудържим стремеж за достигане на нещо, което дотогава не е овладяно, но предстои да бъде завоювано. Поетът като че ли изпитва чувството, че това състояние няма да продължи дълго, че този „Миг“ бързо ще отлети и затова щастливите минути не бива да се изпускат. Животът е бряг, от който се отблъсква. Това е блян по красотата, по нейната неосъществимост. Как да се улови, как да се разбере това, което се плъзва в живота и зове с тих сладостен глас? Красотата е различна и единна, но винаги трудно уловима. От всички страни нещо зове и обезумял, поетът се хвърля към отиващата си любима и лови светлите мигновения. Ако в края на краищата това е измама, нека да бъде измама! Измамата все пак е някакъв изход. Като Нилс Луне Димчо Дебелянов може да каже: „Какво са бляновете, ако не прилив на необикновена жизнена енергия, която не намира изход и подтиква със своето богатство, зове към хармоничната пълнота на съществуването.“

Димчо Дебелянов не си поставя такива големи задачи като Яворов да търси отговор на въпроси, които никой век не е успял да разреши, той има по-скромни творчески амбиции и неговата драма не е така остра. Яворов като Дебелянов обича да лови призрачните си видения, но ето докъде достига:

Небе — куршумена безкрайност отразено
през ледена кора в куршумени води.
Самотен коленичил на леда, смутено
през него гледам аз: ни слънце, ни звезди, —
ни ден, ни нощ, — безцветен здрач — мъгла. Безцветни,
край отражението мое сенки рой
минуват и не спират: сенки мимолетни,
залутани безцелно, жадни за покой.
Аз виждам своя образ: там изпод водите
държат подводни храсти в кървави бодли
челото изранено. Съскащи и зли,
през моите уста на хаоса змиите
подават сноп езици. Камък там лежи,
и камък остър на гърдите ми тежи.

Ето как Яворов експериментира над себе си: „Аз виждам своя образ там изпод водите.“ За да внуши колко страшни са неговите открития, казва, че „Съскащи и зли, през моите уста на хаоса змиите подават сноп езици“. Той като Данте заявява, че е бил в ада, че там е виждал ужасни чудовища, че неговите срещи с тях му струват много скъпо и последствията са трагични. Изплашен, поетът се сепва и иска по някакъв начин да се измъкне от ужасното състояние:

Не съм аз там — не съм това — не съм! . . . Безцветни
край сянката ми шетат сенки рой,
залутани безцелно, жадни за покой. . .
Минуват сенки: в погледите мимолетни
и съжаление и уплаха се чете.
Минуват, заминуват и не спират те.

Защо Яворов така внезапно се сепва, от какво се е изплашил? Възкликанието му: „Не съм аз там — не съм това — не съм! . . .“ не е никак утешително. За миг той се вижда в ролята на древния Нарцис, който, надвесен над водата, наблюдава своя образ: „Самотен коленичил на леда, смутено през него гледам аз. . .“ И какво вижда там? — „Ни слънце, ни звезди, — ни ден, ни нощ, — безцветен здрач — мъгла.“ Това е безцветният, лишен от конкретно съдържание, без сатив-

ни белези „друг“ свят, където всичко се слива в тъмен мрак. Това е трагедията на Яворовия нарцисизъм, изразен в следното; когато поетът се вглежда в своето вътрешно „аз“, той се изплашва от собствените си открития: „Аз виждам своя образ там.“ Второто „аз“ на поета го пренася в друг свят, където всичко е безжизнено, безцветно и безплътно, защото не е реално. И какъв е неговият „образ там“? Ето как го представя или по-точно как се самопредставя Яворов: „изпод водите държат подводни храсти в кървави бодли челото изранено. Съскащи и зли, през моите уста на хаоса змиите подават сноп езици. Камък там лежи, камък остър на гърдите ми тежи.“

Тук се натъкваме на едно своеобразно откритие на Яворов в историята на българската поезия. Когато поетовото „аз“ отпадне от социалното битие и се откъсне от реалния човешки живот, то изживява голямата трагедия на своята самоотчужденост, плаши се от собствените си видения. Затова Яворов така често поставя проблема за самотата и разкрива преживяванията си, когато остане насаме със себе си. Поемата му „Нощ“ започва така:

Самси — и в треска, между тия
оголени стени; вторачен
гъстеещ полумрак наднича,
подава се от всеки кът;
камина без топливо,
отворена — уста говори
проклятия да изрекат.

В „Нощ“ той нарича самотата си „нерада“, а в „Песен на песента ми“ неговата „блудницата несретна“ се връща при него „в самотност неприветна“. В „Без път“ се пита: „самси не съм ли оглушал“? Пълното усамотение е равностойно на смъртта и това Яворов разкрива в стихотворенията „Смъртта“ и „Без път“. Смъртта е нещо зловещо, което безмилостно шестува по земята, тя е някакъв „грозен призрак“, който всичко помита по пътя си. Царството на живота е завладяно от царството на смъртта. Задоволявайки животинските си потребности, ние се приближаваме до смъртта. Когато се опитваме да удовлетворим жаждата си за познание, разбираме, че вселената е също едно царство на смъртта:

Аз виждам този призрак,
от своя мраз настръхнал и в тъмни небеса
зловещо обрисван, безмълвно да размахва
над суши и морета, понесъл се напред,
в следите на живота.

Смъртта нищо не щади, тя помита „крепости високи“, стремейки се да изграждаме живота, ние умираме и желаем да познаваме себе си, познаваме смъртта. Жаждата за откриване на нови светове ни влече към гибел: „Но вместо да намеря там празник на живота, тържествен и безкраен, в лице смъртта погледнах...“ Целият житейски опит на поета го убеждава в несъстоятелността на живота. Това е най-песимистичното стихотворение в българската литература.

Абсолютното усамотение означава пълна самоизолация от света, то разкъсва всички връзки на поета с действителността, прекратява контактите му със социалната среда и затова граничи с мистиката и солипсизма. Когато поетът остане насаме със себе си, веднага се появява ужасният призрак, който го преследва и обезсмисля съществуването му:

Аз вървя
самси на мисълта обезверена
под непросветното небе; самси

в живота обезсмислен, лес оглъхнал
без вяра и без лист.

Вървя
в безверие, о необезверена
любов — защо спиш! — и тебе нося.

Вървя самси,
о звук непрозвучал и незаглъхнал,
любов, — защо спиш! — и тебе нося.

Неговата мисъл е „обезверена“, животът — „обезсмислен“, той не вярва в нищо и единствената му надежда остава „необезверената любов“, но и тя „спи“. Все пак тя е някакъв „звук непрозвучал и незаглъхнал“, светлинка, която мъждука в тъмнината.

Между самотата на Димчо Дебелянов и самотата на Яворов има някои общи белези. Както Дебелянов иска да избяга от шума на „силний град“, сред „съкровищни самоти“ на природата, така и Яворов „дивно се възражда“ сред майката природа и написва стихотворението „Самота“:

Тогаз и в моите гърди заглъхва
шумът на дневни суети;
тогаз и в моите гърди въздишат
безименници рой мечти;
и в моите гърди избликуват сълзи,
топи се грейнала душа:
щастлива,
душата ми копнееща се слива
с великата копнееща душа
на майката природа...

Както Димчо Дебелянов казва, че иска да избяга от „мръсния лик на суетност вседневна“, така и Яворов бяга от „шумът на дневни суети“. И двамата искат да се отдалечат от света на социалната проза и да преминат в едно по-дълбоко съществуване. Такъв характер има и самотата на Теодор Траянов, който в „Пилигрим в черно“ се изповядва:

Аз ида от миросе чужди,
заложен от вилите жрец,
самотник, що бога събужда,
гадател и звезден ловец.

Това е самотата на жреца и пророка, който е непризнат от съвременниците си и се намира в конфликт с тях, това е богоборецът, който не призовава чужда воля над себе си, не може да се приспособи към заобикалящата го действителност и грабнал „черната лира в ръце“, се издига над простосмъртните. Този „Пилигрим в черно“ е „всеведущ, всегрешен, всевец“, той е познатият ни демон, подел „химни хвалебни“ „из световната пещ“ и изгорил кръвта си на пепел, като феникс се преражда, за да изпълни високата си мисия като „напътник в безбоя на слепи и властник над техния мрак!“:

Безсмъртен в безсмъртната мисъл,
звездите превръщам в мечта,
аз горди слова съм написал
по черния лист на смъртта!

Този „пилиграм в черно“ страда, но неговия злъчен присмех „и бога дълбоко язви!“ Теодор Траянов така свършва стихотворението си:

Духът ми днес всичко прозира,
той молеше, сетне прокле,
той иде, но с черната лира
и с царствено силни криле!

Този „пилиграм в черно“ остро преживява своята самота, той се намира в конфликт със заобикалящата го действителност и не може да се примири с второстепенната роля, която му се отнежда в живота.

И така, поетите искат да се измъкнат от обикновеното всекидневие и самотата за тях е начин да се отдадат на виденията си. В такива мигове те започват да гледат на себе си като на подвластници на някакви невидими сили, да долавят зова на гласове от „други“ светове. Но ето че до нас достига страшният възглас на Яворов: „Не съм аз там — не съм това — не съм!...“ Естествено е да се предположи, че поетът ще пожелае да се върне към обикновеното си човешко съществуване. Той може да защити своето истинско право само в обществото и сред хората. Неговото второ „аз“, което се проявява в отделни мигове на „просветление“, съвсем не изразява социалното му битие. Но понякога поетът може да си позволи каприза да експериментира със себе си и да се опита да се разкрие в извънсоциален план. Експериментирайки, той в същност се стреми към нещо „друго“, което стои извън него, защото няма нищо общо с житейското му съществуване и с човешките му действия. Понякога се съблазнява да проникне в другото си „аз“, но този опит е свързан с трагични последици. И ако твърде много се увлича в експеримента, заплаща удоволствието си с много висока цена. Не може хаосът на подсъзнателните сили да се превърне в първооснова на човешките стремежи и на човешкия живот. Поетът трябва да разчита на реални опори под краката си, за да си разреши понякога дързостта да надниква в хаоса, защото има опасност да бъде въвлечен в него и да не може да се измъкне. Наистина е ужасно да се стреми към нещо друго с всичките си сили и същевременно да чувства как се подхлъзва към страшната пропаст. После започва разкаянието, което се оказва нещо страшно. Поетът има право да надниква и в други, непознати светове, но трябва да се пази от „чудовищата ужасни“, които могат да го погълнат.

Наистина колко опасен е експериментът на П. К. Яворов, можем да съдим и от други негови стихотворения:

Надолу, все надолу. Но коя си ти
невидима ръка? В погтете ти жестоки
душата ми преброди звездни висоти —
и ето ме залутан в пропасти дълбоки.
Надолу, все надолу! Но коя си ти?

Бездънни тъмнини. Стенания и смрад.
Душата ми те следва жадно любопитна.
Душата ми е в ада и сама е ад.
Душата ми се вслушва страстно ненаситна.
Но де ме водиш ти, в страдания и смрад?

Не само в бурята на живота се познава безпределната стихия, но и в „пропастите дълбоки“ на душата, в неутолимата скръб над гроба на любимата и в страшната празнота, която остава след смъртта на майката. Но когато навлиза в тъмните бездни на душата си, поетът буквално се изплашва от хаоса и вижда, че силите, които в същност подхранват любопитството му, са твърде опасни:

Надолу, все надолу, — горко изранен
в паденията, в скоковете главоломни.

Душата ми пляна, хищник настървен,
за ужас копней. Но де ще се опомни?
Надолу, все надолу! — Горко изранен.

Има ли смисъл поетът да проявява такова дръзко любопитство и да прониква в „бездънни тъмнини“? Има ли смисъл да се лута в „пропасти дълбоки“, щом открива там „стенания и смрад“, щом вижда как животът се разпада и изчезва всякаква надежда за спасение? Дали тези „пропасти дълбоки“ не са барутен погреб, който всеки миг може да разруши нашето съществуване? Когато броди из „звездни висоти“, поетът живее с надеждата, че ще намери някакво спасение в друг, по-възвишен свят. Дали и тогава неговото съзнание не е заплашено от тъмния хаос? Поетът добре съзнава страшната опасност, но не може да се откаже от нея и заявява, че душата му е „пияна“, че прилича, на „хищник настървен“, че тя копней за ужас. Въпреки големите страдания, въпреки душевните спазми и болезнени гърчения той не се отказва от възможността да се спусне „надолу, все надолу“. Неговата душа не само копней за подобни приключения, но е и „страстно ненаситна“, от нея започват да проблясват змийски пламъчета.

Но ето че и Яворов като Дебелянов дочува злия присмех на тълпата, нейната „обидна и жестока глума“. Защо трябва да се стреми да проникне в „хаосните простори“, когато добре съзнава, че един ден непременно ще настъпят „отрезвленията страшни“? Защо трябва да се опитва да измъква на повърхността „затрупани“ душевни тайни, когато е убеден, че нищо хубаво не го очаква? Има ли смисъл поетът да се обрича на адски мъки, щом предварително знае, че потъва в „безбрежия нями“, в „пропаст бездънна“, в „пустиния безкрайна“, от която го лъхва истински мраз. Може да се каже, че това наистина са експерименти, които Димчо Дебелянов нарича „велико чудо“, а Яворов счита, че в такива мигове душата му се превръща в „Робиня суеверна на безверен ум“. Както Димчо Дебелянов твърди, че „безпощадна пробуда“ прекъсва неговия експеримент, така и Яворов завършва стихотворението си „Среднощен вихър“ с думите, че неговата душа „навън се рее“, защото „Там на страданията тайната зове“. Ето как завършва Яворовата „безпощадна пробуда“:

— Плачи, душа! Душата ми се няма кръсти.
Сама безпомощна, във някой я очаква...
Треперат по стъклата вкочени пръсти —
и безнадеждно страден, някой се оплаква.

Няма съмнение, че и двамата поети, макар и в съвсем различна степен и форма, искат да се изтръгнат от земната зависимост, да преодолеят рационалните понятия за света, да проникнат в ирационалното, в „хаосните простори“ на подсъзнателния живот, да избягат от утвърдената мярка за нещата, но се изплашват от откритията си, слизат на земята и започват да се разкайват за напразно пропилените си сили. Опитвайки се да разчупят утвърдените представи за света, те са заплашени от самоунищожение. И двамата добре съзнават всички опасности, които ги преследват и идват почти до еднакви изводи, свеждащи се до следното: подобни дръзки пътешествия се заплащат много скъпо, защото тълпата никога няма да им прости, че са успели да видят нещо повече от нея и затова си дават вид, че нищо особено не се е случило: „Тълпата бе ледно-бездушна“ — заявява в „Миг“ Димчо Дебелянов.

След като настъпват „отрезвленията страшни“, поетът стъпва на земята и сладостните поетически блянове изчезват, изчезва и „великото чудо“ на духовния експеримент. Какво в края на краищата им предлага съвременната действителност? Яворов отговаря: „нямам зальк“, „дни без завет или нощи без светило“. И още — „болки знойни от зъбите на клеветник жалък, на завист от за-

боденото жпло. . . " Яворов се присмива на славата на поета, защото се страхува от хората. Страхът от славата е страх от хората. Също и Димчо Дебелянов бяга от славата, защото иска да избяга от тълпата. Поласкан от славата, поетът се саморазголва, за което после дълбоко съжاليا. Димчо Дебелянов в „Елегия на литератора“ казва, че неговата душа е „осъждана на честа карантина, на пирове посрещана със присмех и трохи“, че е щедро поръсвана от „рой псета и мухи“, на нея често ѝ се налага да чака ред „до мазните теглилки на тезгяха“, че с нея завиват „вмирисан кашкавал“. Ето какво очаква поета в един свят на „качамашката аристокрация“. Тогава защо да няма право да се откъсне от презряната действителност и да заживее с вечните въпроси на духа? Трезвият, прагматичният, рационалният човешки ум жестоко е измамил поетите, те вече не вярват в него и вече се обръщат към своя „безверен ум“, който подлага всичко на съмнение и изтънчен анализ. България се е освободила от вековното робство, в името на великите възрожденски идеали умират най-големите народни сикове, но кой спечелва най-много от това освобождение? Българският национален дух се оказва заробен от хора с байганьовски нагони, които подлагат на зъл присмех всички възвишени пориви. Тях самите думи „дух“, „поезия“ ги плашат. Кой е можел да предположи, че културните ценности ще бъдат теглени върху „мазните теглилки“ и защо най-сетне не са успели да предвидят големите национални катастрофи, които преживява България? Очевидно е трябвало да се надникне в тъмните бездни на духа, в „хаосните простори“. Но когато надвисват над бездната, поетите виждат затрупана „в гробовете с пръст грамади живяла нявга мощ“, те се убеждават, че „извън света“ са техните надежди и ги „жаждата суши“, сепват се от това, че „на хаоса змиите подават скоп езици“, те се изплашват от виденията си и искат да възстановят нормалното си човешко съществуване.

НИКОЛАЙ РАЙНОВ — СИМВОЛИЗЪМ И МОДЕРНИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА

РОЗАЛИЯ ЛИКОВА

1. В НАВЕЧЕРИЕТО НА ВОЙНАТА

Между нашите символисти Н. Райнов влиза в литературния живот най-късно, след най-младия от тях — Хр. Ясенев. Ако Ясенев се наложи в 1911 г. в „Наш живот“ на А. Страшимиров, Н. Райнов издава своята първа книга „Богомилски легенди“ през 1912 г. с псевдоним Аноним, подобно на псевдонима на Е. Аненски „Ник-то“.

„Богомилски легенди“, както и по-късно излезлите след войните (през 1918 г.) книги „Очите на Арабия“ и „Слънчеви приказки“ разкриват една от особеностите на част от българския символизъм и на символизма изобщо — неговата склонност към екзотичното, отдалеченото по място и време, вкуса по далечното и непознатото, по странното и загадъчното; и тоя стремеж на символистите да уловят не точните контури на предмети и явления, на факти и събития, не пластиката и реалната жизнена адекватност на образите, а красотата на неуловимото и загадъчното, тайнствения допир на вечността с пищните форми и извивки на живото битие, фантастиката на приказното и чудесното и нейното сплитане с трайното в човешката душа, с магията на човешките страсти.

Странно е при тая основна нагласа на творческото съзнание, при това съзнателно насочване на погледа зад видимостта на предметния свят, към сферата на духовното, разбираемо чисто идеалистически, в духа на философията на Платон и неоплатонистите, да се изключва Н. Райнов от кръга на символистите. Творческите търсения на Н. Райнов са само едно ново доказателство за способността на символизма да взаимодействува с други модернистични и немодернистични течения и стилове — с романтизма и импресионизма, с реализма и с авангардните течения на ХХв. При Н. Райнов връзката с романтизма, примитивизма, експресионизма, стилизацията и декоративността в изкуството е особено жива. Неслучайно критиците навремето (Вл. Василев, В. Пундев и др.) го разглеждат в кръга на останалите символисти, а Ив. Радославов го приема отначало като един от най-ярките символисти и го отхвърля като такъв, след като самият Н. Райнов се отказва от сътрудничество в „Хиперион“ и преминава в „Златорог“, като преди това участва във „Везни“ на Г. Милев.

С „Богомилски легенди“ (1912) се разкриват трайните и характерни особености на творчеството на Н. Райнов — интерес към източните религии, към средновековните паметници и съвременната символика. В „Предислов“ на „Легендите“ авторът изяснява както източниците, които е използвал, които са го запленили със своята художествена, духовна и философска атмосфера, така и патриотичните задачи, които си е поставил с възкресяването на неспокойната, бунтовна

мисъл на богомилите и техните писмени паметници. Бунтовник и еретик по душа, отлъчен от църквата семинарист, отвратен от духовници и духовна йерархия, Н. Райнов е съпричастен не на мъртвите канони и схоластика, а търси в миналото и в богомилското учение неговия бунтовен смисъл, неговото еретическо неспокойствие. Има някакво своеобразно подвижничество в желанието и умението на Н. Райнов да възкреси магията на древното българско слово, пицната фантазия, мистичните извинки на духа в древните паметници и миналото на народа, в период на нови изпитания за българския дух в началото на страшната поредица от войни, смърт и бедствия.

Изтъкани от еретичните идеи и представи на богомилите, от тяхната космогония и бунт срещу официалната християнска догматика, от сказания и притчи, от мистиката на индийски философии, от приказки и източна мъдрост, „Богомилски легенди“ като че ли целят да хвърлят мост към съкровищата на народната мисъл, да внушат трайното усещане за непрекъсваемост на времето, да създадат измеренията на чудесното в живота, да отворят вратите на съвременността към нови, чудесни светове, нереални по форма и реални по вътрешен, духовен смисъл като изкристализирани, вечни цветя на народната душа.

В предговора си авторът сам свързва своите творения с бунтовния дух на богомилството и богомилските книги: „Рожба на замисъл и буря, те обладават строгия дъх на езотерично иносказание. Излезли през време на смут и люта борба, те са пролели немалко кръв. И най-напред кръвта на тези, що са ги писали. Богомилите са умеели да мрат за мисъл.“ В тези думи се усеща стихията на богатото романтично виждане, духът на белетрист — поет по душа, вслушан в тайнствения, скрит глас на вековете. Писателят, влюбен в тайния език на паметниците, в техния шепот през вековете, историкът на изкуството, почитателят на източната мъдрост и философия иска да служи на своята съвременност не като я изобразява, а като ѝ придаде сетивата на една пицна фантазия и приказното светоусещане на други, древни времена и народи, на миналото и неговия език.

Странно е това съчетание на поета и на изследователя на миналите паметници на изкуството, на рационалното и на поетично-духовното в едно и също лице. Рационалният момент е присъщ на всички символисти, на самата поетика на символизма, отхвърляща рационалното и непрекъснатото тежееща към отвлечено-обобщителната образност и мисъл. У Н. Райнов отричането на рационалния момент в изкуството в полза на интуицията се съчетава непрекъснато с погледа на изследователя и на теоретика и с една трайна патриотична черта на цялото му творчество. Привлечен от красотата на словото, той иска да възкреси древната слава на родината ни чрез възкресяване на хубостта на словото, на писмените паметници, на спомена за богомилите.

Културно-патриотичните и историко-художествени задачи, които Н. Райнов си поставя с написването на тая книга, са в пълен синхрон с редица основни символистични идеи, с които са изпълнени неговите разкази-легенди. Това е смесица от индивидуалистични идеи, някои от тях ницшеанско обогрени, засягащи проблеми за личността и творческия дух на човека, съчетани с богомилските идеи за противоречие и борба между духовното и телесно начало, между външно предметния свят и духовните сили на живота. В тези идеи е отразен и стремежът на писателя да разкрие някои от вечните противоречия на човешкото битие, изтъкано от мъдрост и грях, любов и страдание, борба и единство на живот и смърт. Както всички символисти, Н. Райнов се стреми зад временното да търси вечните закони на човешката душа и на битието и в духа на символистичната естетика да защити духовното начало и победата на духа, да подчини творчеството на идеята за духовното усъвършенстване, да подчертае превеса на духовното над телесното.

„БОГОМИЛСКИ ЛЕГЕНДИ“ И ПРОБЛЕМЪТ ЗА ЛИЧНОСТТА

Проблемът за личността, характерен за българския модернизъм, както за неговия индивидуалистичен, така и за символистичния му период, у Райнов заема основно място и придобива своеобразна трактовка. На него не са му чужди идеите на Заратустра (на Н. Райнов принадлежи един от преводите на „Тъй рече Заратустра“) за самопревъзмогване на личността, за силната личност с духовна несъкрушимост, за нейния бунт срещу всички вериги. Идеята за свръхчовека ни среща от първите редове на предговора: „При четенето на вси богомилски сказания човек си спомня приказката за свръхчовека.“ Ницшеански идеи прозвучават от първата притча на „Богомилски легенди“ — „Цар на мрака“. През думите на сказанието се чува гласът на Заратустра: „През себе си трябва да мине живият — и да не плаче по мъртъвци.“ Символистични и ницшеански идеи се съчетават и в мотива за вечно творчество и самопревъзмогване, за безкрайно пътуване на духа през висини и бездни.

На места ницшеанските проповеди се преплитат много тясно с естетиката на символизма. Мойсей учи не само „не падайте на колене!“, но и „почитайте незнайното. . .“ и „не говорете ясно! — езикът ви да бъде притча, а словото ви — видение! Не сте родени за учители на стадо, ни за тълмачи на сънища, ни за търговци на свтини скрижали. . .“ Безспорно в ницшеанската проповед се вплитат идеите за неяснотата, внушението, за копнежа по незнайното, идеите за тайната, за задължителното присъствие на духовно откривателство, които са неотменна част от символистичната поетика и естетика.

Друг е въпросът за дълбоката на влиянието на ницшеанските идеи върху творчеството на Н. Райнов и как се срещат идеите на Заратустра с проблемите за личността в това творчество. Според някои критици ницшеанството е повърхностен слой в духовния и художествен свят на Н. Райнов. Като че ли е по-вярно да се каже, че за известно време писателят е заслепен от „Тъй рече Заратустра“, но и той, както повечето символисти, възприема философията на Ницше откъм нейната художествено-поетична страна, с патоса на гордата, силна личност, свръзвайки го със символистичната жажда за нови хоризонти и висини, с ненавистта към всичко дребно, пошло и филистерско, към религиозните кумири в малките духовни мащаби. Идеите за самопревъзмогване, за бунт срещу всички ограничения на духа, уплътняват представата на Н. Райнов за личността-творец с големи духовни мащаби, с изключително духовно прозрение, с устрем към далечина, небе и слънце.

В „Богомилски легенди“ Н. Райнов повече, отколкото в по-късното си творчество, поставя въпроса за човешката личност, за нейното духовно обособяване — не спрямо другите, а спрямо самата себе си. Идеите за духовната победа над самия себе си, за духовното усъвършенствувание, за вътрешните мащаби на личността и нейното творческо начало говорят за едно връщане към активните духовни позиции на Пенчо Славейков, за едно възстановяване на активното духовно начало в символизма в разрез с елегичното примирение, с мотива за пречупени криле и полети в голяма част от нашата символистична поезия. Като че ли в тая по-късна фаза на българския символизъм духът се вдига отново към слънцето, небето и висините привличат с активна притегателна сила, земя и небе се борят в душата на човека. Но докато Ясенев, издигайки се към небето, усеща земята, у Н. Райнов мотивът земно — небесно има друг смисъл — като вечно противоречие на живота и на човешката природа; активен творчески смисъл за него има само чисто духовното начало. Това действено начало, тая духовна активност на героя сродява в известен смисъл Н. Райнов с активизма и жреческия месанизъм на Траянов.

Случайно ли героите на Н. Райнов са изключителни личности, жреци и маги, прорицатели, гадатели, създатели на нови скрижали, пророци, които вещаят истини за душата и живота на човека, които търсят слова, звучащи като вечни истини? Самата представа за човека — неспокоен дух, човек и демон, изгонен от рая, обречен на вечни страдания, на вечно скитничество и вечно търсителство, на безспирно пътуване към далечното, на вечно изкачване и копнеж по слънцето — определят структурата на този герой, който се разкрива в точката на най-високото напрежение на духа и на мисълта, дълбаеща навътре, в себе си, в човека — не като индивидуалност, а като родово понятие, като човешко съзнание и човешка съдба изобщо.

В „Цар на мрака“ човекът, създаден от вятър, вода и пръст, е заклет със заклинанието на първия хаос. В „Каин и Авел“ отново човекът носи проклятието на бога като своя съдба и Каин е обречен на страданието да се изкачва от връх към връх, да лети от бездна към бездна. В „Три небеса“ богомилската космогония е дала на писателя материал да поддържа същото това непримирено, гордо, неограничавано от никакви прегради демонично начало.

Потърсим ли основната атмосфера на тези разкази, ще я открием в демонизма на гордия, изгонен от рая, прокълнат и непримирим творчески дух на човека. Човекът и изгоненият ангел Сатанаил се отъждествяват по дух и творчески по-риви, по съдба, фаталистична обреченост, страдание, вихрен полет и творческа жажда. Човешкото и демоничното в тези разкази са в непосредствено участие и близост; човекът излиза от своите индивидуални граници, става неспокоен дух, творческо начало, стихия, жизнен и философски принцип, съдба и път, загадка, която трябва да се разкрие, мъдрост, която трябва да се възвести с пророчески думи и духовни скрижали.

Безспорни са основните насоки на символизма в тези легенди — идеите за приоритет на духовното начало в дуалистичната представа за материя и дух, идеята за победа на духа, за необходимостта да се търси истината не навън, а навътре, в душата, ключ на вселената.

Като всички символисти Райнов воюва за свободата на духа, срещу всички прегради на духовното, за безспирно пътуване към далечното, докато сам човек се превърне в безкраен път. Наистина Н. Райнов активизира позицията на личността, но тая активизация в посока на чистата духовност, на усъвършенствуване на духа и неговото творческо, слънчево начало е преди всичко отправена към самосътворяване, към дълбочина, към духовно самосъзряване. Излизайки вън от позициите на личното „аз“ към едно универсално духовно „аз“, писателят още не е открил път към обективното, към света и търси разрешаването на проблемите за духовната свобода на личността вътре в самата нея. („Даниел“, „Слова на блажения“).

Редица още идеи — за неотменната самота на човека („в самота мре човек“), за противоречията в човешката душа и битие, изведени на места до декадентски представи за неотменно сливане на мъдрост и грях, за любовта като единство на раждане и смърт, за жената — сливане на Небе и Земя, любов и мъдрост, було на свян, но и вериги, вампир, чудовище, което се храни с кръвта на влюбените — говорят недвусмислено, че Н. Райнов се движи в кръга на декадентско-символистични мотиви, идеи и представи.

Друг е въпросът, че, както при Траянов, неговата религия е без бог. Смесвайки идеи и източници, той се интересува от магията на словото, на въображението, от полета на духа, от общата духовна насоченост повече, отколкото от строгата философска система. Както в сферата на стила, така и на идеите Н. Райнов допуска смесване на стилове и на идеи, на времена, епохи, философски и идейни източници, подчинявайки ги на своето духовно прозрение и поетично виждане, на своята основна насоченост към духовния образ на човека и неговия път към

слънцето и звездите, към върхове и безкрайност, към отъждествяването на човека с път, движение, безкрайност в самия себе си.

И в най-патетичните, нагорещени страстни изповеди на своите герои Райнов не е дидактичен, а химнически поетичен, жречески тайнствен, мистично вдъхновен. Неговите идеи се раждат обограни поетично, повече поезия, отколкото философия, внушени с езика на загадката, с чувството за тайна, с първичния навик на древното мислене и език и с атмосферата на древните сказания, на места с езика на египетските заклинания и химни. Звучащи като поезия в проза, в тези легенди се чувства поетичен ритъм, постигнат с мелодията на фразата и повторенията на цели пасажии, изрази и думи. Тая ритмичност и песенност превръща и есхатологичните видения в красиви поетични картини за разлика от моралния и трагичния патос на мрачно вдъхновените химни на Каспрович.

Към древността и митологемите, заети от различни епохи, Н. Райнов пристъпва с духовния филтър на символизма, търсейки резонансите на една определена духовна система, пристъпва с очите на стилизатора и художника, който се любува на красотата на словото, линията и баграта, с очите на поета, който се опиянява от ритмите на загадъчното древно слово, с погледа на романтика и символизма, който тръгне пред смъртните дълбочини на мисълта и духовните прозрения на далечното минало. Митологичното му дава храна за екзотичните търсения, основа на едно психологическо виждане и модерни естетически търсения, основа за един друг — индивидуалистичен модел на човека; пределно трансформиран, библийският текст придава на понятията на съвременността поетични измерения, условността на временното и пространствено отдалечение, внася музиката на вечното и необозримото, на жреческото тайнство. Митологично-библийското съпътства развитието на нашия символизъм, кореспондиращо с интересите му към психологическо дълбинното, към подсъзнателното и към света на тайнственото и непознатото, със странните резполовявания и контрасти на човешката душа, с бинарните представи за светлина и мрак, духовно и телесно, с релативизацията на божествено и сатанинско в човешката психика.

В „Богомилски легенди“ ясно се очертават основните белези на декоративния стил на Н. Райнов. Тая декоративност се изразява в пресъздаване на мисъл и настроение във външни предметни образи, в ярки веществени представи, в изобилие от образи, с внушение на линията, краската, формата. Силни, ярки и пестроцветни сравнения, фойерверки от багри и светлини, преливания на усещания, оргийност, екстазност на чувствата, създават атмосфера химническа, патетична, поетична и образно нажежена, с вкус на трансцендентното. Вдъхновен от древните паметници, писателят се стреми да превърне в художествена реалност виденията на древните, да выплътти трансцендентното, да облече в звук, в цветове и блясък на скъпоценни камъни тайнствения свят на духовното, да създаде с помощта на ярки цветове и линии един художествен свят твърде условен, плод на богата, пишна фантазия и духовни прозрения. Външният свят е увлечен в духовния ритъм на езика и образите, усещанията и емоционалният ритъм стопяват телесната материя на образите, жизнената достоверност отстъпва на художествената условност, на легендарното, на активизация на духовното приливоначало, на героическо-магичната атмосфера на словото, на неспокойното библийско сказание.

3. СЛЕД ВОЙНИТЕ. ТЕОРЕТИК НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО

„През паузите между сраженията“ — така е озаглавена една от главите на книгата на Нина Андонова за Н. Райнов,¹ където се изтъква сблъсъкът между

¹ Н. Андонова. Николай Райнов. Литературнокритичен очерк. С., 1980.

антивоенните убеждения на Н. Райнов, неговия богат духовен свят, неговата духовна култура и грубостта на войната. И може би тая жестока среща между света на духовното строителство и духовна активност и света на жестокостта и разрушението е изразил най-добре сам писателят в своята антивоенна реч от 1913 г., в която между другото казва: „Изкуството не може да признае войната, ни да узакони правото на ония, които внасят разорение там, дето пааметта на човечеството издига обелиски на мъка и храмове на Устрем. . .“ Изпратен на бойното поле, Н. Райнов реагира на войната с творчество. Неговата духовна несъкрушимост, духовна активност и вътрешен стоицизъм, неговата вътрешна съпротива се изразява в творчество. Писателят участва в сраженията, в ужасите на войната и „между сраженията“ създава свой, приказан художествен свят, своите слънчеви приказки — „Очите на Арабия“ (1918), „Слънчеви приказки“ (1918), своите видения от древността — „Видения из древна България“ (1918), „Книга за царете“, създава своите философски размисли за бога и човека — „Между пустинята и живота“ (1919), отразява своята тревога и болезнени реакции от войната и живота в мрачните и нервно лирични видения на „Градът“ (1918).

През цялото това време Н. Райнов е в приятелски и творчески връзки с групата на поетите-символисти, отначало в „Звено“ (1914), а след това във „Везни“ (1919), където го води тясната му дружба с Г. Милев и някои сродни моменти в тяхното художествено-естетическо развитие. Във „Везни“ той помества статиите си: „Изкуство и стил“, „Източно и западно изкуство“, „Символ и стил“, които изясняват основни моменти от естетическите му позиции през това време.

В тези статии Н. Райнов се изяснява като привърженик на субективния, претворяващ модел, който се явява отрицание на пластичното изкуство и на критерия за правдоподобност и уподобяване на външните форми на действителността. Пластичното изкуство според критика е свързано с периода на анализа, докато съвременната естетика е поврат към синтез. Райнов довежда претворяващия момент до идеята за създаване на независимия художествен свят, за освобождаване от господството на материалната природа. Художникът трябва да стилизува, като вземе образите отвън за символи на свои идеи, преживелици и съзercания. В духа на естетиката на символизма Райнов свързва символа с идеята за синтез, с представите за незавършеност на художествения образ, за загадка и тайна, с чувството за ново, с класическите символистични теории за ролята на въображението и интуицията. Върховното въздействие на изкуството се проявява само там, дето не всичко в него е завършено; всякога трябва да остане по малко тайна. Тайна и незавършеност той вижда в източното изкуство, което притивостои на западното.² Белег на западното изкуство е реализмът, а на източното — символизмът. Западното изкуство постига — по думите на Райнов (който в случая се придържа към възгледите на В. Иванов) — природата по външен път, с изучаване, с доближаване до естествено наподобяване. А източните народи следят повече вътрешния свят, отколкото външния; те виждат в природата облекло на духа, а в природните образи — език на собствените душевни състояния, затова предпочитат символизуване, богатство на орнамент, творческо участие на въображението и интуицията.

В духа на теориите на класиците на символизма за символа Н. Райнов счита, че изкуството е „творчески път, който изразява състоянията на душата в образи от външния свят (. . .). Произходът на творчеството се корени не толкова в подражателната склонност на човека, колкото в творческата му жажда: гладът за ново, викът към бунт.“³

² Н. Райнов. Източно и западно изкуство. — Везни, г. I, 1920, кн. 8.

³ Пак там.

В статията „Символ и стил“⁴ Райнов отново прави разлика между аналитично-подражателно и синтетично изкуство, в основата на което лежат не разказът и описателността, а символът. Символът според Райнов почива върху идеите на Платоновия идеализъм. Той изразява състоянията на голата душа, която граничи в своите дълбочини с космичното, и в тоя смисъл той съдържа момента на отстъпване на индивидуалното пред космичното. В основата на новите модерни течения и стилове — архаизъм, примитивизъм и експресионизъм — лежат според Райнов синтезът и символът. За база на модернистичните течения той взема основните положения на символистичната естетика: философски идеализъм, субективизъм, отричане на миметичния модел, синтетичност — като основен белег на символа.

По тоя начин както в художествената си практика, така и в своите теоретични сждения Н. Райнов се обявява в защита на символа и символизма, считайки дори, че символизмът лежи в основата на всяко модерно изкуство. Същевременно още в тези свои първи теоретични статии във „Вezni“ Н. Райнов показва и известни различия от класичния тип символизъм, оформи своя насока в българския символизъм както в художествената си практика, така и с теоретични положения в сферата на естетиката и на поетиката. В статията „Художествени школи“⁵ Н. Райнов счита експресионизма за една от проявите на символистичното изкуство. Широтата на символистичното изкуство според него позволява работа с всички художествени стилове и школи; това сътрудничество той нарича „стилов еkleктизъм“.

Художествените школи според критика са плод на изкуствен дележ. Това, което ги разделя, е принципът на изображението, начинът на гледане, художественото отношение към действителността. Единият тип — наблюдателите — се стремят към вярност, живот, пластичност. Към тая група Райнов причислява реализма, натурализма, импресионизма. Другите, които избягват подражанието, които си служат със символа и се стремят не към външната, а към вътрешната природа, към създаване на нов художествен свят, а не към преписване на действителността — това са школите на архаизма, романтизма, неоимпресионизма и символизма, при които отношението на художника към природата е не робско, а творческо.

И тук именно Н. Райнов заявява, че всяко истинско изкуство е символично, т. е. той не разглежда символизма като исторически определено течение или школа, с определен живот във времето, а по-скоро като художествен, творчески принцип, като вид творческо отношение към действителността. Това му дава възможност да смесва символизма с експресионизма, да разтваря границите му за други течения и стилове, да търси свои пътища в рамките на символистичното изкуство, преставайки да бъде по същество правоверен символист. „Безспорната ширина на символизма, все едно дали (. . .) ще се оформи като експресионизъм или ще се затвърди под ново име, позволява работа с всички стилове, допуска любопитен стилов еkleктизъм (. . .), тъй като работи повече с творческо видение, отколкото с готови природни елементи.“

Белег на тоя така широко разбиран символизъм е според автора променената роля на сюжета, който се цени не по неговото живописно богатство, а само с оглед на психологическата му стойност. Най-важни сюжети са тези, които са свързани с проявите на вселенската душа, затова и символът придобива особено важно качество на космичност. Бележите на тоя особен тип символизъм са още: внушение вместо буквално възпроизвеждане, условност като необходим момент на синтеза, експресионистичен стил, свързан с монументалност, стилизация, декоративност, отричане на всяка пластика, отбягване на предаване на пространствени отношения.

⁴ Н. Райнов. Символ и стил. — Вezni, г. II, 1920, кн. I.

⁵ Н. Райнов. Художествени школи. — Златолюб, г. I, 1920, кн. 9 и 10.

Основните признаци на декоративното и стилизирано изкуство Н. Райнов изяснява в статията „Живописен и декоративен стил в разказа“,⁶ а също и в споменатите статии, поместени във „Везни“. Още в „Изкуство и стил“⁷ той твърди, че в съвременното изкуство се забелязва връщане към древното изкуство, пренасяне на личното в жертва на космичното, заявявайки, че „бъдното изкуство ще бъде стенопис, ваятелство, гравюра, везба, керамика: декоративно изкуство“. Стремешът към космичност означава тенденция към монументалност, означава още не пряко изразяване на „аза“, на чувството, а неговата стилизация, орнамент, декор. Монументалност — това от своя страна по обратна верижна реакция означава пренасяне на личното в жертва на космичното; под орнамент и декоративност се разбира антиподражание на природата, противопоставяне на анализа и копирането, свеждане на модела до орнамент: число и геометрична фигура, при което основна роля играе ритъмът. Стилизацията, от друга страна, означава за Райнов превръщането на образите в символи — на идеи, изживявания, съзercания.

В „Живописен и декоративен стил“ българският теоретик на модернизма отново противопоставя декоративния стил на живописния, като не се уморява да подчертава разликата на двата типа художествени модели — конструктивен и подражателен. За характерни представители на декоративния стил в литературата са посочени Е. По, Метерлиник и Уайлд. Докато за живописеца-разказвач е потребно да изпише дадено лице с такива черти, че то да изпъкне незабравимо, да ни се направи внушително и цялостно, за декоратора, който не трябва да бъде пластик, това не е нужно. Неговата задача е да внуши настроението чрез пределна простота и с малко средства, като използва установени вече подробности, известни за просветения четец. Тия подробности — пише Райнов — се дават от историята, паметниците, летописите и книжнината на дадена епоха, при което подобрите средства действуват по асоциативен път. Докато живописецът се стреми да изобразява убедително и правдоподобно, като се грижи за пластичността (движение на случка, развитие на характери), стилизаторът се стреми към общочовешки черти, като се отстранява всичко временно и случайно. Докато живописецът изобразява положения — декораторът гони ефекта на движението. Декораторите предпочитат косвено изобразяване и отбягват прякото. Картината обикновено се рисува от второ лице. Декораторът върви към драмата, де то всяко пряко изобразяване е неуместно. Към тези белези, засягащи предимно художествената позиция и позицията на разказвача, Райнов прибавя и други съществени елементи на стилизираната реч: органично съчетаване на отвлеченото и нагледното, подчертаване на ролята на ритъма, решителното значение на езика, на избора на думи, при което писателят се стреми към възкресяване и нов живот на забравени или малко употребявани думи, към внимателното изграждане на образи и скриване на творческата личност зад нагледната форма.

В „Пейзаж и пейзажисти“⁸, като отрича импресионистичния пейзаж, все още свързан с видимостта на природата, в духа на експресионизма Н. Райнов издига на мястото на външната видимост видението, стремеша на живописеца да проникне отвъд предметното, да постигне същините, да приравни мъртво и живо. В картините на Ръорих той вижда пейзаж с вътрешни възможности, където е областта на символите, на примитива, на архаичната багра и черта, където „цвят и линия почват да говорят на своя непосредствен език“.

Като дава право на експресионизма, писателят обаче предпазва от крайностите и формалистичните увлечения на школата на Кандински и Пол Клее — тия крайности според него воюват в името на стръвна омраза към всяка видимост.

⁶ Н. Райнов. Живописен и декоративен стил в разказа. — Златорог, г. II, 1921, кн. 1—2.

⁷ Н. Райнов. Изкуство и стил. — Везни, г. I, 1919, кн. 3.

⁸ Н. Райнов. Пейзаж и пейзажисти. — Златорог, г. 4, 1923, кн. 6.

Те се домогват до „чист линиен и багрен език“. На техния експресионизъм той противопоставя експресионизма на Пехщайн, Франц Марк и Оскар Кокошка, които не се откъсват от видимостта, изразявайки както своята същност, така и същността на нещата.

В същност статиите на Н. Райнов за символизма (с извънредно голяма ерудиция е написана студията „Френският символизъм“, 1914) са основен ключ за разбиране на неговите чисто художествени интереси. В тях той обобщава до известна степен и своя художествен опит. Те показват, заедно със самото художествено творчество на писателя, че неговото вдъхновение, изразяващо спонтанно романтичния натюрел на творческата личност, неговия естествен вкус към приказното, към чудесното, към далечното историческо минало и страните с екзотичен полъх, до голяма степен е свързано и с една огромна ерудиция, със завидно познаване на развитието на школите на живописца и основните стилове на модерното изкуство, че той е запознат основно с основоположниците на френския символизъм и с късните символисти, като има своите предпочитания към поезията на Верлен и се солидаризира с естетическите разсъждения на Реми дьо Гурмон.

Статии като „От кубизма до конструктивизма“⁹ го разкриват като историк и теоретик на съвременните му модернистични школи. След като символизмът през 30-те години си е отишъл, Райнов говори с най-голяма симпатия за неговия отрицател и наследник — експресионизма и неговите трансформации: неопрimitивизъм, симултанизъм, и с ирония за италианския футуризъм и конструктивизма. А във „Фантастичен театър“¹⁰ се стреми да даде една модерна интерпретация на символизма под формата на неосимволизъм, като в действителност има отново пред вид някои експресионистични изисквания за докосване на реалност и фантастика. През 1924 г. Н. Райнов вече не се задоволява с пасивността на символа и се стреми към елементи с повече динамика, към динамизиране и активизиране на сцена, среда, предметен свят и превръщането на самите предмети в символи. Фантастичен театър означава смяна на художествената позиция: „Вместо душата да се изнася навън (както при символизма), вселената трябва да се внесе в душата и да добие загадъчните багри на приливи на вечното“¹¹ — т. е. Райнов безспорно се стреми към едно по-голямо взаимодействие на микро- и макрокосмоса, към една драматизация на художествената позиция на автора.

В известен смисъл биха могли да се отбележат някои общи моменти в развитието на естетическите възгледи на Г. Милев и неговия пръв помощник в издаването на „Пламяк“ и сътрудник във „Везни“. Както Г. Милев, така и Н. Райнов тръгва от символизма и много бързо и незабележимо преминава към принципите на експресионизма, като прелива двете течения и открито подменя символизма с експресионизъм, когато първият е вече мъртъв. Разбира се, приликите стигат само дотук, тъй като Г. Милев чрез левия експресионизъм застава скоро на революционни позиции, а Н. Райнов въпреки нарастването на социални елементи в творчеството му, въпреки демократичните и хуманистични тенденции остава на идеалистични философски позиции, като дори през 30-те години философските му и метафизични интереси се засилват.

Отваряйки широко вратите на символизма за други литературни течения (архаизъм, примитивизъм, неопресионизъм, експресионизъм), за стила на декоративното и стилизаторско изкуство, Н. Райнов е още едно свидетелство както за различните стилни насоки в нашия символизъм, така и за неговото взаимодействие с други методи и течения: романтизъм, експресионизъм, примитивизъм и пр. Това говори както за теоретическата неустойчивост и противоречивост на

⁹ Н. Райнов. От кубизма до конструктивизма. — Златотор, г. 15, 1934, кн. 4.

¹⁰ Н. Райнов. Фантастичен театър. — Пламяк, г. I, 1924, кн. 1.

¹¹ Н. Райнов. От кубизма до конструктивизма, — Златотор, г. 15, 1934, кн. 4.

символизма — европейски и български, — така и за неговата гъвкавост и пригодност да съществува, излизайки от рамките на символистическата догматика. Създавани в една късна фаза на развитие на нашия символизъм, творчеството и статиите на Н. Райнов са и един документ за преходния характер на течението, за засилена метаморфоза в него през войната и след нея.

4. В ДУХА НА ПРИКАЗКАТА И ПОЕТИЧНАТА СТИЛИЗАЦИЯ

Ако „Богомилски легенди“ бяха обединени от стремежите за духовната консолидация на личността и нейното духовно самопреодоляване, от идеята за вътрешна непримиримост и за мащабите на широки духовни полета, чийто изразител стана тревожният дух, вечният творец и рушител Сатанаил, символ на неспокойното човешко начало, то „Очите на Арабия“ представляват легенди за пустинята и за горещата любов на пустинята, която като самум опожарява душите. Общото в тая книга, съставена от отделни циклизирани части, е тяхната екзотична атмосфера, канавата на легендарното и приказното, върху която са изградени. Основното в тоя кръг творби е като че ли тоя закон на приказното, който определя странното докосване на пределната простота с чудесното и невероятното, на пищното и яркото с декоративната условност, на епичната сказовост с динамичния вихър на пределна субективност, на цветните петна и горящи багри на страстта и тяхното преминаване в безначалното, в общността на явлението, в музиката на космичното.

„Очите на Арабия“ са съставени от три „сънни балади“: първа сънна балада „Очите на Арабия“, втора сънна балада „Князът“ и трета сънна балада „Сонора“. В тези балади, изтъкани от бурни, горещи страсти, преливащи във видения, господствуват странни романтични закони на преминаване на нещата едно в друго и на невероятно смесване: смесва се горещото усещане на атмосферата на нажежени пясъци, ветрове, сияния и слънце, любовни страсти, нажежени до безпаметство, до бяло, основа на странни синестезии. В най-високите точки на нагорещаване любовната страст, превърната в самум, в магия и огън на плътта, се слива с душата на пламналата пустиня. Любовта-копнеж и любовта-смърт, мистична сила, обричаща човека на гибел, асоциира с пустинята, с пламъка, с ритъма и музиката на страстта, с багрите в златно, жълто, зелено, червено и синьо. Смърт и живот се срещат в точките на крайното нагорещаване на чувството, където противоположностите се докосват — не като сблъсък на контрасти, а като едновременно съществуване, — на любов и смърт, на екстазност и съновидение. В тоя поток на най-високото горене пределната интензивност на чувствата достига до тяхното разлагане — когато страстта се докосва до небитието, застива в космичното, разредена в наиндивидуалното.

Писателят не се стреми да разказва човешки съдби, да описва характери. До човешкия образ и човешката същност той се домогва с ярки и пределно постеливи подробности, взети от външния свят, до душата се докосва чрез моментни външни впечатления. Той не описва красотата на гордата красавица Нефрит, а я внушава с цялата страшна магия на пустинята, с целия слънчев шемет на сетивата, през погледа на съня и въображението. „Аз-повествованието“, преминаването на автора като случаен пътник през пустинята му дава възможност да се поддаде с всички сили и сетива на душата си на страшния чар на пустинята, да пише за себе си: „Аз сънувах. . .“ „Сънувах“ — това значи стопяване на душа и тяло в общ ритъм и състояние на безпаметство и екстаз.

Както сънят, така и смъртта са върховните изрази на опиянение на любовта. Докосването до любовта носи смърт. В очите на писателя-символист любовта и смъртта се сливат; те са сродни душевни състояния, те са стихии на самия

живот, които се преливат в човешката душа в миговете на безпаметство, на стопяване на границите на реалност и сън, на живот и смърт. В сферата на субективните видения крайно субективното преминава в общото, индивидуалното се обезличава в закон на любовта, на смъртта и живота. Границите между реалност и видение, живот и сън, любов и смърт се заличават; крайната субективност преминава във всеобщност, докосва се до космичното, превръща се в музика и ритъм, в закон на любовта, на живота и смъртта; човешкото преминава в безличностно общочовешко, в дълбоко същностния глас и ритъм на явлението. И тогава вместо индивидуалния образ идва музиката на линията, цветът и ритмът зазвучават в общата багра на усещането, сливат се в общото състояние и усещане на магия, в чара на страшното, изключителното, в аромата на приказното и екзотичното, в усещането за странните контури и цветни петна на образите, а не за тяхната обемност, плътност и пластичност.

Изтеглянето на образа към линията, на предметно-пластичното към декоративното, стопяването на строгите контури на образа във внушението, музиката, ритма на словото бележат характерни особености на десемiotизация на образ и слово при символистичната проза. Точното значение на думи и образи отстъпва на внушението, буквалните значения се стопяват и музикализират, отстъпват на музикални и светлинни ефекти, на нюансите на мисълта и чувството. Самите идеи като че ли се подчиняват на този общ закон на десемiotизация, на музикализиране на образ и слово, на стопяване на точните граници на нещата.

Внушението на философските идеи в тези творби е много по-завоалирано. Активното духовно начало, принципите на личността са отстъпили пред поетичните принципи, превърнали са се в част от художествената атмосфера. Състояния на сън и видения се сливат с характерни за символизма идеалистически представи за човека и света като отразена действителност. Светът и човекът са само призрания. Писател и герой гледат през очите на съня и виждат нещата между съня и реалното, виждат образи-видения, усещат голямата тайна, чиито отражения са земните сенки и човешкото битие. „Призраци! Та и ние сме призрания — казва старият Измаил, — не е за вяра светът: призрак е всичко. И беда, и добро, и вражда, и обич — призрак е...“

Ако Йовков през същото време се стремеше да търси трайното, вечното, стабилното в човешката душа, да рисува безмерността на творческото начало у човека като иманентно на човешката същност, героите на модерниста Райнов се съмняват, разлагат истините и света, за да обгрънат всичко с духа на релативизма, на съмнението. Синтезът тук се постига на границата на релативността, като своеобразно докосване на любов, живот и смърт, като усещане за докосването до мъдростта на земята не като строга, очертана философия, а като поезия на духовна мъдрост и просветление, като съзерцание на невидимото в себе си и в гласа на безкрайното и космичното, където зреят тайните за живот и смърт, живот и илюзия. Неслучайно песента играе тук голяма роля, присъства чрез прякото въвеждане на източни любовни песни, под формата на мистични гласове на пустинята като модулация на речта и песенен ритъм, като атмосфера на цялото. Самият пейзаж е изтъкан от усещания и багри, от игра на цветове, гласове и песни.

Пейзаж и образи се възприемат двойствено — едновременно призрания и сензуални. Пейзажът съществува като реално усещане за пустинята с нейните гъсти цветове и наситени, ярки тонове, но той се възприема чрез чувствата и състоянията на героите, със сетивата на душата, като усещане на вятър, зной, страх, любов и слънце, като сензуално присъствие и като мираж, видение, като заслепяващи багри и блясък, издигнати до видението, до съня и състоянията на унес. В слънчевото безумие на арабския полуден пустинята се улавя като разтопен метал, огнен вятър, страшно мълчание, екстазност, която преминава в своята противоположност — мълчание, в което съскат огнените змии на небето, мисълта е мъртва, желанията липсват, човекът е обхванат от неподвижност,

която сковава, от странно чувство за сън, за забрава на самия живот и миналото. Човекът и природата влизат едно в друго, стават едновременно одухотворено и неодухотворено, живо и мъртво, духовно и материално. „вътре“ и „вън“, поглед навътре в себе си и усещане за истината.

В тези състояния на унес в съгласие с поетиката на символизма се улавя смътното и неуловимото, неясните желания и контури, породени от слънцето. Появяват се неопределените: „някаго“, „някакъв“, „нещо“. Природата, „дивният арабски танц на лъчите“, празничната игра на жълто, портокалово, златно и кървави бои, с които се описва изгревът, всичко това, което през блясъка на бои, ритъм, повторения, създава усещането за изгрев, се ражда не като пейзаж, а като танц, желания, песен, като усещане за вятър, небе и пустиня, като елементи, уловени в движение и ритъм, като фрагменти, възприети през очите, сетивата, състоянието на героя. Музикална структура на образа, фрагментарност, игра между реалност и условност в езика, между утвърдителни и отрицателни форми, между „не знам“ и „зная“, между спомени и настояще, между яркост и неуловимост на възприятието — във всичко това се чертаят елементите на поетика, много близка на символизма, на раздвоеното съзнание, характерно за символизма; и същевременно с една засилена условност и увеличена роля на виденията, с ярко динамизиране на асоциативните връзки, загатващи поетиката на експресионизма.

В „Князът“ и „Сонора“ се увеличава некохерентността на действието, разколебаването на сюжет и действителност, раздвояването на действителност и човешко съзнание. на било и не било. Засилила се е условността на художествената форма. Несигурността, условното действие е обхванало не само съзнанието, виденията на героя, но и самото сюжетно развитие и читателят през цялото време не е сигурен в автентичността на представите на героя и действието, определящо се от неговото болезнено съзнание. Нишките на фрагментарно разкъсаната сюжетна линия се събират несигурно в едно болно съзнание, което се раздвоява между живот и сън и се движи в действителност, разколебана между реално и нереално, било и не било. Над действия, спомени, видения и реалност виси условното и неопределено „може би“. При всяко докосване до реалността в съзнанието на героя възниква съмнение в нейната реалност и съществуване, задава се въпросът: било ли е това, което се е случило, или не е било, като едно предусещане на формата на антиромана, където кошмарът на човешкото съзнание, чувството за абсурдност на света се внушава по същия начин чрез раздвояване на съзнанието и чрез разколебаване на сюжетната линия и на самата действителност на съществувало и не съществувало, на реалност и видение, на несигурност в битието на самите събития. Въпроси към себе си, към спомените, към вещите — всичко е разколебано, неустойчиво, несигурно, подложено на съмнение. Отново се явява чувството за сън, но не като състояние на свръхемоционално, на крайно нагорещено и обхванато от страст съзнание, а като чувство за непознаваемост на света, като усещане за нестабилна, неустойчива действителност и несигурност на мястото на човека в света.

Нещо от атмосферата на разказите на Е. По има в тая балада, от сладострастието на вътрешния им ужас, нещо от мотивите на символистичната поезия — за умора, сън, копнеж по невероятното, недействителното, както и реминисценции от общите философски източници, отвеждащи към мисълта за непознаваемостта на света, към идеята за вечност и болката от тленността на човешкия живот.

По своята вътрешна конструкция съзнанието на героя, разложено на отделни усещания, изпълнено с неясни фрагменти от спомени, съмняващо се в реалната стойност на битието, на света и на самото себе си, отвежда към света на пълната релативизация, към фрагментарност на представите, към тотална болка за всичко — за „детинството, за смъртността, за участието на всичко да е тленно, временно, да се руши и чупи“, поражда разлагане на верижни, накъсани

асоциации и деструкция на вътрешния свят и живота. С тия елементи на повишена фрагментарност и асоциативност Н. Райнов се движи между символизма — с неговите поетични видения — и кошмара на една следвоенна представа за света, отразяваща косвено ужаса на изживените войни и хаоса на следвоенната действителност.

В „Трета сънна балада Сонора“ (с мото от Жерар дьо Нервал) е залегнал един от трайните мотиви на символистичната поезия — копнежът по смърт. Героят вижда смъртта във всички форми на живота, включително и в любовта. Името на самата смърт е Любав. Естетиката на не-обикновеното, на странното тук е достигнала до декадетското изкривяване на света на болезненото, на виденията и на обикване на страданието.

Връщането на декадетски мотиви, на романтично-декадентското опоектизиране на смъртта в периода на късния символизъм се съединява с тревожната атмосфера на следвоенната действителност, с подчертано алогичното, с чувство за нарушена хармония и със стремеж да се отрази драматизмът на човешкото съзнание и абсурдността на живота. Там, където погледът на писателя се стреми да види човека и смъртта не в сантиментално опоектизирани форми, а в недостъпните за външна логика форми и граници, да драматизира човешкото съзнание и да разкрие страха от смъртта и жаждата на смърт като форми на страх от живота, в съзнанието на героя се вплита тревогата на съвременния човек, прозвучават тревожните ритми на тогавашната съвременност. Съзнанието за мизерията на реалния живот, сплитането на страх от живота и жажда за живот в болезнено тревожните мисли на героя преодоляват декадентския мотив за смъртта. Жажда за вдигане на криле, за сливане с живота на другите и безсилие, любов към хората и чувство за прокълнатост и обреченост движат писателя в кръга на характерни символистични мотиви и състояния.

Въпреки психологичния характер на мотива и монологичната реч на героя Н. Райнов е далече от психологическите анализи и аналитичното разлагане на мисълта. Психологичните признания, доверяването на героя в един безспирен монолог звучи като условна поетична реч, като поетична стилизация, подчинена на общата идея и ритъма на чувството. Писателят не се стреми да улови всички извивки на съзнанието; него го интересува ритъмът, движението на съзнанието — не индивидуалната неповторимост, а характерът на явлението, типологията на изживяването, което води до особеното съединение на екзалтирани крайности и видения, сомнамбулни състояния и духовно визионерство, насочено към същностните страни на явленията и вътрешните пластове на съзнанието.

Виденията у Н. Райнов са колкото плод на крайна точка на емоционална нагоршеност на съзнанието, толкова и на индивидуални форми, в които индивидуално-човешкото преминава в общочовешко, придобивайки на индивидуална значимост. По законите на приказката, легендата и видението — мистичното, трансценденталното, състоянията на границата между сън и реалност преминават в сфери, неконтролирани от конкретния миг и от границите на индивидуалното съзнание. Известно далечно родство с поетиката на разказите на Г. Райчев, с ранните диаболистични разкази на Св. Минков говори за общи насоки при сливане на реално и нереално, на съня и видението и използването на особени герои без име, при които индивидуалното е заменено с едно или друго състояние на болезнено, трескаво, максимално напрегнато съзнание, насочено към скритите двигатели на живота. Неслучайно у Г. Райчев ще срещнем наименования на разкази като „Безумие“, „Страх“, у Св. Минков — цял сборник с разкази се нарича „Игра на сенките“, а у Чавдар Мутафов героите също носят обобщително наименование „Марионетки“.

В кръга на „Богомилски легенди“ и „Очите на Арабия“, на легендарното и приказното са и „Слънчеви приказки“ (1918), обединени с горните две книги, особено с „Очите на Арабия“, с общността на екзотичните мотиви, със силата на човешките страсти, с мотива за любовта, която убива. Отликата е в известно стесняване на периметъра на поетическата безкрайност, с известно приземяване на страстите и контурите на необикновеното, изключителното и ужасното, откъдето следва и по-голямото разнообразие на сюжет и мотиви.

И тук писателят използва езика на легендата, на загадъчното и приказното и създава странни герои, като вятъра, слънцето, Мамра — жената, любовта, земята, сфинкса, пустинята, черната змия на страстта, заклинатели, магьосници, дъщерята на палача, принцесата — дъщеря на халифа и т. н. От предисторията на приказката писателят взема наивитата в представите за добро и зло, тона на сказа, в който се сплита епичното спокойствие с внушението за чара на ужаса, езика на заклинанията, примамливата екзотика на страшни, убийствени магии, липсата на психологически анализ и описания, ярките цветове на необикновени, чудовищни страсти. Съединението на авторовата фантазия и субективност, създаването на образи — ярки, материални изразители, символи на идеята — с надсубективността на повествованието в духа на приказката и легендата създава очарованието на тоя образен, пъстър, декоративен стил, в който се вплитат лирика и сказание, цъфтят пъстрите цветя на приказното и се раждат субективни видения на страсти, любов, смърт и ужас.

Всичко в тези разкази е с изтеглени линии, с ярки, декоративни цветове в духа на приказната декоративност. В тези горещи, слънчеви приказки има много кръв, убийства и ужас, но в тях свети и неимоверно мъжество, гордост и сила, човешки страсти, любов и копнежи, човешка самотност. Приказката и легендата откриват яркостта и релефността на образи и линии — широки, чисти линии на една основна страст и чувство. Повторения на синтактично-еднотипни образи, ритъм на композиционните фрагменти, понякога звучене на поетически ритми, акценти на мерена реч сродяват Н. Райнов с приказките на Уайлд, превръщат разказите в поетична проза.

Вкусът на приказката и вкусът на трансцендентното, образно нажежаване на речта и химически патос, свят, потънал в поезията на виденията, декоративност, сказовост на речта, съчетана с открит лиризъм, говорят за една висока накатка на духа, за висока духовна активност. Тая активност на духа и въображението не спира пред спокойното обективно описание, а търси горещата сила на духовни умонастроения с примитивизма на народните паметници, цветовете на горещата народна фантазия с душевната настройка на символистичните мотиви за смъртта, любовта и тленната съдба на човека, вплитайки в една широка романтична мелодия музиката на красотата и музиката на ужасното, черната магия с човешкия блян по вечност.

Потърсим ли мястото на тези разкази в развитието на нашата проза, ще трябва да отбележим, че след разказите и идилията на П. Ю. Тодоров това е един покраен етап в лиризацията на нашата белетристика, отразяваща етапа на символизма и модернизма. Увеличената роля на фантазията като основен структуриращ момент на сюжет и образи, засилената до крайни размери художествена условност, заличаването на границите между сетивни възприятия, вътрешни съчетания и видения, съединяването на импресионистично разлагане на цветове и усещания с абстракцията на смътни линии и сънни видения, намесата на митологично-приказното в една напълно субективна художествена система — всичко това отвежда към непознати по-рано явления в нашата белетристика. С тези разкази, макар и да не създават непосредствена традиция в нашата литература, се очертават редица елементи на модерната поетична проза, преминава се в изменени художествени сфери на трансформиране на сюжет и образи, на нови художествени

сцепления между елементите на образите и частите на творбата по законите на едно субективизиране на действителността и подчиняването ѝ на господстващата роля на авторското съзнание.

5. РОМАНТИЧНО-СИМВОЛИСТИЧНО ТРЕТИРАНЕ НА ИСТОРИЯТА

Символистично-романтичната нагласа на съзнанието на писателя се втурва както към света на приказното, така и в далечината на историята, разрушавайки границите не само на пространството, но и на времето. В годините на национални погроми, със съзнание, ужасено от безсмислието на изживените войни, от следвоенната разруха, Н. Райнов търси ярки, силни форми в екзотиката на време и пространство, търси опора в далечното и необикновеното, в приказката и в историята, в силни страсти и изключителни по дух и мъжество герои. Така се раждат неговите „Видения из древна България“ (1918) и „Книга за царете“ (1918).

Противопоставяйки се на страданието и националната обида и, както всички символисти, на духа на своята съвременност, във „Видения из древна България“ писателят отиди в далечното минало, в годините на основаване на българското царство, възкресява в романтично-легендарна, героична светлина образите на българските царе, на византийски царици, на храбрите, първично чисти български войници; възпява силата, храбростта, варварското мъжество и заедно с това рисува разлагането на царския и императорския двор, бунтовните идеи на богомилите, прокарва идеята за личността, търсеща себе си, пътуваща към своята духовност.

Макар и на втори план, и тук се промъкват, както в „Богомилски легенди“, идеите за силната личност, която ще се роди в бран, както и отрицанието на дребното, еснафско щастие. Ницшеански идеи се долавят и в представата за човека-творец, силния и горд човек, който сам твори своя „бог и вяра, и път нагоре“, своя ден и своето бъдеще, „и силом води след себе си другите“.

Интересен е фактът, че сред нашите символисти ницшеанските идеи намират отзвучи сред писатели с активна нагласа на духа, застъпници на активното духовно начало, своеобразни духовни бунтари и с анархистична настройка на съзнанието като Т. Траянов, мечтатели-романтици, неспокойни търсители на небе като Хр. Ясенов, отстъпници от християнската догматика, съчувственици на богомилите като Н. Райнов, всички тези, на които е чуждо елегичното начало, които се опитват да се противопоставят на скръбта, които са по-близо до реториката, отколкото до приглушените тонове, които търсят мотива на силната духом, каляваща се в бран, в самопревъзмогване силна личност. От ницшеанството те вземат поезията на мъжеството, романтиката на идеята за самопреодоляване, чувството за действие, раждане, сътворяване на живота и човешката духовност.

Същевременно, подемайки отново някои ницшеански и просветителски идеи за духовното самоусъвършенствуване и борбата на духовното начало срещу съблазните на властта, разкоша и плътта („Царица Теодора“), във „Видения из древна България“ и особено в „Книга за царете“ Н. Райнов засилва критичното социално начало, внушава духовната сила на пустинниците в планината, които водят страшна бран — „бран на бесове и хора“, противопоставя света на разпътство и престъпление, на грях и наслада, света на властниците и на тези „непознати властелини на живота“. Симпатиите на автора са на станата на пустинници и еретици, на богомилите, обрисувани като обречени, но безмилостни пророци, които вещаят края на властниците и се смеят на слава, власт и злато.

Странен е този дух на писателя; обхванат от очарованието и магията на източната философия, опиянен от виденията на древността, не безпристрастен

описател, а влюбен в изображенията на тайнствени папируси, в загадката на неизвестното и великата Тайна, той е обладан от патоса на всички тези мъченици на духовното и на социалната правда, от това страстно духовно търсене и подвижничество, слят с екзалтацията на всички тези, които са отивали на мъчения и клади със съзнанието, че рушат олтарите на стари богове, че градят „нови олтари на душата“...“

И тук, обръщайки се към отдалечеността на времето, Н. Райнов е отново романтик, който използва и създава легенди, отново рисува грандиозни и изключителни образи, носители на силни, необикновени страсти — от най-ниските до сиянието на мъченичеството. И тук той е примамен от необикновеното, от контурите на жестоки видения, от силните емоционални багри на злоба, мст, жажда за власт, любов, способност за най-страшно предателство, от екстаза на мъченичеството и стръмния път на разкаянието. Разказите са изпълнени с исторически колорит, с ярки зрителни представи, пластични изображения на батални сцени, с описания на оръжие, пищни одежди и военни доспехи, на места претрупани с образност — предметен израз на колорита на епохата.

Целта на тези ярки събития и напрегнати кървави драми е преди всичко да изобличи или възвеличае, да стигне до саможертва или падение. Зад изображенията на бит и прави прозира проникновеният образ на човешките страсти: любов, предателство, жертвеност. Н. Райнов не използва психологически анализ. До човешките страсти писателят стига не с аналитичен или описателнопсихологически анализ, а със средствата на баладата, с езика на старинните предания, с фолклорна образност и пищност („Звеница“).

И тук един от ключовете за разбиране на поезията на историческия разказ на Н. Райнов служат неговите статии. В „Историчност на разказа“¹² писателят — критик и теоретик, се противопоставя на официалната, патриотарско-историческа литература, минаваща под знака на „родозащитничество“. Тая фалшива и грубо тенденциозна литература той оприличава на гиньол с дървени фолклорни кукли и „народни идеали“. Наред с идейния фалш и тенденциозното опростителство Н. Райнов осмива и археологическата достоверност, която той окачествява като „достоверност на маскарада“. Верен на антипозитивизма на символистите, на техния антагонистически дух, Н. Райнов се обявява срещу фотографските описания и историческата илюстративност, срещу подмяната на чисто художествената цел с дидактична поучителност и археологична вярност.

Разбирайки реализма, както повечето символисти — като терминологична подмяна на натурализма, той му противопоставя архаизма, изображението на изкуството на пещерните хора. На натуралистично-описателните тенденции той противопоставя изкуството на големите романтици: Рьорих, Суриков, „гениалните възгледи на историческите видения“ Рубенс, Дьолакроа, Рембранд, Пуви дьо Шован.

В тая статия Н. Райнов определя и основните насоки на историческото въображение в духа на общите тенденции на романтизма. На външното правдоподобие и безкрилия фотографски метод, който не прави подбор на фактите, за който „няма предпочитание на едро пред дребно, на значително пред незначително“, който цени в сюжетното отношение еднакво всички състояния и преживелици, авторът противопоставя: избиране на първостепенен герой, ярки багри, особени положения, силни, трагични преживелици, всичко онова значително, което липсва в съвременността. Така у Рембранд той вижда липсата на триизмерими подробности, нехайството към историческата вярност. В основата на неговото творчество и на романтизма като цяло той поставя стихията на чудото — магия, идеал, елмазни острови. . . На всички исторически събития (а това е осо-

¹² Н. Райнов, Историчност на разказа. — Златорог, г. 13, 1932, кн. 1.

бено важно за гледната точка на самия Н. Райнов) Рембранд гледа от общочовешка гледна точка.

Едно от най-подходящите средства за историческата литература е според автора на статията стилизуването на думата, което откъсва четяца от съвременността. Сюжет и мотиви при стилизацията са опростени и синтезирани, превърнати в орнамент. Разказвачът борави с веществените подробности не с описателна цел, а с изобразителна — да внуши особеностите на духовната среда на действието. Друг съществен белег е монументалността, за която Н. Райнов споменава във всички свои статии, посветени на декоративно-стилизираното изкуство. Историческият разказ трябва да е монументален, т. е. внушителен и величав, излъчващ вечност; такива са египетската скулптура и стенопис, мексиканското изкуство, византийските мозайки, Вагнеровите опери, свещените писания на източните народи, Омировите поеми, Есхилевите трагедии; тон на величие, общочовечност, монументалност.

В собствените си исторически литературни творби Н. Райнов се интересува не от външната, фактологична историческа правда, а от движещите духовни сили — духовна устойчивост, героизъм, пътуване на духа към себе си и към истината, личността, търсеща себе си, рефлексивна и духовно насочена, какъвто е образът на цар Петър от едноименния разказ (в „Книга за царете“). Колкото и романтично обогатени да са героите и събитията, историческите разкази на Н. Райнов са предимно разкази на идеи — на бунтарско-социални, патриотични и преди всичко нравствени идеи.

Стилизирайки и опростявайки в духа на исторически древни източници и легенди, Н. Райнов, верен на своите схващания за историческата литература, и тук дели героите на два свята — на разпътници и властници и на пустинници и богомили, на покварени убийци и на такива, които се разкайват, жертвуват себе си, изобличават, на престъпници и духовно извисени — еднопосочни, еднолинейни, както в приказките и легендите. Монументалното той постига тук както в описанието на мащабни сцени, така и в мащабността на страстите, в търсенето на яркото и необикновеното, в изключителността на събитията.

Приказното, баладично оцветеното е проникнало и характера на пейзажа. В духа на символистичната поезия конкретното се сравнява с абстрактни понятия: „Стрелката се прилепи — като смътни сънища — над назъбени кули“ („Света Теодора“). В подобни връзки между предметното и отвлеченото конкретното предметно явление се докосва до смътни, неопределени понятия и представи. Метафорична образност, одухотворяване на отвлечени понятия създават приказно баладична атмосфера.

Понякога езикът в тези разкази е поетично условен, както е в „Морана“. Нещо от величието на древните епоси, от душата на измъчения в битки през вековете на много героизъм и страдание народ е влязло в тези епически слова на мъст, мъка и бран. Много поезия, вълнуваща любов към родината са проникнали в патоса на езика, в ритъма на повторенията. Стилизирайки езика на народните паметници, стигнал до душата на народа, Н. Райнов създава свое, тържествено на места, на места трагично вълнуващо слово.

По съдържание и поезия „Видения из древна България“ и „Книга за царете“ са странно явление, където символистични идеи, насочени към духовното начало на личността, интересът към изключителната личност, към яркото, необикновеното, пищно-декоративното в език и образи, лиризмът на езика и стилизацията на древните паметници и легенди се съчетават с патриотичен и социално-демократичен патос. До символизма Райнов се приближава с увеличеното внимание към езика, с докосването до религиозната мистика на еретиците и търсене на яркото в ужаса, със силния интерес към древността и тайната на религиозни учения, с вкуса към чудесата. Но по демократичен патос, с обрисовката на социал-

но обограния бунт на богомилите и правдивите исторически контури на отношения между цар, боляри и народ, със социалното отговаряне на духа на епохата Н. Райнов бележи разколебаването на символистичните принципи и отразявайки социалните тенденции на българския символизъм, тръгва по нови пътища, които скоро ще го изведат до социалните съвременни разкази от „Сиромах Лазар“.

В „Книга за царете“ стилизацията в езика е засилена, тъй като самото действие се движи между историческите събития и легендите, където говорят пророци, апостоли, мъченици. Тук и вниманието към вътрешния живот на героите, към потока на техните мисли, както е при образа на цар Петър, е по-голямо.

В тази част от творчеството на Н. Райнов стилизацията на старинните паметници, ярката декоративност на образите, изобилието от орнаменти, засиленото внимание към езика говорят за художествено експериментаторство, за сътрудничество между романтичните интереси на автора-символист към екзотиката и старината и експериментите на теоретика на декоративно и стилизаторско изкуство. При тези художествени насоки прекият лиричен израз на „голата душа“ е отстъпил на стилизацията, на извънличния епичен дух на легендата и сказанието.

Настъпило е дистанциране от „аза“ с помощта на нравствените идеи, чрез обективизацията на изобилни зрителни впечатления и елементи на пластичност, чрез опредметяване на вътрешните психологически моменти и описания на средата. Самата декоративност и стилизация са вече сигнали, че индивидуалното „аз“ на символиста отстъпва пред други, по-безличностни художествени интереси, към по-голяма опосредствуваност на изложението и скриване на личността, към една обективизация на „аза“, която вече извежда писателя към патриотична, историческа и нравствено-социална проблематика. Абстракцията на модерното изкуство и семантичното преодоляване на тясно индивидуалния изказ се срещат в тенденцията към разрушаване на символистичната естетика. Символизмът отстъпваше мястото си на нови обществени интереси и на постепенно оформящата се поетика на експресионизма.

6. „ПРОСТИТЕ“ РАЗКАЗИ НА Н. РАЙНОВ¹³

Годишите след войната бележат естетически прелом в нашата символистична литература. У редица писатели, като Л. Стоянов, Г. Милев и Н. Райнов, тоя прелом се извършва с помощта на други литературни течения, които служеха като преходни форми в процеса на търсенето на нови пътища. Така Л. Стоянов, разколебан в своите символистични идеи, се упряе към новото революционно изкуство през увлеченията от неоромантизма, примитивизма и експресионизма. През тези няколко години Г. Милев извървя в бързо темпо пътя от символизъм към революционен експресионизъм и съвременно революционно изкуство. Н. Райнов е близък сподвижник и приятел на Г. Милев. След участието във „Везни“ той е сътрудник и помощник на Г. Милев в издаването на „Пламък“, където помества разказ със социални настроения „Музика“.

През тези години Н. Райнов изживява по много индивидуален начин тревогата на времето. Ако разгромите от войната родиха патриотичните и социални тенденции на историческите му разкази, то годините на следвоенната разруха засилват социалните моменти в неговите обществени и художествени позиции. През 1921 г. Н. Райнов е в Пловдив като библиотекар в Градската библиотека и редактор на в. „Южно небе“.¹⁴ Заниманията с модерното изкуство, преклонение-

¹³ Под това заглавие Г. Цанев помества рецензия за сборника „Сиромах Лазар“ на Н. Райнов.

¹⁴ За тоя период от живота на Н. Райнов вж. Нина Андонова. Н. Райнов, Литературнокритически очерк. С., 1980.

то пред линията като синтез на мисловно съдържание, вкусът към абстракцията наред с увлеченията по предметност и фолклорна образност съжителствуват с все по-голямото недоволство от социалната класова неправда, с мислите за социалната борба и ролята на обществените условия. Тенденцията към простота на езиковите и образни елементи, към простотата на фрагмента, на стилизираните детайли се насочва към съдържанието, към едно желание за приближаване до формите на съвременния живот и до хората; социалните тенденции от „Видения из древна България“ и „Книга за царете“ се засилват и се превръщат в гъстен социален патос спрямо съвременната действителност. Сборника „Сиромаш Лазар“ (1925) авторът нарича „Прости разкази“ и по тоя начин още със заглавието определя естетическата си насоченост.

Историческата тематика (разказът „Три бога“) тук е придобила съвременен идеен резонанс. В историческия образ писателят е вложил съвременния проблем за вярата, дал е своеобразен отглас от драматичната разкъсаност на психиката на съвременния човек. Увеличение на драматизма, на психологическия синтез, съгъстяване на ситуацията с вкуса на реалните и философските аспекти на смъртта издават високата вътрешна температура на търсенията и вънненията на писателя. Проблемите за смъртта, за истината, за човека в конкретна социална ситуация и конфликтите на човека със света вън от него, сблъсъкът между човешката нежност, детската безпомощност на човека и жестокостта на суровата действителност застават пред писателя със своите социални и философско-психологически измерения. Острата социална постановка на въпросите увеличава до максимум вътрешното напрежение на разказа, създава творческа температура на една вече трагична екстазност, в която естествено се раждат виденията и се рушат реалните граници на нещата, както в немския експресионизъм.

Една от формите, в които се изразява процесът на разклащане на позициите на символизма в развитието на българския символизъм, е своеобразното съжителство между елементите на различни поетики — на символизъм и експресионизъм. Влиянието на експресионизма временно или за по-дълъг период изпитват автори като Г. Милев, Л. Стоянов, Ч. Мутафов, Ем. Попдимитров, Сирак Скитник и др. Както при левите немски експресионисти, при Л. Райнов нагорешната духовна атмосфера, съгъстяването на чувството и извеждането на ситуации и език до най-високата точка на напрежение — характерно за поетиката на експресионизма, се срещат със социалния протест, с желание за жестоко разголване на социалните яви, с проклятие срещу бога и тези, които лъжат онеправданите с вярата в бог. Изобличението е пряко — говорят окаяните, нищите, просящите, лишени от човешки образ. В език и представи, в обрисовката на герои от „Просящи“ са навлезли крайни, натуралистични елементи, засилени багри, навлязъл е кръсъкът на боите — в описанието на мизерията, в гнева и негодуванието.

При тая нагорешеност на рисунъка писателят се интересува не от индивидуалните черти на образа, а от детайлите, символизиращи общото, образите са се превърнали в нагорешени, крещящи нерви възли, разкриващи безкрайния трагизъм на живота. Индивидуалното е повече от всякога форма на разкриване на общото, на явлението. Добро и зло, положително и отрицателно, грозно и красиво се релативизират, слени в патоса на изобличението.

Ако в предишните си разкази Н. Райнов съчетавахе крайната субективност с едно разтваряне на „аза“ в пределната обобщеност на явленията, тук той навлиза по-непосредствено в света на индивидуалното и конкретното. Образът отново се извежда до алегоричните символни обобщения, герои и ситуации символизират духовни и обществени явления. Но светът не е вече проекция на съзнанието на автора, хора и вещи придобиват самостоятелна функция, виденията се излъчват от конкретни социални и живи човешки ситуации. Присъствието на

¹⁶ Н. Райнов. Ръорих и борбата за културата. — Златогор, г. XXV, 1943, кн. 7.

писателя се слива със социалното битие и съзнание на героите. Писателят гледа не през замрежения поглед на съня и видението — тук той участва, защото всичко е „тук“ и „сега“ — жестоки сцени на унижение на човека, жестока материалност на света на мизерията и на нечовешки условия на живот, една драматична сегашност, вилтена в трагичния възел на битието.

В разкази като „Маршалът и детето“ в езика и стила на Н. Райнов се долавя близост с експресивния израз на Т. Райчев от разказите му през 20-те години. Тая близост се чувства в едно и също желание да се отрази сгъстената атмосфера на градската действителност, наситена с незнаен, сподавен ужас, с нещо заплашващо, напрегнато и болезнено. Едно и също е при двамата писатели и усещането, че външният, логически разумен свят е подчинен на друга истина, която се крие в дълбочината на нещата и може да се види само със сетивата на душата — на детето или малоумния. Характерно за двамата е чувството, че светът е жесток, заплашителен, че човекът е беззащитен и слаб пред тоя студен и враждебен свят.

В атмосферата на малкия провинциален град, чийто живот тече по единичката заспаля и глуха уличка, след войната се е вселил ужасът. Градът е населен с хора без израз, с еднакъв безцветен поглед и еднакви движения, с нещо плахо в очите, дошло от доскоро изживяното; от присъствието на тези хора градът изглежда празен. От погледите се излъчва готовност за убийство. Грубите шегички с малоумния довършват впечатлението за пораженията на войната в човешките души.

Трагичният край на разказа се налага от основния замисъл — от сблъсъка на човешката безпомощност, доброта и нежност с враждебното, скрито в живота и в хората. Беззащитните, слабите и безпомощните, малоумният, детето, най-силно усещат изкривяването на живота с чистите си сърца, с близостта си до естественото и първичната чистота. Нещо метерлиновско има в тая атмосфера, наситена със смърт и страх, в това разделяне на живота и явленията на видимост и същност, в идеята за интуитивното възприемане на истинския, същностния живот на нещата, който може да бъде разбран и почувствуван от най-безпомощните и слабите: от старците, от децата, от слепите, които имат вътрешен поглед. И, както при Метерлинк, присъствието на смъртта виси над съдбата на хората като неотменен жесток закон на живота, като фатална съдба на битието, като скрито, неувидимо, неотменно присъствие, за което хората нямат очи. При Н. Райнов страшното е и в невидимата атмосфера на града, в самата природа дори. Реката отвлеча мръсотията на града, но не и ужаса, прилепнал о стените, оградите и вратите. Ужасът виси като кървав парцал по стрехите, въздухът на града е отровен от злото. В стила на своите метафори и одухотворяване Н. Райнов конкретизира отвлечените понятия — ужасът е многолик, сгърчен, готов за нападение. Страшното е в невидимото, въплътено в двойника на града-вампир, който живее с кръв.

Пейзажът играе символна функция. Към социалното писателят е пристъпил със средствата и идеите на символизма и експресионизма. Но заедно със символизацията образите, пейзажът, жестовите, движенията притежават своя земна реалност и индивидуалност. И благодарение на техния конкретен, реален човешки глас образите се издигат до обобщението, превръщат се в символи на човешкото страдание и чрез тях крещи обидената чистота. Въпреки елементите на идеалистическа философия писателят стои на обществени позиции, брани уязвимата човешка доброта, човешката чистота и безпомощност, обвинява жестокостта, кръвта, насилието, войната и човешкото безсърдечие.

Най-ясно измененият фактор и функция на символите личи в разказа „Сиромас Лазар“, където героят, предметите, жестовите и движенията притежават обобщителна социална функция. Индивидуалното, конкретното се превръща в

символ на социалната неправда, разкрива абсурдността на човешкото съществуване.

Натуралистичното засилване на картините на мизерията, митологическите асоциации с библейския образ на Лазар изострят линиите, напругат до крайност повествованието, устремено към яркост и драматизация на език, сцени и образи. Митологичното е придобило социална функция, вплетено в символи със социално съдържание.

Склонността към страшното, жестокото, необикновеното от декоративно-романтичните разкази на Н. Райнов тук също е изменило своята роля. Писателят съзнателно принижява и в духа на Бодлер рисува грозното, страшното и човешкото унижение. Неговите просяци и неговиият „Сиромах Лазар“ са далече от сантименталната идеализация. Яркото и необикновеното са подчинени на основната идея за социалното унижение на човека.

Блян и действителност отново се срещат в част от тези разкази, но тая среща също е променила смисъла си. Тук действителността не се изтегля до блевуваното, а, обратно — човешкият блян по любов и хармония се превръща в най-големия обвинител срещу ужаса на действителността и войната. Голямата, красива човешка мечта, чистият копнеж по любов в „Целувка на съне“ влизат в жестоко противоречие със страшната действителност на войната.

Срещу действителността се изправя блянят. Войната — това е кърваво разкъсване между действителност и мечта за щастие и любов, за творчество и плъноценен живот. И в лицето на своя герой авторът пита нима никой от хилядите не съзнава закоравялото безумие на войната, защо никой не стегне силите си в един единствен възел и да се изправи с думите: „Не искаме вече! Стига!“

Болката, страданието, ампутираният ръка на героя, разкъсаната плът и потъпканата мечта за щастие и любов крещат срещу войната. Експресивистичният стил, изпълнен с видения, нарушаването на границата между сън и реалност е израз на екстремна болка, на крайна нагорещеност на съзнанието. Увеличили са се елементите на психологическия реализъм, ужасът на войната се гледа през съзнанието, мислите, изживяванията на героите. Инсателят отново се интересува не от индивидуалното, от характера на героя, а се стреми чрез индивидуалното страдание и смърт да се докосне до страданието като явление, да внуши ужаса на войната, разрива между блян и действителност, между човешката нежност, любовта и войната.

Както Л. Стоянов в ранните си антивоенни разкази от 1919—1920 г., така и Н. Райнов изобличава гневно войната от позиции хуманни, от нивото на духовното, в името на човека, на човешката красота и любов, поругани от еснафската делничност и от жестоката аномалия на войната. Но както в „Маршалът и детето“, така и в „Целувка на съне“ и в „Смърт“, докосвайки се до смъртта, Н. Райнов изпитва метерлиновско чувство за незнайното, вярата, че „има нещо в тъмното, което ни заобикаля“, откъдето идат „спасителни беди и гибелни щастия“.

Но независимо от тая метафизична проблематика в сборника „Сиромах Лазар“ писателят разширява своята идейна проблематика, обръща погледа си навън, към живота, към основни язви на съвременната действителност — мизерията и войната. Идейното съсредоточаване е довело до отстъпване от стилизацията и декоративността, до засилване на функционалната роля на подробности във връзка със съдържанието, до засилена смислова функционалност на образите. Експресивните белези на стила, романтично подчертаната емоционалност, белег на експресивистичния стил, се превръщат в израз на съдържание от нов тип, обръщащо „простите“ проблеми на съвременността и живота. Както при Г. Милев, далече от степената на неговия революционен скок, и при Н. Райнов експресивистичните елементи се засилват за сметка на стилизаторските особе-

ности на стила, което личи както при сборника „Сиромах Лазар“, така и в разказите „Счупени стъкла“, писани по-късно през 1939 г.

Преди да стигне до „Счупени стъкла“, Н. Райнов е преминал през своите „Вечни поеми“ (1928), посветени на човешкия ум и гений, на творците на миналото и бъдещето, на класиците, на романтиците и символистите, между които имената на Пушкин, Словацки, Е. По и Верхарн. Интересно е това успоредяване на идейно-художествените инвенции на Теодор Траяновия „Пантеон“ и поемите на Н. Райнов. Като че ли и двамата символисти се стремят в света на съгъстени обществено-социални противоречия да потърсят опора за човека във вечните духовни стойности, в трайните завоевания на човешката духовност, в света на изкуство, отзвучаващо на обществената действителност. Нещо ново се е зародило в тези поеми — вяра в бъдещето, в идните поколения, в развитието на човешката култура, в духовното развитие и в силата на родната реч, наред с вярата в духовното единство на човечеството. В мотива за борбата на човека със себе си поклънва нещо друго — идеята за връзките на човека със земята, съзнанието, че той е част от нея, неин син. В човешкото неспокойствие, във вечния бунт на човека срещу съдбата големите духове на човечеството ще търсят „скъсаните жили, що са свързвали някога Човек и Земя“. Идеята за дирекция човек и неговия път, за човешкото неспокойствие като градивна, творческа сила на живота и лост на неговото развитие е основен патос на книгата. В предговора авторът пише:

„Човек не е хубав нито паднал, нито гордо възправен.

Хубав е — когато се възправя.

От всички белези на стъпки по пътя аз съм харесал само стъпките, що се лутат.

От Човек до Земя: то е друм на лутане.“

Най-ярко тоя момент е разкрит в поемата „Ахасфер“. По-многословен, по-неизбистрен, образът на Николай Райновия Ахасфер носи нови черти в сравнение с лилиевския. Има нещо общо в символния смисъл на образа у Н. Райнов, Лилиевия „Ахасфер“ и „Черният пилигрим“ на Траянов — общност в идеята за вечното скиталчество и трагично неспокойствие на човешкия дух, в мотива за самотната, разбунтувана личност. Мотивът за самотния, прокълнатия, бунтуващия се дух, за духа на бунтуващото се и страдащо отрицание е присъщ на символистичната поезия. Като героя на Каспрович той носи вината на всички хора и страда със страданието на всички страдащи. Отрицател на спокойствието, на мирния път, той е зареден със символистичните идеи на антимещанството и с бацила на вечното съмнение и бунт. В образа зреє и бунтът на мисълта и трагичният въпросна ратиото, на съмняващата се и анализираща мисъл, „на всяко пълклено „защо“?“. Пътят към познанието е слизание в ада, път на страданието и самотата, едно навлизане в изпитанието на живота, едно приближаване към земята, към първоизточниците на битието. Идеите на примитивизма сигнализират процеса на връщане към земята, основен естетически белег на времето:

Надолу, все надолу,
с ръце към чернозема,
където дремят
посетите зърна на бъдещи
земи, народи, суши, племена;
— надолу, все надолу,
с уста към сока на предвечния Живот,
аз слизам, чернолик, велик. . .

За тая насоченост към „завръщането“ говорят и социалните идеи на поемата, бунтът срещу законите и лъжата.

Забележителен момент в творческия облик на Н. Райнов е, че носител на редица метафизични проблеми, във всички свои стъпки като творец той е изразител и на определени социални идеи, всякога на страната на гладните, срещу държава, църква, закони — от образа на бунтовните богомили до олицетворението на протеста и бунта — Ахасфер. Враг на застоя, на „застояла мъдрост“, Н. Райнов сам носи у себе си духа на промяната, на търсенето и бунта и в образа на Ахасфер чертае път

През себе си —
към хората,
вселената
и бога!

(„Ахасфер“)

Пищна, грандиозна образност, величествени картини на грозното и страшното („Пръстен“, „Поема за морето“), разкъсани стихове от по една-две думи, повторения на еднотипни синтактични форми се стремят да внушат музиката, ритъма на цялото по законите на експресионистичната поезика. През 20-те години в поезиката на символиста се ражда комбинация от стилове — символизъм, експресионизъм и примитивизъм, съчетание на „вечни“ и „социални мотиви, на рационално и емоционално начало. Ражда се тревожната, неспокойна духовност и поезика на 20-те години и едно критично самосъзнание на твореца, едно присъствие на бъдещето, на историята и мисълта на писателя за принадлежност към поколението, което играе ролята на предходник спрямо новото поколение, което вече се утвърждава.

През неспокойната, търсеща и бунтуваща се мисъл на романа „Между пустинята и живота“ (1919), заради чиито еретични, излизащи вън от църковните канони идеи и очовечения образ на Христос Н. Райнов е афоресан и изключен от църквата, през „Вечни поеми“ и социалния патос на „Сиромах Лазар“ — през 1939 г. Н. Райнов стига до разказите от „Счупени стъкла“, до разказите и легендите от „Отдавна, много отдавна“ (1939) и „Самодивско царство. Сказания и притчи“ (1939).

През 30-те години Н. Райнов се движи между мирната съпротива на духовно извисената личност, между упоритата научна дейност и метафизични естроения, увлечения по художествени проблеми, засягащи тъмните страни на човешкото подсъзнание и вяра в духовните и културни стойности на човечеството. Тези тревожни търсения към края на 30-те години го извеждат до социално-политическо осмисляне на ролята на изкуството, до дълбока симпатия към поезията на Вапцаров и революционната младеж и до контакти с комунистическата партия.

Големият хуманизъм на писателя проличава дори и при увлеченията му по идеалистически насоки на мисълта. Статията „Ръорих и борбата за културата“¹⁵ е изпълнена с общочовешки патос, с вяра в културата на човечеството, в хуманистичните основи на културата като „сбор от най-възвишените прояви на индивидуалния и колективния човек: онова, което не умира“. Целта на изкуството е да обедини човечеството, да озари сърцата с обич. На различни езици книгите носят единния език на духа.

Определящ в сборника разкази „Счупени стъкла“ е мотивът за големия враждебен град, атмосферата на ужас и престъпления, която витае в него, сблъсъкът между човешката безпомощност и невинност с живота на града, борбата между доброто и злото в душата на човека („Бар“, „Хан“, „Счупени стъкла“). Тревогата, кошмарът, чувството за несигурност и враждебност в живота на града определят основното душевно състояние на героите. Счупените стъкла се превръщат в символ на нарушената хармония между човек и действителност, символ

¹⁵ Н. Райнов. Ръорих и борбата за културата. — Златорог, г. XXV, 1943, кн. 7.

на настроенията, разкъсали душата на съвременния човек, загубил своята хармония и единство, своята вътрешна цялостност.

Тая напоена с тревога, понякога стигаща до мистичен ужас атмосфера определя и експресионистичната, на места (в „Хан“) с диабolistични примеси художествена система на образите, сблъскването на хаотично протичащи психологични потоци в съзнанието и подсъзнанието на героя, трескавата бързина на вътрешното действие — разкъсано, фрагментаризирано, до голяма степен условно. Напрежение в език и представи, бърза и рязка смяна на събитията, скокообразно развитие на действието, несигурност, разколебаване на достоверността на факти и събития, голяма доза художествена условност и двойственост, раздвояване на съзнание и действие между сън и реалност, сливане на действителност и видение, опит за навлизане в скритите пластове на подсъзнанието — във всичко това се чувства влиянието на експресионизма, близост с първите разкази на Г. Райчев, влияние от Достоевски.

На хаоса на съвременния живот Н. Райнов се стреми да противопостави детството и идеята за единството на човека и природата, за общите източници на битието в неговите легенди и разкази от „Отдавна, много отдавна“. В тези разкази се чувства влиянието на будистката философия за единството на света, за особеното върховно спокойствие да се забравиш в света на другите. Те са изпълнени с желание за преодоляване на самотата и уединението на човешката душа, с идеята за невидимата мелодия на единството на нещата, на всемирната хармония, към която се стремяха символистите. В тоя свят на единство и връзка на всички неща мъртвата природа се прелива с човека и камъкът и вещите отразяват човешкото, живата и мъртвата природа се изравняват. С езика на притчи и сказания писателят се стреми да извиси духовното до философската мисъл, да внуши по поетичен път идеята за единство, за съединяване на небе и земя, а в някои разкази — да внесе присъщата на творчеството си социална обогрeност.

* * *

Творчеството на Н. Райнов отново ни изправя пред оная сложност на явлениято български символизъм и модернизъм, пред взаимодействието на различни стилове в рамките на общото название символизъм. Тая смесица и взаимодействие, които безспорно се засилват в периода на исторически отход и разклащане на позициите на символизма, още веднъж напомнят за противоречията на символизма, където антимеританският и антитрадиционният патос, демократичните социални и хуманистични идеи съжителстваха с увлечение по философския идеализъм и наивна утопична вяра в разрешаване на проблемите на личността и обществото чрез магичната роля на изкуството. Същевременно тоя символизъм дава възможност отблизо да се погледне в духовните и социалните устои на това творчество, да се разкрият социалните устои на разбунтуваната духовно личност, да се видят хуманните и обществените насочености на българския символизъм.

Естетиката и поетиката на Н. Райнов показваше тревожните търсения на символиста в периода на художествено и естетическо експериментаторство. Още не бяха се избистрили процесите, които щяха да изкристализират в следващите години. Проблемите за преодоляването на формите на класическия художествен модел, за засилване на претворяващия художествен момент тласкаха писателя към непрекъснато експериментаторство, към примитивизма и стилизацията, към декоративната предметност и абстрактната линия, към пищните орнаменти и художествената условност.

Прозата на Н. Райнов вече чертаеше редица стилистични моменти, набелязващи пътя на модерната психологическа проза — насочване на вниманието към

голямата роля на езика, нов тип раздвижена, асоциативна, фрагментарна композиция, свободно отношение между реалност и художествена условност, скокове на повествованието, широко използване на внезапността, на неочакваността, на изненадата, съчетание на лиричното и грозното, на разкъсаната плът на човешката психика, на тревогата с чувството за взаимодействие за всички неща, за цялостност. Между символизма и експресионизма, между декоративността, увлеченията по абстрактната линия и живото чувство за социалното в художествената проза на Н. Райнов вече се чертаеха белезите на една променена художествена структура, свързана с художествената атмосфера на 20-те години.

Духовното неспокойствие и бунтарство, философски обогатените търсения на мисълта, силните социални струи на творчеството на Н. Райнов след войната са белези, характерни за цялата наша символистична литература. В романтично-баладичните разкази на Н. Райнов се чувствуват не само социалните и трайни демократични настроения на писателя, но и оная силна фолклорна, приказно-митологична струя, която също така говори за близостта на нашия символизъм до дълбоките пластове на народното съзнание през вековете. Широката култура на писателя разшири неговите интереси до приказките от цял свят, до легендите и сказанията на различни страни и народи, до скрития шепот на вековете и различни слоеве на митологичното съзнание. И същевременно Н. Райнов е от онова поколение писатели, свързано със символизма, разтворено за модернистичните търсения, което имаше съзнание за тайните на подсъзнателното, за скритите пластове на човешката психика, за удвояването на света чрез реалността и видението. Осъзнал процесите на раздвоение на съзнанието на модерния човек, той в същото време се стремеше и към онова, което обединява човешкото съзнание и човечеството — големите духовни стойности на народния дух и на човечеството като цяло.

С усет за промените в живота и изкуството, отличен познавач на старинните паметници на изкуството и литературата и на съвременните модерни течения, Н. Райнов остави представата за един творец и учен с голяма ерудиция, за един висок дух, влюбен в света на изкуството и вярващ в неговото освобождаващо въздействие, за една творчески устремена личност, стремяща се да улови контурите на вечното в изкуството и полъха на вечността, изпълтен в човешкото творчество.

ЧОВЕК, ДВИЖЕНИЕ, ПЪТ

САБИНА БЕЛЯЕВА

От началото на 60-те години в центъра на националните художествени светове застава „подвижният“ човек. „Средище на големи социални промени, на смещения на представи вследствие внезапните размествания на пластове“, той съществено се различава от „човека в едно улегнало канонично време“¹. По същото време идеята за движението се налага като първостепенна идейно-оформяща и структуроорганизираща величина. Тя именно определя ценностно-етическите критерии в съвременната българска литература. Истинно (разумно, хармонично) е това, което подлежи на творческо развитие, обновяване, усъвършенстване. Обратно, светът „в застой“ (както в „Пътища за никъде“) е неистинен, механистичен, мъртъв, неразумен.

Чрез опозицията Движение — Застой съвременното художествено мислене излиза към универсалния мирогледно-философски конфликт на съвременната епоха — конфликта между „здравия разум“ и парадоксалното „неевклидово“ мислене. В определени случаи (става дума за значимите новаторски образци на литературата от 60-те — 70-те години) той обхваща в себе си всички досегашни разновидности на художествената конфликтност (социално-класова, народностно-историческа, нравствено-психологическа и т. н.). Нецелесъобразностите в българския исторически живот започват да се осмислят като свойствени на механистичния догматичен рационализъм, на пошло елементарното „здравомислие“. Напротив, духовната извисеност на човека се разглежда в общ семантичен ред с Айнщайновите идеи („Звездите над нас“). „Загадката на съществуването“ (П. Вержинов) според най-новата ни проза може да бъде осмислена единствено в процес на „ставане“ — т. е. в полезрението на търсещата, творчески разкрепостена съвременна личност. От позициите на бездуховността на Застоя противоречията и парадоксите на битието докрай ще си останат загадка.

На свой ред опозицията Движение — Застой предопределя засилената активност на структурните съотнесености отвореност — затвореност, Дом — Път. Стремлението на героя към житнетворчество и хармония в след-априлския период е стремление на вън, „на открито“. Във връзка с това същностно значение придобива символиката на Пътя. Ключова за поезията още през 50-те години (Бл. Димитрова, П. Пенев, Л. Левчев и редица други), тя се налага след Априлския прелом и в прозата. Пространството на българския човек се разкрива прорязано от пътища и пътеки — знак за личностно или национално-историческо самоосъзнаване, за глъбинни социално-психологически и нравствени изменения.

Настоящият анализ е опит да бъдат изяснени символическите стойности на мотива за Пътя в отношението им към характеристиката на съвременния „подвижен“ (творчески разкрепостен) герой.

¹ Вж. Е. Мутафов. Подвижният човек. С., 1978, с. 8.

Разновидности на този тип герой са Емилиян Киров („Седемте дни на нашия живот“), Марин Масларски („Двама в новия град“), баба Гюрга и Павел Хадживранев („Цената на златото“ и „Завръщане“), Саади („Случаят Джем“), Виктор и Доктора („Звездите над нас“), Райна Стаматова („Пътуване към себе си“) и Неда („Отклонение“), героите на Д. Фучеджиев, завръщащи се при родната Велека, и на В. Попов в „Низината“. . . Техните биографически съдби са в буквалния смисъл на думата п ъ т у в а н е — обновлението в живота им е обвързано с физическото им преместване от едно място към друго. През 60-те—70-те години, когато националният пространствен модел е широко отворен към „големия“ свят, това преместване се отличава с огромния си обхват — от „моято място“ до замъците на Франция („Случаят Джем“), или до джунглите на Нигерия („Седемте дни на нашия живот“), или до дълбините на Световния океан („Циклопът“).

Впрочем Радичковият Гоца Герасков („Свирепост на настроението“) лети още по-надалеч — не само до Париж, но и до Луната. Но това е друг тип герой, когото Лотман обозначава като герой „на своето място“. Последният, дори когато се премества съобразно с изискванията на сюжета, остава е т и ч е с к и н е п о д в и ж е н; т. е. придвижвайки се, „носи заедно със себе си своя locus“².

В българската художествена традиция такива са героите на Йовков. В неговата художествена система „статиката е по-силна от динамиката, картината — от действието, разкриването — от ставането“³. „Елин Пелиновите и Вазовите герои реално взаимодействуват със света и взаимодействуват с него, те се променят — т в о р я т себе си. Йовковите — н а м и р а т себе си. Когато четеш Елин Пелинов или Вазов разказ, иде ти да кажеш: „Виж какво с т а в а, какво се случва с хората“; при Йовковия — „Виж какви б и л и хората“⁴.

От същия тип — пространствено-етически неподвижни, герои „на своето място“, са и „последните мохикани“ на В. Попов, Тяхната „неподвижност“ има социално-градивен смисъл. Те изразяват т р а й н и т е, у с т о й ч и в и т е начала в живота, които обществото ни по необходимост, по недалновидност бе пренебрегвало през 40-те — 50-те години в условията на коренни социални промени.

Напротив, Гоца Герасков е лишен от тези начала, без които би било немислимо формирането на съвременната социалистическа нравственост. Неговата „подвижност“ е чисто физическа, м е х а н и с т и ч н а, в разрез с д у х о в н а т а „отвореност“ и „подвижност“ на човека — творец на новата епоха и изразител на нейните морални ценности. Затова и пътищата му — все едно дали до Париж или Луната, са по същество „пътища за никъде“. В това отношение Радичковият герой е парадоксално тъждествен с етически „неподвижните“ персонажи от едноименната повест на Б. Райнов — със Стоев, възпеления на Застоя и бездуховността в годините на култа, но и с Александров, обречен на бездействие и смърт не просто в болничната стая, но в творческите си пориви.

Както се вижда, още в средата на 60-те години литературата обръща внимание върху това, колко сложно-нееднозначна може да бъде динамиката в съвременната социална действителност. В дадения случай тя е мнима, неразумна, социално-творчески неплодотворна, сведена към Застоя. „От гонене на времето си изпуснахме времето“, възкликва героят в „Отклонение“, затворен в своята „тристенна клетка: времето, скоростта, пътя“. Със същите внушения актуализи-

² Ю. М. Лотман. Художественное пространство в прозе Гоголя. — В: Труды по русской и славянской филологии. Вып. 209. Тарту, 1968, с. 10.

³ И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа, С., 1965 с. 167.

⁴ Пак там, с. 169.

ра Байганьовия комплекс и Радичков в „Свирепо настроение“. Колкото и далеч да е стигнал, Гоца остава „прикован“ към своето Черказки, недокоснат от духа на чуждите светове, неспособен да „догони времето“ (Бл. Димитрова). Неговата „подвижност“ е нецелесъобразна, нетворческа, проява е на хаоса, абсурда, „суматохата“.

Идеята за новата социална хармония предполага Движение от друг порядък — извисяващо човешката духовност, предопределящо „отварянето“ ѝ към „големия“ свят. Тогава именно националната художествена вселена се разкрива прорязана от пътища и пътеки. Те не са просто фабулна необходимост (за отбелязване е, че тъкмо през 60-те години ролята на събитийността е съществено намалила за сметка на вътрешнопсихологическата динамика) — те са израз на социално и нравствено самоосъзнаване и усъвършенствуване. Преместването в пространството става израз на „пътуването към себе си“. „Местата“ — точки, които очертават траекторията на героя, са структурно свързани вече не по логиката на автора-демиург, както в традиционното реалистическо повестуване, а съобразно собствените му (на героя) субективни жизнени представи.

Подобно „очовечаване“ (субективизиране) на географското пространство се наблюдава още в средновековната литература. Ю. М. Лотман говори за „локална“ етика, съобразно с която „всяко преместване в географското пространство е маркирано в религиозно-нравствено отношение. Неслучайно проникването на човека в ада или рая се мисли като пътешествие, преместване.“⁵

Тъкмо тази функционална свързаност на физическите „преходи“ с преходите в сферата на мисълта, усещанията, спомените „оползотворява“ литературата на 60-те — 70-те години. „Човекът е човек, когато е на път.“ Идеята, която П. Пенев изрази в поезията през 50-те години (според остроумната забележка на Б. Ничев мнозина тогава я схванаха „твърде туристически“) и която в началото на следващото десетилетие завладява вече и прозата, трябва да се схваща като единство на физическата подвижност на персонажите със субективното, неепическо изменение на техните мисловно-психологически състояния.

Подчертаваме — неепическо изменение. В художествената практика до края на 50-те години „богатото съдържание на преживяванията, срещите, духовната борба“ (Д. С. Лихачов) се разкрива от вън навътре, в ползването на разказвача-демиург. Затова „преходите“ от едно място до друго невинаги имат адекватно психологическо покритие, лишени са и от адекватно структурно изразяване.

Това нагледно личи в „Под игото“. Вазов синтезира в тази творба специфично народностна социално-историческа проблематика с жанрово-конструктивни елементи, усвоени от европейския авантюрен роман. По-точно — става дума за онази разновидност на античния гръцки роман, която Бахтин определя като „авантюрен роман на изпитанието“⁶. Тук героят е „абсолютно пасивен и абсолютно неизменен“, лишен е от всякаква инициативност, „само физически субект на действието“.

Наблюденията на Бахтин биха могли да се отнесат и към образа на Бойчо Огиянов, с оглед връзката между духовността и апостолските му митарства. Формално погледнато, героят е „човек на път“: той пристига в Бяла черква от тъмниците на Диарбекир и загиба „в движение“, като апостол на българските въстания. Но процесът на духовното му формиране е изведен, така да се каже, „пред скоба“, и не занимава Вазов в хода на повестуването. Поставен в една битова и етическа среда, която „в няколко дена, тайно и полеха... порасте с

⁵ Ю. М. Лотман. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. — В: Труды по знаковым системам. Т. 2, вып. 181. Тарту, 1965, с. 211.

⁶ М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. — В: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 236—261.

няколко века“, Огнянов е идеологически завършен, неизменен, „неподвижен“, въпреки че е в непрестанно движение. Инициативността му е външносъбитийна, не е психологическа. В своето богато на случаиности (наистина авантюрно) време той също като античния герой „съхранява себе си и изнася от тая игра, от всички превратности на съдбата и случая непроменено своето абсолютно твърдество със самия себе си“. „Чукът на събитията нищо не раздробява и нищо не кове — той само изпитва здравината на вече готовия продукт. И продуктът издържа изпитанията.“⁷

Жанровите белези, характерни за античната гръцка словесност, и „запаметени“ в „Под игото“ посредством „сензационните“ романи на Евг. Сю и романтическата проза на Юго, остават художествено продуктивни и в последващата национална художествена традиция. „Редуциран вариант“ на „плутовския“ роман⁸ са и Байганьовите похождения — матрицата му е особено отчетлива в първата част на Алековата творба, изобразяваща пътванията на героя из Европа. Наистина той се оказва способен да еволуира (и то светкавично, когато се наложи), щом се завръща в своята духовно „затворена“, кипяща от мръсни партизански страсти среда. Но по-вярното определение в случая би било не „еволюция“, а приспособимост. По същество Бай Ганьо е авантюрен герой, доколкото остава докрай „твърдествен със самия себе си“.

За разлика от него Борис и най-вече Ирина („Тютюн“) са вече духовно подвижни герои. Техният „жизнен път“ от градчето Х. до смъртта им е процес на постепенно нравствено и физическо падение. В съответствие с обектно-епическата установка на романа обаче този процес не е функционално обвързан с „местата“ — точки, където се намират във всеки даден момент. Ирина прозира за пръв път „върховния цинизъм и нравствената тъпота“ на хората в света на „Никотиана“ в нощта след потушаването на стачката. Тази нощ обаче би могла да се състои навсякъде, не само в градчето Х. И решението да стане любовница на фон Гайер би могло да възникне не само във Варна, но и другаде — в София, в Чамкория. Смъртта на Борис също не е структурно „закрепена“ за гръцкото крайбрежие: поради алчността си той би бил способен да се озове през дните на разруха и революционни брожения в който и да е край на света.

Много характерно с оглед интересувания ни проблем е финалното пътуване на Ирина до Х. Жертва, но и хищница едновременно, тя се завръща там, откъдето е тръгнала някога, за да умре — като вълчица, дочакваща края в легвището си. Началото и краят на нейния „жизнен път“ се сливат.

Но сливането е събитийно, не и психологически предопределено. Ирина просто няма къде другаде да иде: софийската къща и вилата в Чамкория са национализирани. Т. е. пътуването до Х. е структурно несъществено (случайно) по отношение на духовната ѝ еволюция. (Тя вече е приключена доста преди това.) Противното твърдение би значело да привнесем с днешна дата в света на Д. Димов принципи, които са органически неприсъщи на творческата му мяра.

По съвършено друг начин функционира символиката на Пътя в съвременните творчески светове. Ще приведем като пример „Пътуване към себе си“. Стремглаво побягнала от строежа, героинята седи в каросерията на камиона, облегната о гърба на шофьорската будка. Пътуването трае само няколко часа. Но през тях тя осмисля не само двете години, прекарани горе на върха, но целия си

⁷ М. М. Бахтин. *Форми времени и хронотопа...*, с. 256—257.

⁸ Б. Ничев. *Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза*, С., 1979, с. 112—113.

досегашен живот. В размишленията и спомените ѝ е експлицирана семантиката на Пътя изобщо в следаприлската литература.

Пъте неуморен, никога неотдъхващ Пъте! Ти си най-близък мой приятел! Ти... преобръщаш пластовете в душата ми, вадиш забравени корени, изтръгваш затрупани извори, Ти пушаш на свобода мисълта ми. Тя, като отвързана от въже, се хвърля ту напред, ту назад, пошурява от простора, опиянява се от свежия въздух. Мисълта ми е излязла вън от четирите стени на всекидневнието, тласната със свръхскорости, да се носи през времето и пространството.

Път-„довереник“, „оздравителен“ път, символ на равностметки и (като последица от тях) на излаз към нови духовни територии — такъв е образът на Пътя още в „Седемте дни на нашия живот“ и „Двама в новия град“ (1964). Професионалните занимания на героите в тези романи не са случайност. В своите странствувания из „големия“ свят геологът Емилиян Киров не просто ще се самоизяви в съотнесеността си с множество разнообразни човешки съдби. Той ще познае най-вече себе си — нещо, което Гоца Герасков никога няма да постигне в механистичната си „подвижност“, за да прозре най-после нравствената си непригодност при съвременните социални условия. И „жизненият му път“ закономерно свършва не другаде, а в джунглите на Нигерия — „с неговия морал той е само за джунглата“. „Мястото“ е вече и е т и ч е с к и (а не, както в обектно-епическото повествуване, само събитийно) обвързано с духовността на героя, с неговата „човешка недоразвитост, морален примитивизъм и дивашки морал на силните и смели туареги“⁹ (Т. Жечев).

Пак така функционално съотносим спрямо себеосъзнаването на героя се разкриват „преходите“ и в „Двама в новия град“. Насаме с изживяванията си в кабината на камиона, Марин Масларски търси нови опорни точки в света „тук“ и „сега“.

Аналогична е връзката между духовната еволюция на героя и неговото изменящо се „място“ в прозата на Ем. Станев. Истината за народа и свободата, към която така мъчително се е домогвал Кондарев, кеслучайно го озарява и а п ъ т, сред Балкана: „Народът и Балкана бяха едно и също нещо — тайнствено, необозримо и страшно — и той нямаше думи да го изрази, ала го разбираше с душата си...“ Правдотърсачеството на Еньо-Теофил също е път, който закономерно свършва в манастирчето — единствено „място“ на творчески изяви в епохата на робството. Там, в тишината на неопожареното „крилце с три килийки“, сред кожите и перата, оставени от неизвестния монах-преписвач, ще се роди Еньо-вото житие-изповед. „Пътуването“ към истината е увенчано от словото-равносметка.

И Саади от „Случаят Джем“ ще направи своята равностметка пак като п ъ т н и к. Стигнал от Анадолската Карамания до вертепите на Марсилия, той изрича най-дълбокото си човешко и творческо прозрение: „Една песен за родината и изгнанието, нея искам да напиша — аз, който считах, че нямам родина и мой дом е светът; който мислех, че изгнанието е просто пътуване, промяна в пространството.“

Но да се върнем при „Пътуване към себе си“.

Започнат очевидно в схемата на т. нар. „производствен“ роман, той изглежда художествено неорганичен в отношението му към класическото обектно-епическо повествуване. Конструкцията му е неовладяна, хибридна. Под напора на проблемното многообразие тя се „взривява“ отвътре и авторката е принудена „да се разпръсква на различни страни, да нарушава вътрешното сцепление, да бъде преднамерена и дори тезисна в белетристичните си доказателства“¹⁰.

⁹ Вж. Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 г. кн. 1. С., 1980, с. 232.

¹⁰ М. Н и к о л о в. Пътуване с един пътник: автора, — Литературен фронт, бр. 39, 1966.

Ако упреците за тезисност остават да ваят и днес, то „хибридната“ конструкция на романа изглежда вече другояче. Той просто има друг — неепически — строй, друга жанрова мяра. В него ще видим наред с влиянията от модерните чужди светове и откритията, към които националният ни роман се домогва през 60-те години по свой път, с оглед своите развойни потребности.

Едно от тези открития е променената символическа трактовка на Пътя. Той вече не е само „пътуване, промяна в пространството“, и не просто тема — той функционира и като л а й т м о т и в, т. е. превръща се в структуроорганизираща категория. „Пътуване към себе си“ е творба, богата на есесистични размишления за Пътя — довереник и оздравител, в които многократно се връзват и прекъсват потока от спомени и равностетки. Така миналото бива по-тясно обвързано с мятото и времето на с е г а ш н о т о действие (бягството от строежа). Но по силата на тази обвързаност и самата идея за Пътя получава развитие, спрямо което външносъбитийните подробности са само външен импулс. Основно значение за преобразуването ѝ има самоосъзнаването на героинята.

Съобразно с него (със самоосъзнаването, а не със събитийните промени) се изменя п о с о к а т а на Пътя — значима характеристика на т. нар. „линеарно пространство“, представляващо „обобщена възможност за движение от начална към крайна точка“ (Лотман). Побягнала натам, откъдето е дошла, Райна седи в камисна с гръб към целта, с лице към строежа. Противоречието между посоките на „външното“ (физическото) и „вътрешното“ (психологическото) движение (с гръб към бъдещето, с лице към миналото) точно отразява духовната ѝ раздвоеност: „Седях сред пътя, разпъната между две противоположни посоки. Не можех да се изскубна ни от едната, ни от другата.“

Във финала на романа раздвоеността е преодоляно, а в съответствие с него — и противопоставянето на посоките. Самоосъзнаването, както личи, вече не е обектно-епически к о н с т а т и р а н о (вж. у Д. Димов: тя осъзна . . . , . . . усети . . . , и т. н.). Т о е с т р у к т у р н о изразено в плана на пространственото моделиране. Почти достигнала до целта, до влака, който ще я върне в бащиния дом, Райна пак така стремглаво се втурва обратно — н а п р е д, към строежа, при себе си.

* * *

„Пътуване към себе си“ откроява и друга една промяна в трактовката на Пътя, сега вече в отношението му към Дома.

Устремена навън, „на открито“, Райна Стаматова съзнателно се оттласква от своята семейна среда. Бл. Димитрова би могла да почне историята на нейното духовно формиране от самото ѝ начало в Дома, в духа на представителния за европейското изкуство „образователен“, „възпитателен“ роман.

Ще отминем причините, поради които този жанр не е застъпен в българската повествователна традиция. Ще забележим друго: социалното и нравствено израстване на героинята е постижимо сред „големия“ свят, извън Дома. Непосредствено след Априлския прелом Пътят (в дадения случай — строежът) и Дома са стойности, антиномични изобщо в цялата българска проза, непреодолимо противостоящи една спрямо друга. Епохата на „големи скорости“ е накарнала диалектичното равновесие на Движението и Покоя, на преходното и трайното, устойчивото в човешкия живот. Покоят се третира като равнозначен със Застоя, интересът към устойчивото (както в „Корени“ на В. Попов) — като консервативно тенденциозен, неисторичен.

Противопоставянето Д о м — П ъ т несъмнено е свързано с опозицията отвореност — затвореност, която е ярко изявена в следаприлската проза, извънред-

но активна и заострена. Характерен е разливът с родния дом в „Антихрист“. Бацината къща твърде отрано започва да сковава духовните ламтежи на Еньо, изпълва го с „душевно притеснение“. Истините за божия свят той ще търси извън нея, както впрочем и героят в „Легенда за Сибин“. Семейната хармония е окончателно нарушена със смъртта на царствената, достолепна Котра. Оттук нататък той също поема към „големия“ свят и ще търси изход от „душевното притеснение“ под открито небе. Не само душните покои на куртизанката кира Евтерпи — пещерата, в която се е оттеглил с Каломела, също е несигурно убежище, временно „място“. И Саади ще достигне своята истина, отдалечавайки се все повече от родните места...

Тенденцията към оттласкване от Дома не е откритие на 60-те години. Тя се наблюдава и в обектно-епическите изображения, доколкото семейно-родовото пространство е недостатъчно да побере многообразието на социалната и нравствено-психологическа конфликтност. Ето защо, както сочат изследователите, тя се разгръща посредством цяла една поредица от пространствено-епически топоси (Дом, Църква, Община, Кръчма, Чаршия, нивите и т. н.).

Но в съвременната проза тенденцията към оттласкване има особен характер — тя засяга вече не само събитийността или пък характеристиката на персонажите, но светогледната установка на следаприлските творчески светове.

Последиците ѝ са нагледно изяви в „Корени“. Подобно на Йовков В. Попов търси човешката психика и нравственост относително устойчива спрямо обуславящите я социално-исторически фактори.¹¹ В този смисъл приемствеността на неговия свят с Йовковия не се изчерпва на равнището на проблематиката: тя се осъществява в плана на структурата чрез кръгово затвореното („Светът е колено“, обобщава един от Йовковите персонажи), статично пространство. Там динамичната представа за живота отстъпва пред покоя на „вечните времена“, скрепен от образни асоциации и успоредици, от устойчивостта на старческите „припомени“ и „прапреживявания“.

В контекста на тази статична образна система Пътят и Домът са вече несъвместими: опустелите изпразнени къщи остават настрана от пътя, по който профучават камионите към Рисенския аграрно-промишлен комплекс („Вечни времена“).

Усещането за несъвместимост се засилва в съпоставката между света в „Корени“ с динамичния, линеарно организиран, „отворен“ свят на Д. Вълев. Той е целият прорязан от пътища, които имат магистрално значение в човешките съдби (водят не само към „новия град Боляров“, но свързват Лондон с Калкута). Поели тези пътища, хората от „покрайнината“ са проникнати от „ярос“ към социалните несъвършенства и порив „да майсторят света“, да го „тълкуват“. Социалното им битие („Покрайнина“, „Ние величествата“, „Ярос“) е в най-висока степен обвързано със символиката на Пътя — то е „път през годините“, в простора на „големия“ свят.

Радичков също използва в следаприлското десетилетие антиномията Дом — Път, за да изрази вече не потребността от вечните начала на човешкия живот (те са неотделими в неговата трактовка от преходността), но да обърне вниманието ни върху консервативния им смисъл, когато бъдат абсолютизирани. Такива са те в съзнанието на Иван Ефрейторов от „Последно лято“. Там Домът е средоточие на една „стара, консервативна вселена“, обречена да потъне на язовирното дъно, „глуха и пуста, без въздух и жизнен сок“.¹² Тя е непреодолимо противопоставена на живота, на белия път, по който побягва от своя баща момчето Динко.

¹¹ И. Панова. Цит. съч., с. 169.

¹² Т. Жечев. Критически погледи. С., 1971, с. 194.

Вече през 70-те години семантиката на Пътя в Радичковия свят съществено се променя. В „Страх“ запустялата воденица (вариант на Дома) е превърната в „битово“ ханче, лишена е от светостта на традицията. И по п ъ т я, дето някога са трополели каруци с мливари, сега се разхождат ф а й т о н и с бели „духове“, а в същност преоблечени филмови статисти — пияни, лекомислени, бездуховни.

Радичков не крие тревогата си: под напора на техницизма и потребителството съкровено-емоционалното, естественото, народностното започва да се руши. Тогава пътеката на „природния човек“ зараства — превръща се в „моропътнина“ („Луда трева“)¹³ или в бетонна международна магистрала, по която (за разлика от Д. Вълевите пътища) сноват между Азия и Европа нескончаеми автомобилни колонии, преносители на холера, опияти и бездуховност („Таралеж“). Ето защо и старата къща на Леваците („Прашка“) е обвърната гърбом към Пътя и Селото (т. е. изобщо към света), „почти като човек, без всякакво желание да има каквато и да било работа с другите — нито тя иска да знае за тях, нито пък иска те нещо да знаят за нея.“ Защото тя е изпразнена от традиционното си нравствено съдържание — няма ги нейните предишни обитатели, „хора темелни, тоест — стабилни“.

Както показва анализът дотук, Радичков оползотворява с неподражаема виртуозност динамичното антиномично съотношение Дом — Път. Целта му е да изобличи нецелесъобразността, нетворческия механистичен аспект на съвременната жизнена динамика. „Привидно животът тече и ако само няколко дни човек наблюдава, ще му се стори, че доста бързо протича той през котловината...“ Но „ако човек проследи и други дейности, ще види, че движение доста активно има, а придвижване напред няма“ („Прашка“).

* * *

Утвърждавайки живота като придвижване напред, най-новата ни проза все по-често се обръща от началото на 70-те години към неговите първоначала, за да изведе от тях извечната цялостност на нашите днешни представи и усещания, да възстанови неделимостта на Движението и Покоя.

Две са началата на нацията, заявява Радичков в „Спомени за коне“ — „... .едното начало е в лудо препускащото конче за езда, действено и рисковано, другото начало е в кончето-люлка, кончето на удобството и сигурността...“.

Единството на „началата“ е „оухудожествено“ посредством символиката на Р е к а т а. В съвременните творчески светове това е образ-вариант едновременно и на Дома, и на Пътя. Реката е Дом — родно място, покой, нравствена опора. Но тя е и Път: защото е нескончаемо движение, при което водите ѝ във всеки нов момент са едни и същи, но и не са. И човекът, който се връща към себе си при своята Река, е Човек на П ъ т.

В „Страх“ Радичков разказва историята за реката и старата воденица — за това, как воденицата опустява и водите стихват зад спуснатото ставило, а воденичарят се велушва в предсмъртния си час как „падат тежки капки и се удрят в наранената му душа“.

Мотивът за спрялата вода е алюзия за живота, в който „придвижване напред“ няма. Сходна е семантиката и на водната стихия, отнесла мостчето-връзка между „големия“ свят и мъртвата къща на Леваците („Прашка“).

Ще се спрем за малко върху това м о с т ч е. Метонимичен вариант на Пътя, то изразява в прозата на 60-те години една кризисна драматична ситуация.

Достатъчно е да сравним функцията му с тази на мостовете в И. Андричевия свят. Там те са знак за живота, който трябва „да преодолее и да премине нещо: безпорядък, смърт или безсмислие“ („Мостове“).

¹³ Вж. подробен анализ на проблема в: Ник. Звезданов, Дом и Път в творчеството на Йордан Радичков. — Литературна мисъл, 1980, кн. 8.

Друга е семантиката му в националните ни творчески светове. Мостът, „толкова години разкъсан между две посоки, без решение коя да избере“, в „Корени“ символизира раздвоението на съвременния човек между миналото и неизвестността на бъдещето. И Павел Хадживранев („Завръщане“) няма да преминесов мост: отсам или отвъд, светът е все безпорядък, смърт, безсмислие. . .

От тях е разтревожен Радичков в „Страх“, от тях търси изход в спомена за миналото. Водите на Реката трябва да оплождат живота — както в отколешните дни, когато воденицата е пълна с мливари и „винаги има женски смях и шум на вода — това стига, даже и да нямаш пари“.

Оплодителни, светли, чисти води — такава е в съвременната проза Реката на Д. Фучеджиев. Връщайки се отново и отново към нея, белетристът я превръща през годините от жизнено-пластическа конкретност в „личен мит“ (Св. Игов), в символ-средоточие на цялото си творчество.

В това вторично знаково-символическо значение тя вече не е просто Велека, а Река — израз на

- мечтателен унес и вглъбяване (Св. Игов), на „пътуване към себе си“;
- националната историческа съдба — нейните води таят „спомена“ за многовековния живот на общността, завинаги уседнала на бреговете ѝ;
- символ на мирозданието, на световния порядък.

Придържайки се към определението „личен мит“, бихме могли да я разглеждаме като проява на „ремитологизацията“ (Мелетински), характерна за модерното съвременно художествено светоусещане. В литературно-митологически контекст Реката е равнозначна с митичното световно дърво, както в представите на първобитните архаически общности.

Основание за такава трактовка ни дава и самият Фучеджиев. Изследователите забелязват влеченията му към мита още в „Дървото на греха“. Според Д. Кирков „... на новелата е бил нужен тъкмо тоя езиков символ с митологичен произход, неговият кръг от значения. Той представлява и началото, и края на произведението, има художествен смисъл и при започването, и при завършването. . . , а след прочитането на творбата цялостното идейно-художествено внушение отново събира лъчите си в наслова, за да го преосмисли.“¹⁴

В едноименния роман Фучеджиев използва символиката на Реката, за да изведе на ново семантическо равнище екологическата проблематика. Тревогата на Слав Грашев за замърсените от флотация води е само частен момент от нашето историческо битие, разбирано като реално „придвижване напред“, в разрез със Застоя и нетворческото суетене. Усвоявайки постиженията на съвременната цивилизована епоха, човекът е длъжен да съхрани в своя днешен ден природосъобразните начала, животворните сокове на традицията.

В „Зелената трева на пустинята“ и „Студеното отдалечаване“ същите тези идеи са изразени в друг проблемно-тематичен контекст. Това са романи за равносметката пред смъртта, когато личността най-дълбоко осъзнава своите нравствени качества и жизнени устои. Показателно е, че реката и тук запазва значенията, с които се изявява в дебютния роман на Фучеджиев: тя е първоизвор на човешкия живот, знак за неговата неизчерпаемост и духовна пълноценност.

Но да се върнем към „Реката“.

Белетристът не успява докрай да извиси битово-екологическата тема към равнището на философски-обобщаващото. Някои фабулни линии остават емпирично принижени. По-важно в случая е, че Реката-Път тук се явява вече х а р м о н и ч н о обвързана с мотива за Дома. В структурата на романа Домът това е Селото, израсло на бреговете ѝ в мрачината на робските времена. То също като нея е и п р е х о д н о , и в е ч н о — доколкото общността се съхранява неизгребима в езическите нестинарски обреди, и в мъките на робията, и

¹⁴ Д. Кирков. Анализи. С., 1981, с. 116.

в социално-класовите битки. Затова Слав Грашев — героят, унаследил от поколенията Грашевски мъже заедно с древната им памет и борбеността, и нравствената им извисеност, се бори не просто за водите на Реката. Загрижен за Селото-Дом, той се стреми към продължаване на живота във времето.

Така Д. Фучеджиев почти едновременно с Г. Алексиев и В. Попов в „Низината“ документира „завръщането“ на прозата ни към традиционната (разколебана през 60-те години) символика на Дома като синтез на Движението и Покоя, на преходното с вечността. Малко по-късно подобен синтез постига и М. Ягодов в „Древният път“. Неговите „старо-нововремски повествования“, издържани в прости народна сказова форма, са „нанизани“ едно подир друго в широко „отвореното“ линеарно пространство на древния път.

Това е „място“, дето са ситуирани промените в народния живот в течение на цяло едно столетие. С други думи, Пътят се превръща в „образ“ на колективната история, в „ос“ на времето — не само в средоточие на художествената конфликтност. Във връзка с това той функционира в структурата на цикъла обвързан с промените в душевността на персонажите, в качеството на л а й т м о т и в (т. е. както в „Пътуване към себе си“). Ведно с „шарения свят“ се изменя и външният му облик, и човешкото му съдържание. „Сиромашкото джаде“ с годините става широк асфалтиран път. Съвършено различен от бетонната магистрала на бездуховността в „Таралеж“ на Радичков, той наподобява по своята семантика Д. Вълевите пътища.

Защото в противовес на бездуховността, която шестува пред очите на писателя Е. С., този път „носи на гърба си“ тревогите, и вярата, и радостта човешка. А вместо кулата на жестокия Абдулагуш край него стремително се извисява към небето огромен завод, и на мястото на стария каменен мост е построен нов, железен — символ на устрема напред, не на раздвоението „между две посоки“ (както в „Корени“). Изменил се е заедно с това и ритъмът на повествователното време: в сравнение със забавените „старовремски“ повествования „сега приказката ми ще върви по-бързо, защото вече имаме работа с един мотоцикъл“.

В това вторично темпорално организиращо значение образът на Пътя придобива друга, епическа съдържателност. В следаприлския период той е изразявал духовната еволюция на личността, бил е функционално обвързан с индивидуалния вътрешнопсихологически живот. В Мутафчиева е единствената, която се опитва в онези години да разшири семантиката му, да го наложи като символ на историята на общността (есето „Пътят“ от сб. „И Клио е муза“). Но опитът ѝ остана без последствия през 60-те, а и в началото на 70-те години. Литературата ни на този етап не се нуждае от Пътя, свързал Изтока със Запада и обединил съдбите на милиони хора в продължение на две хилядолетия — от римската епоха, та до днес.

Към този „път на народите“ тя се обръща едва към средата на миналото десетилетие, когато почва да си възвръща епическия тонус. Критиката обръна вниманието върху дълбокия психологизъм в новелите на М. Ягодов, в които събитийността е само повод да се изявят сложни вътрешни състояния. Но тя проникателно забелязва и жанровото им своеобразие — „повествованията“ в „Древният път“ напомнят старите хроники, а по същността си са „миниатюрни романи“¹⁵ в които на преден план е изведена идеята за приемствеността.

Логично е да се запитаме в тази връзка: имал ли е М. Ягодов наум есето на В. Мутафчиева, когато е замислил своите новели? Какъвто и да е отговорът, другото е важно: есеистично-очерково „оформен“, експлицитен допреди, мотивът за „пътя на народите“ сега обобщава историческата — не просто личностната — еволюция. И „обраства“ с конкретно-пластически образи, „отлива“ се в инди-

¹⁵ Н. Андонова. Книга за съдбата на българина. — Септември, 1978, кн. 6.

видуално неповторими човешки съдби. Синтез на художествено-психологическите открития от 60-те години с епическото светоусещане на 50-те, възобновено през миналото десетилетие, сб. „Древният път“ е израз на значими философско-исторически и социално-етични търсения. Основното сред тях е „вечната жажда за движение“ (В. Мутафчиева), особено силно изявена в епохата на „големи скорости“ — в бита, но и в изкуството, посредством символиката на Пътя.

Затуй

това, което ни разказах, че е станало тия дни върху древния път, и то може да се повтори някога отново, ама няма да бъде вече същото. Само пътят ще си остане — не такъв, какъвто го знаете, но ще си остане.

Един такъв път, без начало и без край, мълчалив, мъдър и древен, винаги е бил нужен на човечеството.

2

„Отворен“ или „затворен“; линеарен или пък склучен в кръг, както при етическия „неподвижния“ герой „на своето място“; динамичен или статично организиран, скрепен по силата на символически успоредици и аналогии — пространственият модел на света може да бъде разгледан и с оглед вертикалната му организация. Тогава става съществен признакът в и с о ч и н а — както в Толстовото линеарно пространство: според Лотман движението на героя „по неговата морална траектория е възкачване или спускане, или смяна на едно от другото“¹⁶.

Тази е само една (в по-висока степен абстрактната) от структуроорганизиращите функции на вертикалата като „ос“ на света. Нека да обърнем внимание върху з р и т е л н о - о б е м н а т а нагледност на неговия образ в националната ни художествена традиция.

В българската словесност са засвидетелствувани извънредно отчетливи вертикални „влечения“. Те са обусловени от отразения в народното съзнание пресечен, неравен релеф на българската земя с нейните планини и високи върхове. Затова и в изкуството — като се почне от фолклора и се мине през Ботевата поезия, та до „Иван Кондарев“ — Балканът е един от най-честите и значими пространствени символи. (С понятието „балкан“ човекът от равнината назовава и всяка друга планина.)

Исторически устойчиви са и смислово-етическите значения, с които се изявява противопоставянето г о р е — д о л у. Ще посочим тристепенната вертикално разчленена структура на „Хаджи Димитър“. Небесата, Балканът и полето представляват фактически три различни етически равнища — волност на чувствата и мисълта; борбеност и мъжествено страдание; робска неволя, примирение и безсилие („пейте, робини, тез тъжни песни...“).

Етически съдържателен е и двуделният свят на Йовковите „Старопланински легенди“. Балканът над Жеруна е „място“ на волен юнашки живот. Всяко с п у с к а н е по вертикалата (всяко дохождане в селото) е свързано с някаква кризисна ситуация: Шибил става жертва на предателство; вместо знамето, развяно в Балкана, долу стърчат върлини с набучени „юнашки глави“; слязъл при Постоловите воденици, Марин пропада в бездната на греха и престъплението. И, обратно — Крайналията умира пречистен и извисен г о р е, под бука на Агликина поляна.

Аналогичен е смисълът на вертикалата в художественото пространство на „Иван Кондарев“. Д о л у, в градчето К., героят напразно е търсил истината за народа и ролята му в социално-класовите борби. Той я постига „там, на Балкана“, когато долавя неговия „могъщ ритъм“ и „стаен дух“.

¹⁶ Ю. М. Лотман. Художественное пространство в прозе Гоголя, с. 11.

До края на 50-те години опозицията горе—долу се формира обектно-епически, в събитийно-фабулния план на повестуването. В следаприлския период, обвързана с еволюцията на „моята“ личност, тя получава по-дълбоко психологически измерения: вертикално разчленен е вече и вътрешният (мисловно-емоционален) свят на персонажите. В „Пътуване към себе си“ например бяството на героинята надолу, далеч от строежа в планината, и завръщането ѝ горе са вече бягство и завръщане при себе си.

Сходни значения има вертикалната структура в прозата на Фучеджиев. „...високо над течението на реката плаваше голяма птица, сякаш застинала в съзерцание на света под себе си, в размисъл“. В етическото пространство на героя, обърнат „навътре, към себе си“, това извисяване (на погледа) е сигнал, за способността му да се извиси духовно, да еволюира.

Дотук ставаше дума за членението на българския пространствен модел по вертикалата в отрязъка Земя — Небе. Ще обърнем внимание и върху обратната ѝ насоченост: горе—долу — съотнесени са също тъй представите за земно и подземно. Триделната (небесно-земно-подземно) представа за световното пространство, засвидетелствувана в народното мислене, „снима“ в същност антиномията хаос, безпорядък, безсмислие, смърт — хармония, ред, смисъл, живот. „Самси господ над нази, черната земя под нази“, изрича един от селяните в смутното време на септемврийския погром („Иван Кондарев“).

В такава триделна форма е изграден Дантевият свят, в съгласие със средновековното религиозно мислене. У нас тази форма е изявена във фолклора (приказничната „долна земя“, където се озовава юнакът, възседнал черния овен). В новобългарската художествена традиция тягата към „подземното“ изхожда именно от фолклорните „спомени“. Гроб, безпорядък, смърт — ето нейния семантически контекст в Ботевата поезия:

Кажи им, майко, да помнят,
да помнят мене да търсят;
бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята,
в земята, майко, черната!

(„На прощаване“)

Или:

Там, де земя гърми и тътне
от викове страшни и злобни
и предсмъртни песни надгробни...
Там...
знали са страшни долове
и пици в тях зърно от свинец
и смъртта ѝ там мила усмивка,
а хладен гроб сладка почивка.

(„До моето първо любе“)

Същият кръг от значения — безпорядък, възмездие, смърт — изразява бадаличното спускане към речните глъбини у К. Христов в „Русалка“ и у Разцветников в „Удавници“.

Мотивът за „подземното“ се явява в съвременната ни проза значително по-рядко. Г. Стоев го „оползотворява“ в „Циклопът“ с обратна смислово-етическа насоченост. Романовото пространство е двуделно разчленено, но не в обичайната посока Земя — Небе, а обратно — между Земята и Световния океан, в глъбините на който Капитанът охранява със своя екипаж мира на планетата. Го-

ре е неговият Дом — „място“ на нарушена семейна цялостност и уют. Истински пълноценно героят се осъществява като личност до л у, в тясното затворено пространство на подводницата, изпълнявайки дълга си към човечеството.

Така осмислена, опозицията г о р е-д о л у изразява две взаимопротиворечиви линии на социално и нравствено поведение. За да опази хармонията на човечеството, героят разрушава целостта на своя дом.

Това поражда въпроса: има ли смисъл „макросветът“, ако е игнорирана хармонията в човешките „микросветове“ — на Капитана, на децата и жена му, на любимата? Нетрадиционният, „преобърнат“ пространствен модел на романа се оказва адекватен на трагически усложнените съвременни виждания за света.

* * *

Но да се върнем към двучлонната структура Земя — Небе.

Върху земя човек роден е.
Но той на нея се роди
над себе си, непокорени,
да вижда винаги звезди,
да ги достига и когато
до тях е стигнал, да скърби,
пак взрян в небето непознато
и смъртоносно може би.

(В. Ханчев „Земя и небе“)

Одухотвореност, романтична поривност — такава е традиционната семантика на тази структура в творчеството на всички времена, в това число и в българската литература.¹⁷ Да си спомним раняването на Андрей Болконски под небето на Праценския хълм:

В тоя миг всичките интереси, които занимаваха Наполеон, му се видяха толкова нищожни, толкова дребнав му се видя и самият негов герой с това дребнаво тщестлавие и радост от победата в сравнение с онова високо, справедливо добро небе, което той бе видял и проумял, че не можеше да му отговаря.

Както се вижда, метафорическото небе фактически „замества“ извисената над света авторова гледна точка. Такава е функцията му и в „Косачи“ на Елин Пелин, дето Хоризонталата („безкрайното тракийско поле“) е „място“ на сиромашки грижи и житейска трезвост. „Дълбокото звездно небе“ отваря идейния хоризонт на героите към „лъжовния свят“ на мечтите и илюзиите:

Защо ти е истината? Да взема да ти разправам, да речем, за дрипавите гащи на дядо Тодор или за смачканата калимявка на дядо поп? Или да ти разправам за нас, голи-голтаци, дето сме тръгнали, с коси на рамо и с просеник в торбата, да бием път цяла седмица до Тракия на коситба? Всичко това приятелю, е истина. Ами защо ти е тая пуста истина?

И малко по-нататък:

Затова има приказки, затова хората са ги измислили. И песните са затова. . . да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек.

В определени случаи (както във Вазовата поема „Кочо“) съотнасянето Земя — Небе може да се яви с обратен знак: истинно, възвишено, героично е това, което е д о л у (в храма):

И храмът ехтеше от моми, невести,
кат падаха в кръвье или във безчестье.

¹⁷ Вж. П. Велчев. Вапцаровият образ на света. — В: Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали. С., 1980, с. 162.

И господ от свода през гъстия дим
гледаше на всичко тих, невъзмутим!...

Но не толкова семантиката на двуединството Земя — Небе ще ни интересува в случая, колкото статичността му, съобразена с абсолютната, неподвижно закрепена авторова гледна точка. Защото критерият за духовна извисеност изхожда именно от нея — не от гледната точка на героите. Животът на Елин Пелиновите косачи е битово „заземен“, поривът им нагоре е нетраен, моментен. Небесното очарование се разсейва заедно с немошните пламъчета на догарящия огън и Лазо отвръща поглед от звездите: „мисълта му го отнесе при Пенка“. Рано сутринта и сам той поема към дома, към Пенка, към трезвостта.

По-различна е картината в „Нощен гост“ на Йовков. Подобно на Толстоовия свят тук Земята и Небето са в най-голяма степен свързани, не само противопоставени (както в „Косачи“). Звездата, която свети като въглен, пуска жици и полет се смаява, е неделима от света на Йовковите овчари; просто окончателно го окръгля и хармонизира. Самите герои обаче са „свършено неукни, те не и менаува г звездите, не се отделят от тях като обект за наблюдение. За разказа и за тях звездата е наравно с плета и коритото, детайл от общата картина (разр. И. Панова). Наравно с всички тя участва в общата ситуация и работи безшумно в полумрака на развиделяването, от което изплува разказът.“¹⁸

С други думи, звездата (Небето, извисяването) е факт на авторовото самосъзнание — не на съзнанието на героите, и локализира Йовковата идеологически неподвижна гледна точка. В този смисъл — ще повторим — връзката Земя — Небе е статична, и з в ъ н в р е м е н н а. (Така я определя и Г. Гачев, когато анализира вертикалната линия, ограничена у Ботев в отстоянието слыце — герой.)

По времето, когато Йовков създава „Нощен гост“ (разказът е публикуван в „Златорог“ през 1936 г.), тази статичност и извънвременност започва да се колебава във Вапцаровата поезия.

Явлението е обусловено от напрегнатата социално-психологическа ситуация в навечерието на Втората световна война. Никога дотогава светът не се е изправял пред такива страшни изпитания и никога така високо не е бил устремен човекът в порива към себеутвърждаване. Този порив има специфични пространствени форми в заводските комини, в небостъргачите, в траекториите на издигащите се към небесната вис самолетни ята. Все повече се изостря противоречието между тях и хоризонталата на водните повърхности и равнините, отвещащи съзнанието на човека от динамиката на делниците към покоя, съзерцанието и тишината.

Вапцаров долавя тънко това противоречие и го изразява в „Моторни песни“ посредством вертикално изтеглените пластически композиции, в отвесните — възходящи или низходящи — премествания на окото в плана на пространството:

Живота без милост ни вързва
крилата със яки въжа...
И жадния устрем потиска
стоманена каска-небе.

(„Епоха“)

Или:

Стремително, смело нагоре!
В небето, където тупти
размерно сърцето моторно,
издигай бетонни стени!

(„Хими“)

¹⁸ И. Панова. Цит. съч., с. 234.

Или пък в „Писмо (Ти помниш ли...):“: след сумрачната затвореност на „трюмовете, пълни с лепкав мрак“, изобразителният фокус се измества във вертикална посока — на вън и нагоре:

А там —

високо във небето,

чудни

трептяха пак на чайките крилата...

Нарочно подчертаваме: нагоре — надолу (не просто горе — долу, както дотогава). Извисяването на Вапцаровия „аз“ е принципиално различно от поривността на лирическия герой в предхождащата поетическа традиция. (Показателна е конфликтната съотнесеност на „Моторни песни“ спрямо света на Яворов.) Негов реален първообраз и подтик са научно-техническите постижения на века, особено в Съветска Русия през 30-те години. На тях се дължат специфичните новаторски образно-пластически решения във „Вяра“, „Романтика“ и др.

Но това е все пак външен, социален импулс за активизиране на вертикалните съотнесености. По-значими са техните мирогледно-психологически и идеологически основания. Поривът нагоре като мяра за нравствена пълноценност, който дотогава е изхождал от кръгозора на твореца, сега е в по-висока степен присъщ на героя (а той невинаги е идентичен с автора) и изразява неговата (на героя) целенасочена, активна, социално-творческа същина.

От друга страна, съотношението нагоре — надолу е съотношение динамизирано, адекватно с усложняващите се жизнени представи на модерния човек и поради това изразява значими темпорални функции. В този смисъл то съществено се различава от връзката горе — долу в Йовковия уравновесен, статичен, хармонично окръглен свят.

Пример за такова динамизиране е епизодът на братоубийството в стихотворението „Двубой“:

На мокрия паваж лежи

човек, застрелян

из засада.

Небето, заредено с взрив,

ще падне с трясък

на площада.

Убитият — небето: епизодът представлява същата двучленна структура, която е средоточие и на Ботевата балада „Хаджи Димитър“:

Лежи юнакът, а на небето

слънцето спряно сърдито пече...

И Вапцаров като Ботев свързва в едно човека с природата, за да се открие в това единство авторовата оценъчна позиция. Но там, в баладата, надделява приказно-романтичното безвремие, покоят. И слънцето в съгласие с безсилието на ранения юнак е застинало, неподвижно.

В „Двубой“, напротив, детайлите са оразличени по своя емоционален и образен строй. Убитият е образ статичен и визуално конкретен. Другият („небето, заредено с взрив“) за разлика от него е вътрешнонапрегнат и метафорически обобщен. Но поставени редом във Вапцаровата система на „ярки контрасти“ (Б. Ничев), те още не правят контраст. И биха останали докрай автономни, да не беше смяната на ракурсите. Паважът — небето — паважът: рязко, мълниеносно почти (подобно на кинокамера) пробягнало по вертикалата на „къдра“, окото свързва човека с природата. Тогава смисълът на това грозно убийство „из засада“ про-

блясва в мига на техния монтажен сблъсък. Фрагментите от Ботевото стихотворение и от „Двубой“ се различават въз основа на начина, по който е изразена авторската оценка. У Вапцаров тя е от „нелитературен“ — кинематически, кинематографичен порядък, защото е имплицирана в самото движение. Традиционно-словесния коментар четем едва в следващите строфи:

Извергът,
мерзкият стрелец
закри следите си
завчас,
Ти спомняш ли си този подлец?

Епизод — „кадър“; око, подобно на кинокамера; монтажен сблъсък; кинематографично изразена оценка. . . Това съвсем не са метафори. Вертикалните движения в „Моторни песни“ са нова, непозната дотогава в българската поезия форма на художествено изразяване и внушение. Те не са само механическо преместване на окото в плана на пространството, а в прекия смисъл на думата кинематографически израз на авторовите социалноетични виждания.

Появата на тези движения във Вапцаровите стихове е извънредно съществена от гледище на художествения развой. Това са движения поразителни, нагледни, зрими, макар опосредствувани с думи, т. е. близки са до фотографическата (а тя е принципиално различна от Яворовата фотографирана) динамика, постижима единствено в киното. Те са основание да твърдим, че чрез Вапцаров българската поезия, обогатявайки своята образна система, усвоява през 30-те години някои принципи и похвати, разработени в стилистиката на киното. Сега, след като ги е заело от словесното изкуство, то е в състояние на свой ред да му ги предостави, доразвити и обогатени в киносинтеза.

А националната поетическа система и сама се нуждае от тях в момента, когато особено се изостря сблъсъкът на художествените стилове. „Моторни песни“ са документ за отгласването ѝ от предхождащата традиция в търсене на нови формално-художествени и проблемно-тематични насоки. Ролята на катализатор в този обновителен процес поема наред с други фактори и киното — благодарение на „кинематографическата“ интуиция на Вапцаров.¹⁹

* * *

В онези години вертикалните премествания в плана на художественото пространство като специфичен „киноизказ“ на едни или други социално-етически внушения остават малко популярни. Пролетарските поети — съмишленици на Вапцаров, предпочитат най-вече непосредното лирико-публицистично изразяване. Във връзка с това се запазва статичната, извънвременна структура горедолу, характерна за предходните десетилетия.

Вапцаровите „кинематографически“ открития биват актуализирани едва в следаприлския период, когато представата за Движението се налага като основен идейно-оформящ фактор. Явлението се дължи на това, че тъкмо киноезикът, в който са синтезирани завоеванията на всички видове изкуства в предшествуващите епохи, е в състояние най-адекватно да изрази динамичните темпове на съвременната жизнена реалност.

Тук няма да се спираме на въпроса, къде и как са „оползотворени“ Вапцаровите уроци в днешната ни поезия — той заслужава самостоятелно подробно проучване. Интересува ни преди всичко прозата, и в нея — зачестилите през 70-те години опити за летене.

¹⁹ Вж. по-подробно по този проблем в сб. „Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали“, с. 320—345.

Тази формула — „опит за летене“, се наложи в съвременната творческа практика със заглавието на едноименната Радичкова пиеса. Като оставяме настрана драматургическото ѝ решение, ще обозначим с нея онази характерна ситуация, която Радичков „намеква“ още през 60-те години с „Привързаният балон“. През следващото десетилетие тя привлече вниманието ни в „Низината“, в „Барьерата“. „Опити за летене“ намираме и в новелата на Г. Стоев „Много висока тераса“ и особено в „младата“ проза: разказът „Птица“ (сб. „Зимно море“) на Л. Петков, „Портрети на небесни тела“ на Р. Босев, „Дунавско хоро“ на Р. Сугарев. Светът в двете новели, обединени под това заглавие, е вертикално оформен. Единият му полюс е ямката под лоста, на който старшина Георгиев демонстрира виртуозно фигура слънце, без сама да е способен да се извиси към слънчевите висини на духа. Другият полюс е прозоречният корниз, на който седи в утринното развиделяване момчето Христос — одухотворено, безплотно сякаш, устремено с цялото си същество към космическите простори. В отстоянието между тези две точки Р. Сугарев „вмества“ социалните проявления на съвременната бездуховност в сблъсъка ѝ с духа.

Във всички тези творби ситуацията на летежа се отдалечава като че от Вапцаровия опит. Първо: разработена в „Моторни песни“ като елемент на лирическата структура, тя е включена сега в друг — повествователен — контекст. Второ: вместо отвесното преместване на окото в плана на лирическото пространство се налагат (в определени случаи, както у Вежинов и Р. Босев) събитийно-фабулните премествания на един или друг персонаж по вертикалата на „световните координати“.

И все пак въпреки отликите Вапцаровото вертикално моделиране остава принципно непроменено: летежът на героя изпълнява познатите от „Моторни песни“ темпорални функции, явява се знак за придвижване напред. Етическата траектория на Вапцаровия целеустремен, творчески активен герой през 60-те години се е разгръщала изключително по хоризонталата. Сега, през 70-те години, тя получава допълнителна — вертикална — насоченост Земя — Небе. Не просто птицата, която героят в „Реката“ на Д. Фучеджиев е съзерцавал от долу, извисен към нея с мисълта си — високо над света лети вече самият герой.

Тази ситуация, условно-фантастична по същество, е разработена за изкуството в източния фолклор (мотивът за „вълшебното килимче“), а у нас — във вълшебните приказки (птицата, изнесла юнака от „долната земя“, „хвърковатият дървен кон“ и пр.). В епохата на османското робство тя е актуализирана в легендата за Майстор Манол, който строи кула за Султан Селим, литва от нея и загива по подобие на античния Икар.

Разгледана в плана на историческата поетика, съвременната трактовка на летежа е характерна с оглед синтеза на архаическите с модерните представи за света. В повествователните структури до края на 50-те години летежът изобщо отсъства поради това, че в тях доминира адекватното с обективната реалност изображение. Доколкото усвоява за себе си елементи от фолклорно-романтическата образност, националната класическа реалистична традиция привлича онези от тях, които биха могли да бъдат „оползотворени“ съобразно принципа на адекватността. Така например мотивът за женитбата на царската дъщеря с гонения от всички най-малък брат е основа на представата за семейно-родовата цялост като средоточие на българския романоепически модел.²⁰

Колкото до „вълшебствата“ на българската приказническа традиция, те отново навлизат в националните художествени светове едва от 60-те години насетне, когато творческото мислене се освобождава от задължителните предписания за

²⁰ Вж. Б. Ничев. Съвременният български роман, с. 43.

адекватност и нараства интересът към парадоксалното, вероятностното, частично предсказуемостта, а „свободната игра на случайността“ (Бл. Димитрова) се превръща в първостепенно структуроорганизиращо начало. Тогава литературата отново се насочва към фолклорно-фантастичните мотиви и ситуации, за да постигне промените в бита и душевността на българския човек.

Безсилен да си обясни „загадката на съществуването“, човекът в древността е търсел разрешението ѝ в света на фантазно-чудесното. В този смисъл вълшебствата на летежа изразяват надмогването на безсмислието (в легендата за Майстор Манол и социално-историческото насилие), хаоса, смъртта. В „Низината“, „Барьерата“, „Опит за летеж“, „Портрети на небесни тела“ надмогването има определено съвременен смисъл — акт е на така необходимото днес „придвижаване напред“, на социално-творческо извисяване.

Отдалечаването от фолклорното художествено мислене не се изчерпва до тук. Много важен е въпросът за т. нар. установка на измислицата, т. е. за съотнесеността на измисленото към битово-достоверното. Вълшебната приказка има свой код: сред всички фолклорни жанрове тя „се отличава може би най-ясно осъзнаване на художествената фикция. Отнасянето на действието към миналото не е само залог за достоверността на разказването. . . Тук то означава и липса на пряк свидетел, на очевидец и по този начин сменя въпроса за достоверността на разказа. Миналото време и преизказното наклонение се превръщат в знак, че опитите за непосредствено съотнасяне с известната на изпълнители и слушатели реалност са неподходящи.“²¹

По друг начин се разкрива летежът в съвременните творчески представи. От една страна, той е откровено заявен като художествена фикция за разлика от буквално-подражателното изкуство. От друга страна обаче, той е съзнателно отграничен от фантастиката и приравнен към ежедневието, нагледно емпиричното. Полетът на Доротея („Барьерата“) е битово достоверен — детайлно описан от Евгени Манев и научно разтълкуван по-сетне в разговора им с д-р Юркова. Липсват и аксесоарите на научнофантастичното изображение — скафандри, летателни апарати, астрофизически термини. При всичката му невероятност полетът е неотделим от обикновеното битово ежедневие.

В същия битово достоверен план са изобразени героите на Р. Босев. Людмил лети с делта-планер — т. е. по начин, още по-малко невероятен в сравнение с летежа на Доротея. Нещо повече: разказвачът твърди, че апаратът е създаден след дълги месеци четене и чертане. Пак така достоверна е историята на дирижабъла, който пегимата приятели майсторят месеци наред.

Колкото до В. Попов, неговият герой Григор Манчев е чужд на тази непонятна в днешно време амбиция — да се строи дирижабъл. Той просто работи като монтажник високо горе в небето над Низината и единствено неутолимата му жажда към „безкрайното, към високото и летежа“ (В. Попов) го свързва с „летящите“ персонажи на Вежинов и Р. Босев.

Впечатлението за достоверност се засилва поради делничната обособка на летежа: подробно описание на приготвянето за полета у Р. Босев; мотивираността му у Вежинов с наследствената обремененост на Доротея, или пък — в тълкуването на д-р Юркова, необикновеното ѝ, високоорганизирано съзнание. Необходимо е да отбележим още социално-историческата конкретност на ситуацията. Историята в „Портрети на небесни тела“ започва в началото на 60-те и завършва през 70-те години. Пак така отчетлив е моментът на „ставането“ в „Барьерата“ и „Низината“. За разлика от приказните вълшебства, изключващи възможността да ги съотнесем с „известната на изпълнители и слушатели реал-

²¹ Л. Парпулова, Българските вълшебни приказки. Въведение в поетиката, С., 1978, с. 30.

ност“, летежът в съвременните творчески светове е разкрит в координатите на съвременния български живот.

Нещо повече, разкрит е като безспорен, видян от непосредния очевидец. В „Низината“ това е журналистът от местния вестник, който мечтае да опише хората като „живи същества, а не факти“. Повествователят от романа на Р. Босев също се представя като човек, който не просто знае отблизо героите, а изхожда от тяхната „вътрешна“ гледна точка към света. В „Бариерата“ погледът „отвътре“ е и събитийно-фабулно „закрепен“: Манев е летял заедно с Доротея, колкото и страшно да му се вижда това след свършения факт.

Какъв е смисълът на тази нарочна — очевидно съзнателно търсена — достоверност?

В книгата си за Айнщайн Б. Г. Кузнецов нарича Достоевски „художник на достоверния парадокс“. „Колкото и неочаквани, резки, парадоксални да са повратите в сабитията, постъпките, репликите — пише той, — всеки път, когато е станала промяната, извършена постъпката, хвърлена репликата, у нас възниква усещането за тяхната еднозначна необходимост. . . Мелодичността и достоверността на най-резките дисонанси, на най-фантастичните ситуации характеризират всяко произведение на Достоевски.“²²

Неочаквани, парадоксални и същевременно еднозначно необходими — така можем да определим и тези три истории — варианти на една и съща вертикално „оформена“ сюжетна ситуация. Това са действително истории — защото миповеното отвесно придвижване на окото, утвърдено за поезията ни от Вапцаров, тук е сюжетно-събитийно продължено, изтеглено в хронологията на белетристичния разказ. Но не за преобразуването на спонтанните „кинематографически“ открития от „Моторни песни“ ще става дума сега, а за тяхното осъвременено етическо и мирогледно-познавателно преосмисляне.

Нарочно представени като достоверни, трите „полета“ са парадокс — най-напред по отношение на традиционно-подражателната изобразителност; на второ място, спрямо битовите нагледно-емпирични представи за света. В тази втора тяхна съотнесеност те се оказват израз на опозицията „евклидовско“ — „неевклидовско“ (мислене). Летежът на героя изразява съвременната мирогледно-философска конфликтност, изявена по вертикалата на „световните координати“.

Ето например делта-планера на Людмил („Портрети на небесни тела“). Той „във въздуха даваше повече — можеше човек да размахва криле“. Затова „диванестата от федерацията не признаха новия модел, останаха да кретат на хълмовете. . . , а Людмил отплува гордо от тях в правилен полукръг, планирайки над тромавата гравитация на правилниците и установите им“. В намерението си да полетят във века на космическата техника със саморъчно направен дирижабъл героите изглеждат наивно-старомодни и смешни. А в същност те се стремят да се отгласнат от еснафското у човека, „който си е смогнал на харчовете“. Такъв човек няма към какво да се стреми, благополучието му го е „ликвидирало като личност“.

Сходни са внушенията на В. Попов. Григор Манчев не е излизал зад граница, дори не е летял със самолет. Други са представите му за полет: „Човекът. . . трябва да лети, а не да пълзи. Ето например, да вземем тебе, ти си горе като птичка в кафез, ама летиш.“ И сам героят от тази гледна точка е „летящ“: „... като съм горе, по ми е добре, отколкото долу. . .“ И на друго място: „Не ми се ще на мене жена, по земята да стъпва.“

И Димитричка „лети“ в кабината на кулокрана. Усещането за летеж се засилва от съпоставката ѝ с майката на Григор, при която момичето отива с него-

²² Б. Г. Кузнецов. Этюды об Эйнштейне. М., 1970, с. 128—129.

вото дете в утробата си. У старата надделяват „евклидовските“ — старовремско консервативните — представи: „Да върви на майната си, каква ми е тя. Те сега не спазват нашия закон, пък и каква вдовица е, като не е минала под венчило.“

Тук В. Попов отново се връща към темата за корените, след като през 60-те години е утвърждавал техните гравийни нравствени стойности. Тогава Земята е контрастно противопоставена на Небето — то е „просто, синьо и безчувствено“ (сб. „Човекът и земята“). Сега в отвореното към съвременността пространство на Низината същото това Небе е „място“ на постични вълнения, морална извисеност и духовен устрем. И е диалектически примирено с корените и Земята. А най-главното — в разрез е със старовремските „правилници и устави“. Затова Григор и Димитричка — хората-„птици“, са непонятни от позицията на патриархалната нравственост. Тяхната „греховна любов“ може да бъде оправдана само от гледището на съвременната строителна епоха.

Особено изразителен и художествено значим като израз на опозицията „евклидовско“ — „неевклидовско“ е летежът на Доротея. Епизодът, когато „момичето увлича мъжа в своята светла лудост и вече не се знае къде са границите между болестта и любовта“²³, на времето озадачи мнозина, а някои — най-здравомислите, даже подразни. Едни видяха в него „морален и социален символ“. Други го окачествиха като чиста проба научна фантастика.

В него наистина има нещо двусмислено-смущаващо. Защото ако заболяването на Доротея има точна медицинска обосновка, то действителен ли е полетът на композитора с неговия нормален здрав разсъдък? Доротея е намерена сред откритото неравно поле, където няма никакви сгради. Изглежда, тя наистина лети — а значи с нея е летял и той. Не е ли прекалено реална цялата история, за да я тълкуваме като символ? Или пък: не е ли прекалено абсурдна, за да ѝ вярваме?

Насочен към парадоксалната „неевклидова“ хармония, идеята за която пръв Достоевски подсказва в края на миналия век, Вежинов майсторски постига ефекта на „достоверния парадокс“. При всичката му абсурдност летежът е исторически конкретен и битово „заземен“, оставен извън пределите на научната фантастика. И символическата му е разколебана и обезсилена. Дискретен присмех над елементарните повседневни представи, прост и безизкуствен в своята „парадоксална достоверност“, той е п р и т ч а.

Именно такъв се налага изобщо „летищият“ герой в съвременната българска литература: за да ни внуши, че духовната цялостност, без която би обеднял животът ни, не е абстракция, нито мечта, към която можем да си припомним единствено в научнофантастичните или символно-алегорични построения. Че тя е реална и постижима. Но за да я имаме, нужни са сили, за да отхвърлим ситото еснафско самодоволство и закостенелите „евклидови“ представи, и да преодолеем в себе си „барисерата“ на отчуждението, издиганата между хората в нашата забързана напред епоха.

Като отстоява нравствената извисеност на „подвижния“ човек, литературата не скрива и тревогата си за нахърнената му духовна цялостност. Критиката вече обърна внимание върху системността, с която се налагат в прозата на 70-те години трагическите финали.²⁴ Характерен пример са прекършените полети на Григор Манчев, на Доротея, на петимата от „Портрети на небесни тела“, на момчето Христос от „Хремави нослета“ на Р. Сугарев. Всички те сигнализират за моралната „недостатъчност“ на съвременния човек.

Но нека да обърнем внимание върху многообразието на нейната трактовка. Вежинов изобличава бездуховността (чрез образа на Манев) като последница от рационалистичното „здравомислие“ на модерния индивид, т. е. в интелек-

²³ Св. Иг ов. Светлият полет към щастието. — Литературен фронт, бр. 27, 1976.

²⁴ Св. Иг ов. Съвременни романи и нови духовни ценности. — В: Хуманизъм и творчество. С., 1978, с. 178—190.

туално-светогледен план. Както вярно забелязва Д. Киряков, в повестта са изяви екзистенциалните структури, „които са се създавали през хилядолетната история на човека и го отделят именно като човек сред цялата вселена и от цялото природно царство“²⁵.

„Ти може да произлизаш от жабите, Антони. Но аз произлизам от птиците. Сигурна съм в това.“ Така обоснован, летежът на Доротея ни извежда през социално-историческата конкретност към онтологическата простота на съществуването, към „неговата абсолютна стойност сред противоречията на изменчивия свят“ (Д. Кирков).

В романа на Р. Босев липсват такива мащабни обобщения. Ето защо той оставя усещането за „вторичност“ — а не само поради факта, че се появи след „Барьерата“. Но той е интересен с това, че доразвива и конкретизира в социално-психологичен план същите онези моралистични идеи, чрез които Вежинов е постигнал екзистенциално-философски обобщения. Значимостта на творбата се дължи на нейния социално-критичен патос, особено заострен във втората ѝ част. В този смисъл тя е наистина „допълнение към закона за гравитацията“ — закон, който националното творческо мислене системно пренебрегва през 70-те години, за да изрази съвременната социална проблематика във форми, адекватни с усложнената ни чувствителност и мисловност.

Едно от тези съществени „допълнения“ е въпросът, съзряла ли е личността за духовно извисяване. Начинанието на петимата герои завършва трагично, защото те самите се оказват непригодни да се преборят със стихията на бездуховността. Техният дирижабъл — „позастарял, позагубял, но сърдечен“, не издържа на стихията в йоносферата; защото „моралът си е морал, а стихията си е стихия — двете страни на едно противоречие, накарало доста мъдри несретници да похабят живота си в помиряването им“. Животът се е променил, а героите не успяват да преодолеят „гравитацията“ на наивно-съзерцателния романтизъм.

Върху субективната „недостатъчност“ на нашите романтични представи за живота обръща внимание и В. Попов. Само че в „Низината“ той не се интересува толкова от социалните недъзи, срещу които въстават героите на Р. Босев, когато искат да полетят. Прорязано от коловози, пътища, канали и трибопроводи, нейното пространство е леко „проходимо“, „отворено“ далеч напред и нагоре. Затова Григор Манчев, също както Доротея, не познава „съпротивлението на средата“, нищо не задържа стремлението му към висините.

Прекараният полет на героя има друга, универсално-битийна мотивировка, пряко която моралните несвършенства в днешното ни ежедневие са частен, по-малко съществен момент.

Гибелта на момъка-птица отразява вечното противоречие между материя и дух, между безкрайността на живота и пределността на съществуването. Но тя е колкото смърт, толкова и надмогване на смъртта. Защото тъкмо противоречието между материята и духа е, което ни тласка напред. То предпоставя и творческият порив да надмогнем пределните си човешки възможности и в разрез със „законите на гравитацията“ да се извисим към необятните пространства на мизогонията.

„СЛУЧАЯТ“ ПАНАИТ СТАНЧОВ-ЧЕРНА

ПИРИН БОЯДЖИЕВ

През пролетта на 1893 г. дванадесетгодишното момче от с. Черна, Тутчанско, Панаит Костеску отива при учителя си и изисква да му се издаде свидетелство за завършено начално образование на името Панайот Станчев. Това е бъдещият румънски поет Панаит Черна, взел за псевдоним името на родното си село едва когато му обръщат внимание, че не било удобно да печата стихове с фамилното си име, което той запазва при всички други случаи. Защо е държал на това име и защо е избрал този псевдоним, можем да разберем от кратките бележки за бурния живот на быща му и за духа на родното му село.

Син на шумненеца Станчо Димитров Кандиларя, роден през 1853 г., Панайот Станчев — баща, завършва класното училище в родния си град, където преподавали Добри Войников и Илия Блъсков. През 1871 г. той е писар на новоучредената българска община в гр. Чернавода. С какво се е занимавал в този град, не се знае. Може би е бил библиотекар на новоучреденото читалище. През 1872 г. е настоятел на сп. „Слава“, а през 1873 е член на ръководството на общината в гр. Чернавода.¹ През 1874—1876 г. е черковен певец в гр. Хаджиоглу-Пазарджик (Толбухин). Според спомени на стари добришки (толбухински) граждани бил тръгнал с поп Харитон за Мусина и взел участие в боевете в Дряновския манастир, откъдето по чудо се бил спасил.² Обаче в никакъв списък на дряновските четници го няма. Имал е все пак някаква връзка с въстанието през 1876 г., понеже бил арестуван в гр. Мачин и пушат под застъпничеството на свои съграждани. Тогава се заселва в съседното с. Черна, където бива условен учител и черковен певец.

Това добруджанско крайдунавско село започва новия си живот от началото на XIX в. под влиянието на последователните вълни от български преселения. Има свое, българско училище, отначало килийно, а от 1832 г. взаимоучително. През 1861—1862 г. там е учител революционерът-книжовник Ив. Кършовски. Оттогава черненци празнуват деня на Кирил и Методий, та даже са преименували на тяхно име черквата си. Празникът на славянската писменост там е станал празник и на всички околни села.³ Черненци са ревностни читатели на български възрожденски книги, вестници и списания, биват спомоществатели и дарители на повече от 100 бройки от десетина възрожденски книги, пък и на списания. В четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа, както и в опълченските дружини е имало много черненци. Будно българско съзнание са имали винаги жителите на

¹ С. Чилингиров. Добруджа и нашето Възраждане (Културно-исторически издирвания). С., 1917, с. 146, 147; сп. „Слава“, II, 1972, с. 197.

² Хр. Капитанов. Панайот Станчов-Черна. Живот и творчество. Пазарджик, 1936, с. 97—101. Всички наши изследователи вземат тази версия от него. По-нататък ще цитираме този негов труд в текста в скоби.

³ Право, VII, бр. 17, 3. VII. 1872.

това севернодобруджанско село и са го проявявали като жажда за култура и роден език не само по време на българската окупация през Първата световна война, а и във въоръжена съпротива против възстановяването на румънската власт през ноември 1918 г.⁴ Затова и почти цялото му население (3869 души, между тях и семействата на повечето братя и сестри на поета) се изселва през 1940 г. в силстренските села Сокол, Стефан Караджа и Нова Черна.

В Черна Панайот Станчев продължава усилената културно-просветна и патриотична дейност на своите предшественици. Училището е било вече поставено на завидна педагогическа висота — програма, организация, пособия — от учителските конгреси в Шумен и Русе. С учителствването на Панайот Станчев се свързва в традициите на село Черна и основаването на читалището. Учителят-черковен певец се влюбва и младата си ученичка Мария, дъщеря на бедния, но усещолюбив Васил Ташков, спомоществовател на възрожденски книги, който в 1876 г. е нямал даже и къща.⁵ Междувременно Северна Добруджа е станала румънска, той предава с протокол на новоназначения румънски учител училището и училищния инвентар, но си остава български учител, като се редуват по подлудни. Румънските историци на с. Черна говорят с възхищение за енциклопедическата култура на учителя Панайот Станчев, за качествата му на педагог, за висотата, до която било достигнало при него образованието в селото, за завидната материална база. Говорят даже за неговия „аристократически“ род от учители и офицери, пък даже и за неговия „пламенен аспаруховски национализъм“.⁶ Български учители преподават в с. Черна и след смъртта на даскал Панайот до 1888 г. Ученичката Мария Ташкова напуска училището и една година след това, на 8 ноември 1880 г., става сватбата. Учителят е купил от селската община сградата на някогашното училище и я поправя. Наскоро се разболява и на 23 февруари 1881 г. умира. Погребан е в двора на старата черква, а на надгробния каменен кръст е написано на български: „Тук почива раб божий Панайот Станчев, шумненец, починал на февруарий 23, 1881 година.“ Младата му съпруга вече очаквала рождба. На смъртно легло последният завет на даскала Панайот е бил жена му да направи всички жертви, но да изучи чедото им, да го изпрати даже във Варна при брат му, гимназиален учител по български език, Димитър Станчев. Детето им, наречено на покойния си баща Панайот, се ражда на 26 август 1881 г. А според И. Кешка, който също е разпитвал майката, на нейния имен ден, на 15 август 1881 г.⁷

Необходимо е да се уточнят някои сведения за родителите на поета Черна, защото румънските литературни историци и досега повтарят някои неверни данни, пуснати в обръщение от приятеля на Панайот Станчев — Черна, писателят Василе Савел. А пък колкото и странно да звучи, и досега най-обстойната, най-документираната, най-научно обоснованата биография на този румънски поет от български произход е написана от българин след обстойно проучване на социално-икономическото положение на с. Черна и преди всичко, като е черпил информация от почти неизползувани досега писма до домашните му и от спомените, изповедите, споделени от майка му, втория му баща, братята, сестрите и приятелите му. И така, даскал Панайот Станчев намира в селото добре организирано и с полувековна традиция българско училище, а не той открива първото българско училище в Черна. Умира в с. Черна шест месеца преди да се роди синът му, а не е избягвал в България. Имал е такова намерение, обаче със семейството си. Само болестта, а после смъртта са му попречили. Майка му не е румънка и не е била неграмотна. Румънски не е знаела. Поетът е роден на 26 август, не на

⁴ D. Necula, I. Cheșca. Monografia satului Cerna — jud. Tulcea — din punct de vedere static și dinamic. Brăila, 1935, p. 50—52.

⁵ ИА НБКМ II А 6443.

⁶ I. Cheșca. Vieța poetului filosof Panait Cerna. Tulcea (1941), p. 12—25.

⁷ Ibidem, p. 12.

26 септември. Бащата два месеца е бил прикован на легло и умира, като знае че ще има потомство (с. 110—111, 114—118, 123).

Една година след смъртта на съпруга си Мария Станчева се омъжва за окридчанина Наум Костов, емигрант в Браила, където се занимавал с кожухарство, през 1876 г. доброволец в четата на Панайот Хитов в Сърбия, след разпускането на която през Румъния се заселва в с. Черна. Младият Панайот расъл в семейството на майка си и на новия си баща, което се било увеличило през годините с още пет сестри и трима братя (без да смятаме рано починалите). Наум Костов не правел разлика между своите и доведеното дете. Даже го научил да чете български от една своя песнопойка (123, 139).

И изведнъж детето разбира, че носи името не на истинския си баща. Тогава майка му го завежда пред гроба на учителя Панайот Станчев, разказва му за борческия живот на българския патриот и учител и разкрива съкровения му завет: детето му да добие образование. Тази вест разсейва мъката на сиротното дете. То вече знае, че ще учи, че ще следва пътя на баща си (с. 141). И неговият живот отсегата нататък е под знака на бащиния завет.

На всички свои съученици, състуденти, приятели, професори той ще говори с възторг за баща си като за български възрожденски учител, патриот и революционер. И мнозина ще виждат у него баща му — неговото свободолюбие, дръзновение, непреклонност. Защото наистина той е станал интелектуалец и поет по бащино наследство и завет. „Особеното, оригиналното, силата и смелостта на жизнената борба той дължи на баща си, български учител и революционер“ (Г. Богдан — Дуйкъ, с. 238).⁸ С ученолюбието си, със сигурността на знанията си, с широтата на интересите си, със самостоятелността на мисленето си малкият Панайот е обърнал вниманието на своите учители в село, които мислят даже как да му осигурят общоселска издръжка в гимназията, пък даже и да го осиновят (с. 140, 142). Но нито той, нито майка му се съгласяват. Нищо, че семейството е бедно. От баща си има само една къща. Нямаат земя, държавата оземлява същата година безимотния Наум Костов с 10 хектара. Но какво е то за многодетното семейство.

Имат една надежда. „Кръстник“ на Панайот и Мария Станчеви бил един богат браилски търговец, сприятелил се с песнопоеца-даскал. Той обещал да издържа сина на своя покоен приятел в гимназията и в университета. И наистина Панаит Станчов продължава образованието си в браилската гимназия „Николае Бълческу“, където взема блестящо приемния си изпит и бива освободен от училищна такса. Наставява се в мансардата на семейство Николопол. Но благоденствието се плаща. За тези осем години пансион сестра му Деспина им слугува безплатно, а той занимава сина им. За да може да си купи някоя книга или за да се облече по-прилично, предава частни уроци. Дебютира още в пети клас, като до завършването на гимназията вече е отпечатал няколко стихотворения.

Една друга грешка, в която изпадат румънските литературни историци, е, че поетът още с дебюта си бил си избрал псевдонима. Графично, на пръв поглед, е така. Подписвал се е: П. . . — Черна, т. е. П(анайот) от с. Черна. Когато предлага на Н. Йорга стихове, подписани вече П. Станчов, бил е посъветван да си потърси псевдоним, за да избегне неудобството от това чуждоземно име (с. 274). Не е дал на бащиното си име румънски облик, както е направил друг румънски поет от български произход — Теодор Стоенеску (1860—1919).

Панаит Станчов завършва гимназията с отличие. Очаква го университетът, но точно тогава поради едно недоразумение от сантиментално естество той навлича гнева на покровителя си, който му отказва всякаква издръжка. Остава цяло лято в Браила, за да сложи настрана малко пари, като дава частни уроци.

⁸ Статията е писана в България. Много румънски източници ми са недостъпни, затова цитирам по Хр. П. Капитанов.

Вярва на себе си, във възможностите си, пък и в добрия си шанс. Записва се не само във Философския факултет, но и във Физико-химическия, като съжалява, че му е било невъзможно да посещава и Математическия. Живее в преотстъпена му безплатно празна, незатоплена стая в една изоставена къща. Парите бърже се свършват. Каквото могат да му пратят от къщи и 15-те леи, които всеки месец му праща бившият му учител по литература и негов приятел оттогава Мунтяну-Ръмник е съвсем недостатъчно. Отказва се от Физико-химическия факултет. Проявява се като активен, даровит студент, изнася доклади на семинара по експериментална психология. От 1901 г. му се отварят широко страниците на най-сериозните и шумели органи на литературни течения, списанията „Литературни беседи“ и „Сеячът“. Избран е за секретар на дружеството на студентите по литература, а състудентите му са големите литератори, бъдещи професори и министри — Йон Петрович, Д. Каракостя, Флорин Шефьнеску-Гоангъ и др.

През пролетта на 1902 г. прекъсва следването поради материални затруднения, а и за да отбие военната си служба, от която скоро бива освободен поради предразположение към туберкулоза. Настъпва и известно подобряване на материалните условия. През втората и четвъртата година на следване той е нередовен учител по литература в частна девическа гимназия в Букурещ, през третата учебна година и кръстникът му от Браила му праща понякога нещо. Обаче здравето му е вече разклатено от мизерното съществуване, което е бил принуден да води. По застъпничество на Титу Майореску болният поет постъпва в санаториум в Синая през пролетта на 1905 г., където престоява до края на годината, до пълното си оздравяване, като идва два пъти в Букурещ, за зачитане на учебната година и за изпити. Завършва с пълно отличие през лятото на 1906 г.

Остава още една година в Букурещ, за да си пробие път, за да придобие име сред литературните среди и да си издействува стипендия, за да продължи образованието си в чужбина. Тогава участва в инициативни комитети на прогресивни румънски интелектуалци за удовлетворяване социално-икономическите искания на въстаналите през пролетта на 1907 г. румънски селяни.⁹ Но средствата за съществуване, обществено положение няма. Има квартира при приятели, но често гладува. Една година е постоянен гост на трапезата на Михаил Драгомиреску. Назначен тогава професор по съвременна румънска литература и по литературна естетика, Драгомиреску открива, като се готви за встъпителната си лекция, че най-добрият румънски поет в началото на века е неговият гост — Черна.¹⁰ Той получава най-сетне очакваната стипендия, за да изучава в Германия немска литература и естетика. В същност това е шестмесечна помощ. Впоследствие Черна сам издействува от министъра на просветата на либералното правителство Спиру Харет издръжка за още шест месеца.¹¹ А едва през есента на 1908 г. получава постоянна стипендия след успешното явяване на конкурсен изпит. Тази стипендия той дължи на видния румънски литературен критик, професор по философия, лидер на консервативната партия, създател и ръководител на литературния кръжок „Младаж“ и на сп. „Литературни беседи“ Титу Майореску. За силата на характера на Черна, за неговата честност, праволинейност, искреност и всеотдайност е знаменателен един случай, разказан от М. Драгомиреску. След като вече си е създал име, Черна не обичал да праща стихове на различни списания, органи на различни литературни групировки и течения. От 1901 до 1906 г. публикува преди всичко в „Сеяч“ и „Литературни беседи“, а след 1907 до края на живота си изключително в „Литературни беседи“. А точно в 1906 г. М. Дра-

⁹ Ив. Пенаков. П. Станчев — Черна. Един българин — румънски поет. — Бълг. мисъл, VIII, 1933, кн. III, с. 235—237.

¹⁰ M. Dragomirescu. In privinta lui Cerna. — Analele Dobrogei. XV, 1934, p. 35.

¹¹ G. Cosoaga. Corespondență inedită P. Cerna. — Limbă și literatură. București, XIV, 1967, p. 221—223.

гомиреску, разочарован, че не е избран директор на това списание, започва да издава свое списание „Беседи“ „после „Критически беседи“), където сътрудничи и Черна. А стипендията си той дължи изключително на Титу Майореску, който спрямо Черна проявява същите грижи за здравето, следването, издаването или награждаването на съчиненията му, както някога ги е проявил към Михаил Еминеску. Затова Черна идва при М. Драгомиреску, за да му иска извинение, че щял да прояви неблагодарност към него, който му е помогнал толкова много материално и морално, но не може да бъде двуличник и да продължава да сътрудничи в списанието му.¹²

Заминава за Германия, където три години специализира немска литература в Мюнхен, Хайделберг и Берлин и три години подготвя доктората си по естетика при Йоханес Фолкелт в Лайпциг. През лятото се връща завинаги в родината си, като прекарва известно време в родното си село, но истинското му летуване е в Синая, където гостува на приятеля си Г. Д. Мугур. А и здравословното му състояние изисква такава почивка. През есента на 1909 г. е сред основателите на дружеството на румънските писатели. Тогава по настояване на приятели подготвя за печат единствената си сбирка „Стихотворения“, получила през 1910 г. наградата за поезия от 5000 леи на Румънската академия. В началото на 1813 г. защитава блестящо докторската си дисертация „Лирика на размисъла“, която изпраща в Хале за отпечатване. Първия печатан екземпляр от нея получава на смъртно легло. При един проливен дъжд, когато не иска да облече голямо за него чуждо палто, се простудява. Изтощеният му от мизерия, болести, усилен труд организъм вече не издържа и на 8 април (нов стил) 1913 г. той завършва земния си път. След шест месеца ще направи още едно пътуване — до вечното си жилище в гробището Белу в Букурещ.

През целия си живот Панайот Станчов се е чувствувал българин, на всички винаги е казвал, че е добруджански българин, всички негови приятели — големи румънски учени, професори, писатели — са знаели, че баща му е български възрожденски учител и революционер. Семейната му среда е била българска, както и средата в родното му село. С близките си никога не е прекъсвал връзките си. Пишел им е често, макар и кратки писма. Често пъти традиционните поздрави за празниците били писани на български. Братята и сестрите му не умеели да се изразяват писмено на румънски, затова други им пишели писмата (с. 254). През 1911 г. той прави постъпки чрез приятеля си Ал. Ласкаров-Молдовяну, писател, адвокат в Тулча, за да си оформи румънското поданство, за което на времето баща му не бил направил нищо, защото не е искал, а майка му — защото не знаела как. В писмото си той пише: „Понеже не съм румънец. . .“ (с. 249—250).

Когато имал вече осигурена издръжка в Германия, всеки месец пращал на родителите си малка сума. При последното си идване в с. Черна, през октомври 1912 г., направил панихида за баща си. Прекитирал да му издигне паметник и да му посвети стихотворение. Превел е на български на майка си стихотворението, което ѝ бил посветил (с. 259—260).

Интересувал се е от българската литература, но не системно. Допадал му много Пенчо Славейков. Между тях могат да се открият много типологически съответствия. Разпитан от Хр. П. Капитанов, Г. Д. Мугур му разказал, че в Синая Черна му бил донесъл „Епически песни“ на Пенчо Славейков и му чел, превеждал и коментирал „Сърце на сърцата“.¹³

И в Германия се срещал с някои български студенти, с някои от които се сприятелява и си пише. Разпитвал е например жадно един варненски студент за чичо си, възрожденския учител и поет Димитър Станчев, починал във Варна

¹² М. Dragomirescu. Op. cit., p. 36.

¹³ Хр. П. Капитанов. Панайот Станчев — Черна. Един българин — румънски поет. — Просвета, 1941, кн. 10 (отпечатък), с. 13—14.

през 1906 г.¹⁴ Най-показателно за неговите български чувства е едно негово признание, направено пред приятеля му, по-късно професор по немска литература в Букурещ, Йон Сън-Джорджиу. Когато през зимата на 1912—1913 г. се подготвяла психологически Междусъюзническата война, Черна престанал да посещава „малката балканска република“ от кафене „Монопол“. Той бил взел участие в един спор между сърби и румънци, от една страна, и българи, от друга. И на приятеля си той доверява: „Всички обиди, които в спорете си отпращахте към българите, . . . ме отвратиха. . . Знаете, че съм българин и че може би в моята душа става борба.“ Той укорява приятеля си, че са могли да му спестят тази мъка. Борбата е ставала между черненския българин, син на възрожденски български учител, и румънския поет и стипендиант.

Затова и смъртта, внезапната смърт на издържалия на толкова тегла младеж, достигнал до прага на едно извоювано с цената на такава мизерия и толкова труд светло бъдеще на университетски професор — не само изненадала мнозина, но и предизвикала съмнения. За майката, проста, отчаяна женица, напълно обяснимо е да мисли и да повярва, че тази смърт не е била естествена. Обаче твърдението на една румънска писателка, преводачка на Франсоа Вийон, че румънският поет Черна бил отровен от българите, защото, щом не можел да им принадлежи, поне да не бъде на румъните — трябва да бъде отминато без коментар.¹⁵

* * *

Сбирката на П. Черна е озаглавена „Стихотворения“. Само един румънски критик е озаглавил иначе изданието им под негова редакция — „Цвете и бездна“, според заглавието на едно негово стихотворение.¹⁶ Странно е, че на това стихотворение на Черна са се спирали почти всички румънски литературни критици. М. Драгомиреску, който коментира всяко негово ново стихотворение, пише за него в списанието си, че изразява „поривите на поета към ведрина“, че е писано „на превъзходен език и с нова, пластична форма“ и че от Еминеску насам не са имали по-могъщ поет от Черна.¹⁷ Преди него Овид Денсушану я критикува в сп. „Нов живот“ на символистите, като посочва, че символът е фалшив. А Илариу Кенди посочва декламаторския характер на риторичните въпроси на поета. В беседата си „Днешната румънска поезия“ през 1909 г. Д. Каракостя характеризира поезията на Черна чрез подробен анализ на „Цвете и бездна“. Подробен анализ му е направил и в своята докторска дисертация асистентът на М. Драгомиреску.^{17a}

Да анализираме бегло въпросното стихотворение. С реторични фигури поетът изобразява планински пейзаж — цвете, цъфнало на ръба на бездна. „Ти се издигаш из света на бурите / и гледаш небесата, въздуха, цъфтиш.“ Цветето става за него символ на безстрашната немара на житейските бури, на порива към ведрина. Поетът мечтае цветето да му бъде другар, „да те посадя дълбоко във гърдите“ и го моли: „Във мисълта ми проникни със своя мирис. . . / Научи ме опасностите да презирам / и ще запала на надеждата кандилото. . . / и уверен във дните, дето идват, / от всякоя сълза звезда ще си направя.“ Програмно, искрено стихотворение, което отразява трагичното съществуване на човека Панаит Станчов. Духът му е бил проникнат от това „презрение към опасностите“. Но

¹⁴ Д. Василев. Малък спомен за Панаит Станчов — Черна. — Лит. час, № 265, 6 март 1936.

¹⁵ Zoe Verbiceanu. Poetul Cerna — amintiri. — Plaiuri dobrogene. Constanța, 1926, № 2.

¹⁶ P. Cerna. Floare și genune. Ediție îngrijită, prefată și tabel cronologie de Valeriu Răpăanu. București, 1968.

¹⁷ M. Dragomirescu. Revistă critică. — Convorbiri, I, 1907, p. 310—311.

^{17a} G. Dumitrescu. Poezia lui Cerna. București, 1939, p. 37—38.

не тук ще открием същността на поета Черна. Или поне тук се виждат най-ярко неговите слабости. И Д. Каракостя е категоричен в своите преценки. Поетът на-товарва цветето с много и неподходящи символични значения — презрение на опасностите и стремеж към един висш идеал. Мислите и чувствата, породени от символа, разводняват идеята, изразена с банални образи. Лирическият коментар е многословен, с реторичен патос. Паралелизмът е неадекватен. За модерна идея си е послужил с остарели образи и не е знаел къде да спре.¹⁸ Да потърсим същността и значението на поета Черна в друго негово стихотворение — „В пещерата“. В мрачната пещера капят сълзи непрестанно от тавана, но вместо да го срутят, сталактитите го поддържат. Символът е внушителен, лапидарен — изразен само в три четиристишия. Но поетът е изтъквал символа с още три строфи, след като е можел да го стори блестящо само в една, с началните и крайните стихове: „Все така непресекащи сълзи / са капели в душите ни / . . . от страдания непосилни / си изковахме ризници железни.“ Тук поетът е по-пестелив и в рисунъка, и в реторизма, паралелизмът е пълен и вече поетът говори не само за себе си, а и за човешката участ. Оптимизмът на Черна не е егоистичен, егоцентричен, инстинктивен, той е хуманистичен, социален, темпераментен, мироголеден. Защото той търси винаги общочовешки мотиви. Неговите преживявания, страдания, радости, любов, мисли, разсъждения рядко биват от изключително интимен характер. И, разбира се, когато е намерил и пълноценен словесен израз, и те престават да бъдат само негови.

Черна е преди всичко поет на любовта като всеизгарящо, определящо същността на човека чувство. Поет на непризнатата любов по непозната девойка, на любовния копнеж, на очакването на близката среща, на опиянението от споделеното чувство, на блаженството от близостта на любимото същество във вълшебната лунна нощ, той е поет и на несподелената любов. Не на мъката, че любовта му е отхвърлена, а на примирението, на утехата, че любимата му е щастлива, макар и с друг. И всяка любовна песен е ода на любовта, иззира от препълненото от копнеж сърце. „Непознатият копнеж. . . не може вече само в душата ми да се побере“ и затова поетът пише на непознатата, която само е искал да види по своя път, но сега била заминала далеч, та той ѝ изпращал любовното си послание с падащата над пределите, където непознатата е заминала, звезда: „Душата ми изчезва по огнената ѝ следа“ („От далече“).

Любимата е даже „Очакваната“, на която той се моли, когато „мине през съния му“, да притисне клепките му, така че „Навеки аз да спя, навек да те сънувам“. Образният паралелизъм, сравнението между природно явление, динамичен пейзаж и душевното състояние на постоянно копнене — това е неговият изтъкнат, обикнат, индивидуален похват. В тази любовна песен, в която се смесват пейзажни, одаични и елегични елементи, поетът съпоставя своя копнеж с неудържимия стремеж на морето към луната даже когато тя „замислена — под облачен воал се плъзга мълчаливо“.

Има у Черна и оди на споделената любов. Поемата „Нощ“ започва с идилична нощна „млада любовна приказка“ — първата целувка на влюбените. Преходът от обективизираното изображение на влюбените към лирическото излияние на поета, който ликува („ти си щастливецът от приказката!“), е характерен не само за стила, но и за душевността на поета. В безсънното си поетът изживява блаженството от първата целувка, от спомена за нея и очаква нетърпеливо края на нощта, който той иска да ускори, като се „издигна до звездния прах/ и една по една изгася звездите / със полъха на моите криле, / та да дойде това свещенно „утре“ по-бързо“.

¹⁸ D. Caracostea. Poezia română de azi. — Conferențe teletextuale. Seria Inteli, 1909, p. 130—137.

Но и споделената любов за Черна е краткотрайна. Раздялата настъпва бързо, за да отстъпи отново мястото на безкрайния копнеж. Болката, мъката на заминалия далеч поет по останалата в родината любима е изразена в елегията „Копнеж“: „За мен чужбина е пустиня. / Защо от тебе си заминах.“ В „Раздяла“ свидетелствува, че само нощем „подхранвам безутешността / със хиляди мечти. . .“

Любовта за Черна не е само инстинктивно влечение, всеизгарящо чувство. В любовта, в любовния копнеж поетът добива титанически измерения. Мислителят Черна придава на любовта демиуржска сила, любовта е двигател на мирозданието, творец на световното развитие. Само така можем да си обясним патоса на влюбения поет, който сякаш загубва чувство за реалното. Защото космическите образи на любовните хипостазы са не само стилни фигури, не са само романтични хиперболи, индивидуалистични хипертрофии, а космогонична теория, онтологична представа и концепция за човека и света. В „Раздяла“ поетът тръгва от аподиктичното суждение „Таз старата земя и небосвода, / Любов! Ти само го поддържах. . .!“ Затова може да каже съвсем искрено, без никаква фалшива нотка, че когато заминал, му се струвало „като че ли целият свят рухва“, или че раздялата добива апокалиптична хронология: „От днес и докато всичко залезе, / не ще да видиш вече ни сянката на любимата.“ Затова елегията завършва с безнадеждната хипербола: „Между двама ни стои цялата вечност.“

Философът Черна повече разсъждава върху любовта, наистина патетично, отколкото да даде поетически израз на любовната си мъка, опиянение, копнеж. Като наблюдател на чуждото, преходно любовното щастие той обобщава жизнената, всеизкупителна сила на любовта („Шепоти“). Въпреки раздялата, въпреки пробуждането от любовния сън поетът издига като висша добродетел любовта, тя е смисъл на живота, в нея е човешкото безсмъртие. „Изглежда, че човешкото безсмъртие / заложили са боговете във блена любовен.“ В любовния миг е жизнерадостта на човечеството, мечтата на земята. Любовта е като останалата след дъжда водна капка над скалата, която „в мимолетния си живот / отразява вечния слънчев лъч — / безкраен свят: / всичко, което е видяла и ще вижда / вечната, няма скала“ („Шепоти“). Озадачен, възмутен от скъперничеството на боговете, от алчността на властниците, поради което земното щастие е толкова кратко, той усеща титаническа сила и се пита: „Когато огънят на борбата ми разтапяше силата, / какъв дух отви / във озлобената ми и измъчена душа / на добрият безсмъртната звезда, / и кой ме е научил да съм по-голям / от царицата на земята, болката?“ И завършва с твърдата вяра: „Ний не треперим пред мисълта за унищожение, / ний сме по-силни / ние любим“ („Разведряване“).

Любовното опиянение е всемирно, вечен, всечовешки принцип, в него се осъществява и предава жизнеността на човечеството. Миналите и бъдните поколения се радват на любовното щастие на влюбените, участвуват в него, придават му величие. Затова „иако във часа вълшебен / приличате на богове, / то е, че във блена любовен / живеите хиляди живота“ („Екове“). Или пък: „Любете се! Любовното опиянение / на някогашните нека във вас възкръсне“ („Шепоти“).

Далеч сме от мисълта да търсим изворите на вдъхновението на Черна в книгите. Неговият трагичен земен път, горчивият му и кратък жизнен опит са му дали достатъчно материал — преживявания, размисли, образи. Но забелязваме едно философско единство на отношението му към основните проблеми на битието, към любовта, труда, социалните и националните въпроси, едно праволинейно мирогледно миросъзърцание, в което можем да открием въздействие, оттенъци, ехо от мирогледа на някои философи и поети. Философията му е дуалистична. Явленията и събитията в света са резултат от вековечната борба на две противоположни начала, която неизбежна, предопределена е победата на доброто. Най-древният източник на тази идея е Емпедокъл от Агригент. Философията му е „песен на надеждата и на мира“, най-хуманната и най-съвременната от всички

елински философии.¹⁹ В световната драма участвуват неизбежните четири елемента, но и две сили: любовта (приятелството, съединението) и омразата (враждата, разделянето). Основен закон на тази безкрайна борба е „протестът на световната душа против неумолимата съдба“²⁰. Трагичният цикъл на борбата на антагонистичните сили да организират четирите елемента има четири действия — на раждане и осъществяване царството на любовта и раждане и осъществяване царството на омразата. В тази борба участва и човекът, който може да ускори победата на любовта, на доброто, да се освободи от омразата. Хегел намира у Емпедокъл единство на противоположностите, когато се смесват двата принципа, и говори за изменението с определена цел.²¹

Стремежа на основните елементи на мирозданието към единство, към хармония, към красотата Черна е изразил в лирическата си поема „Молбата на земята“. Земята „със две криле: едното светлина, / а другото от звездна тъмнина / като демон неудовлетворен / летеше във простора, без да знае покой“ и се оплаква, че най-хубавите, най-любимите ѝ чедата — луната, цветята, птиците се стремят нагоре, към небесата, напускат я, оставят ѝ само „глупците, камъните, мъртъвците“. Тя ги зове да се завърнат. Би прокълнала слънцето, че ѝ привлича най-свидните чедата, но знае, че само слънцето може да ѝ изгаси „жаждата да обожава“. Поемата завършва с непреодолими стремеж на земята да се завърне в лоното на божествения баща — слънцето. Летежът ѝ е мелодия — химн на слънцето и заупокой на земята. „По-бързо дай ми вечната пригръдка / и смачкай ме о твоя трон небесен!“ Това е емпедокълското божествено единство, осъществено от всички.²² Космогонията на Черна не е дидактична, а е изразена с натоварени от безкрайни символични значения образи. Най-обективизираната ода на Черна изразява най-цветущо и най-емоционално стремежа му към красотата и хармония в човешките отношения.

Елегията „Плачът на Адам“ разкрива част от космогонията на Черна. Димът на неприетата от безмилостния бог жертва на Каин е предизвикал убийствената мисъл у първородния син, заченат в райските градини. И този дим „Като огромно крило на прострелен орел“ расте надлъж и шир и е поставил „черна стена между мене и твоето възвишено небе“ — стене Адам в своята вече мъчна и непоносима молитва. Стенанията на наказания Каин карат нещастния баща да разбере собствената си вина и жестокостта на изкуплението, с което е наказан Каин. Адам е живял в райските градини, които са били „съучастници в падението“, заченат е Каин от любов и ако „любовта е грях, слава на този, който я е създал“. Нека бъде наказан този, който е преживял щастието на любовта, нека товарът на изкуплението падне на плещите на Адам. И молитвата му вече не е отправена към жестокия бог, а към „свещеното дете на Ева“ — да се смили над двама им, че са го предопределили да живее в мъки, да плаща със страдание вълшебния миг на тяхната любов.

Черна е преразгледал от човешка, земна гледна точка и библейския мит за Исус. Той е един от образите, в който се е стремил да въплъти борческия си хуманизъм. Замислил бил цял цикъл за кръстните мъки на митичния спасител, „най-великата тайна на човечеството“. Когато през пролетта на 1905 г. Титу Майореску му изпраща в санаториума в Синая едно евангелие, той му благодари, споделя детските си спомени, когато е пеел и той като баща си в черква, възхищението си от личността и човеколюбието на „най-добрия измежду религиозните

¹⁹ R. Rolland. Empédocle d'Agrigente. Paris, 1931, p. 25, 29.

²⁰ Ibidem, p. 53.

²¹ Г. В. Ф. Хегел. История на философията. С., 1961, I, с. 359—361.

²² „Под господството на Омразата всичко взема различни и противоположни форми, но всички се обединяват по време на господството на Любовта и копнеят едно за друго“. 51-ият фрагмент от коментаторите. Primei materialişti greci. Bucureşti, 1950, p. 67.

законодатели“ и говори за намерението си да прочете „Животът на Исуса“ от Ернст Ренан (с. 198). След една година отпечатва мистичната си ода „Исус“, с която се открива и сборката му. И това не е случайно. С тази ода се разкриват границите и същността на неговите социално-революционни идеи. „Ти бе човек и като него страда. / Някакъв бог, какъвто те смятали дедите — / навеки плува той над мъките, бедите: / плача ни той не може го разбра.“ Това пролетарско отричане единосъщността на трите хипостазии на християнския бог, изразено още в първите векове на новата ера в арианската ерес, е напълно обяснимо у младежа Черна — и с връзките му с черквата, с изтощителната му борба с лишенията и трудностите. За избистряне на идеите му наистина му е помогнал Ренан. И за двамата величето на този „син човечески“ се състои в неговата „героична воля“ да страда и да прощава, та с цената на няколко часа страдание той бива обезсмъртен и обожествен от тълпата.²³ Ето как говори Черна за кръстните мъки: „Но ти кърви по черни пътища, / под унижения, небето що не знае; / ти стенеше, когато желязо те прободеше. . . / Човек, човек чрез твоите мъки.“ Но същността на тези мъки е в изкуплението на човешките нещастия. Чрез тях обожественият е останал на земята. „Не, не! Студените гвоздеи на Голгота / не са те приковали тъй за дървото, / както те свързва за земята черна / безкрайността на раните човешки.“ Затова, докато има на земята мъки, неправди, страдания, раната му постоянно ще кърви. И той става символ на човешкото спасение тук, на земята. Раните му ще бъдат затворени тогава, „когато ще изтръгнеш човечеството цяло / от продължителния син на тежкото търпение.“

И по такъв начин Черна се доближава до образа, който след 20 години Анри Барбюс ще се опита, несполучливо, да оживи: Исус — вожд на революцията на робите в Римската империя. Но тука без съмнение ще намерим и толстоистки идеи, пък и влияние на Юго.

Великият руски писател Лев Толстой е бил един от любимите писатели на Черна и е единственият, на когото е посветил стихотворение. По случай смъртта на великия човеколюбец, който е „Бдял кротко на огнището на световното сърце“ и с чието отпътуване във вечността „е заминала и последната капка душа“, Черна отново тръгва от своята нетолстоевска космогония за вечната борба между мъката и надеждата, за да види, че след смъртта на този „възвишен гений“ — „най-голямата утеха на човечеството / днес е останал слепият блян на унищожението. / Човек кърви и пита къде е спасението.“ Черна отговаря отначало пак не в духа на Толстовото учение — истината за съдбата създаденият от пръст човек не може да понесе приживе. Емпедокълският отговор на поета е: „Сам да бъдеш във света създател на съдбата си. / Днес от небосвода син ангели вече не низхождат, / а пък Яков не живее, за да дигне друга стълба. / Сам намира се човекът посред тез предели. / В него е спасението му, в него е смъртта му. / Човек е божество, което търси себе си.“ И в духа на най-правоверния толстоизъм, но и верен на Емпедокъл поетът завършва: „В безпределната любов е пределът на всяка мъка.“ Това е червената нишка на цялото му високохуманистично поетическо творчество. Ето няколко примера. „Омразата не е в състояние / да разруши всичко, което любовта е създала“ („Разведряване“). „Вечно човешкото сърце е осъдено да измерва / с мъките на гонитбата великото щастие“ („Сред сълзи“).

Миролюбието му е воинствено. Той не е като Ромен Ролан „над схватката“. Размишленията му в поемата „Към мира“ са за бъдещето на човечеството, за световния мир, който ще настъпи, но след като бъдат премахнати националните и социалните неправди, след продължителна борба на потиснатите и на онеправданите. Той възпява „желанието за земен рай“, но знае, че от неговото осъществяване „разделя ни пълното със сълзи минало“. Зашото трябва да бъдат „выпльени

²³ E. Renan. La vie de Jésus, Paris, 1897, p. 247.

бляновете, / а вековните несправди — отмъстени“. Началото на втората част е написано в юговски дух, явен е стремежът да не се достига до крайности в социалните противоречия, и то ако силните биха проявили малко повече човечност и милосърдие към тези, чийто труд ограбват. Но разсъжденията на поета водят неудържимо към идеята за социална революция, която ще премахне „всяка следа от старата неправда“. Тогава наистина земята ще бъде възродена и всички ще се стараят да върнат мир на измъченото земно кълбо. Социалната революция е изобразена като световен пожар. „Със борини запалени робите, летейки от място на място, / ще облекат земята във огнено рухо; / вихрени пламъци ще унищожат дворци, / ще премахнат всяка следа от старата неправда.“ Но дотогава, запитва се поетът, „Колко пъти на кръста ще умре Исус“ (Юговски образ). Все пак, щом тази мечта е осъществима само чрез борба, то смъртта в нейно име е приета ведро, безропотно, със съзнанието за изпълнен дълг към грядущите поколения. „Какво значи да паднеш, / щом живота си не губим напразно. / Щом всеки знае, / че създаваме нов свят, който ще подарим / на тези, които още ги няма, но все пак ги обичаме?“

В тази поема Черна поставя въпросите на мира, на социалната справедливост в световни размери. В името на догмата за автономия на изкуството (изкуство за изкуството) М. Драгомirescu хвали поета Черна, понеже „В душата му не трепти чувствителността, която интересува в определен момент един народ, а тази, която вечно ще разчувствува човечеството. . . поет, който мисли за съдбата на човека, а не на един народ.“²⁴ И все пак поетът Черна, който е поставял и социални, а не само нравствени и онтологични проблеми в поезията си, е откликвал и на непосредствени социални и национални проблеми, които вълнували в определен момент румънския народ. И тях разрешава в световни измерения. Но изкуството му става боен зов.

Открито и смело поетът се намесва в социалните борби с цикъла от три сонета „Дни на горест“. С тях откликва на кървавите събития от 1907 г., най-грандиозното селско въстание през вековната история на Румъния. Най-напред поетът изобличава правителството, използвало армията, за да повали безславно в кърви собствения си народ. Поетът се пита къде са годините, когато победоносният орел е носел в ноктите си „снопове лъчи, изтръгнати от полумесеца, / или лаври от маджарските венци?“ Във втория сонет болката от пролятата „невинна кръв / от бордеите, та до дворците“ приглушава революционното настроение и поетът се моли „слънце на любовта, свещено слънце“ да греине, да пресуши „червените поля“, та „прадедите в гроба да не разберат / чия кръв бе и кой я ля.“ Вярата му в творческите сили на любовта и тука е казала своята дума. Обаче в третия сонет поетът-богоборец изисква непреклонно, в името на правдата, на която се моли, да не изпуска „свещената, божествена везна“ — „нека залаят“ всички богове, „вдигни неумолимо своя меч, / нека изчезне един свят, нека изгарят трон след трон; / но ни една сълза да не изчезне / от пролятите плач и кръв.“ Черна е изразил дълбоката си, същностна, мирогледна убеденост в неизбежната победа на социалната правда и хуманизма. Това е най-революционното стихотворение, посветено от румънски поет на селското въстание от 1907 г., писано като непосредствен отклик на кървавото му потушаване.

Но толстоистът Черна, изпитал и въздействието на Юго, не може да приеме, че омразата може да вдъхновява борците за социална справедливост. В едно от първите си стихотворения — „На тях“, — което отрича правото на потиснатите да водят борба, подтиквани от омраза, пише: „вашето възпламеняване обещава зари /, но не убива нощта на вечните плачове“. Епиграфът му е от Юго: „La misère n'a pas le droit à la cruauté.“ Мислите за социално помирение от втория

²⁴ M. Dragomirescu. Critică. I. Directive. București, 1927, p. 82.

сонет от цикъла „Дни на горест“ той е подхванал и задълбочил в друга революционна своя поема — „Народът“. Първата част е отчайваща констатация, че родината му днес „тъжна е и нещастна, защото у нас няма любов“, няма социално равноправие. Мислите, изводите са противоречиви, несъстоятелни, но кагитаната на мизерията на румънския селянин е реалистична, изобличителна, трогателна. „Няма говеда в двора, няма хляб в нощвата . . . / Хляб! и земята черна го обхваща чак до глезените. . . / Чува му молбата старата майка — и се смилява / и поднася му този хляб, който насища навеки. . . / Това е повестта ти, братко, докато слезеш в студения гроб.“

Втората част напомня безмилостното, нищешаанско отношение на поета в „Dura lex“ към този, който безропотно се е примирил с потисничеството. „Как ще простя на простреления от скръб, / щом сам покорен се е преклонил пред гибелта?“ Поетът прославя годините на ранния феодализъм, когато свободният селянин-воин „с великите боляри делял е венеца / и пляката от покорените земи.“ Величествена е картината на въстаналия народ: „Подпрял се на косата видях го веднаж, / с разголени гърди, със облачно чело, / с развезени коси. . . / И мълнии в очите му се стрелят, / а гръм бе словото на омразата. . . / Каква ръка съдбовна, братко, / захвърли те по огнен път? / Какъв копнеж за борба и за свобода / издигна те. . . ? / Такъв съм те желал в горещия си блян!“ И изведнаж пак отек от толстоистското „несъпротивление на злото“ — „злите са победителите“. И вместо да поддържа надеждата в душите на победените, поетът отправя към всепрощаващия Исус отчаян въпрос: „Защо не си дал на робите сила безропотно да понасят мъката си?“ или пък унищителната молба: „Не ни оставяй, господарю, / да мрем с проклятие на уста.“

Третата част е заупокой за падналите селски въстаници: „Спете отсега във мир, свещени сенки“, защото настъпило било вече някакво социално помирение: „Палати и бордеи се побратимяват“, защото вече любовта била изгряла в човешките сърца. Перспективата е даже идилично-реакционна: „И нека завинаги измъчването човечество / забрави всички някогашни ужаси — / и да завърши кротко, със усмивка, / където тръгнало е със омраза.“ Картината на гордия, възстанал за правата си селянин в „Народът“ е само фаза от диалектиката на социалното помирение в оптимистичния мироглед и в емпедокловската космогония на Черна. Така и в „Император и пролетарий“ изобличителната и възпламенителна реч на пролетария е само фаза от аргументите на Еминеску от пессимистичната му философия за суетността на всяко човешко усилие да промени предвечните закони на битието.

Най-съкровеният си чувства, без реторика, без многословие, без философски обобщения поетът е изразил в две посветени на майка му стихотворения — „Майма“. Първата елегия е на детския спомен. Пред родния дом сред салкъми той вижда майка си, дошла да погали просълзена заспалото дете, което през деня е мърмрила. Втората елегия е на копнежа да се завърне при всеуспокояващата майка: „Ти, майчино сърце, съдбина моя, / със своите дарове си тъй далечна. / Че паднах ничком на живота в зноя, / гори ме жажда, изворът е секнал. . . // Любов попросил бях по чужди вратни / а те пред мен затваряха се шумни; / помислил бях, че нося щастие златно, / пък то — отравях бляновете лунни. // О, майко! сал надеждата крепи ме: / не ще оставиш мене във чужбина — / ще ме повикаш в свидната родина, / да вкуся от плода на трънните без име. . . // Ще дойдеш ти, да излекуваш рани, / в мига свещен, когато ще заспивам, / когато в клепките си образа ще стривам / на този свят, погубил младостта ми. . . // И издигни ме ти, измит от злото, / тогаз в света любим на красотата, / да се пробудя от съня в живота, / от щастие да плача на гърдта ти.“

Написаният шест дни преди смъртта му сонет „След буря“ изразява неузавимия от никакви противодействия оптимизъм на Черна чрез образа на вечно

възраждащата се природа: „Не се веч бият клонки разлюлени, / не се люлее лодка на брега, / спокойно са обтегнали снага / вълните, виели преди освирепели. // Сред облаците месецът наднича, / прогонва сънища проклети, / горите, с капчици залети, / във рухо диамантно се обличат. // Мълчание и светлина — надлъж и шир. // Природата се отразява ведра в мир, / учудваща се, тъй преобразена. // И геният световен — обновител / почива си за миг в развалините, / замисля за света нова премена.“ Променил си е коренно поетиката, без да се откаже от философската си тематика. Отърсил се е от реторичните въпроси, многословните коментари. Символът говори със своите безгранични внушения.

* * *

Съдбага е била много по-благоприятна към поета Черна, отколкото е била жестока към човека Панайт Станчов. Поетът има щастието десет години след дебюта си да обнародва голяма сбирка стихове, да получи за нея най-значителната академична награда, да бъде изтъкван като голям поет в съвременната румънска литература, комуто се рецензира благоприятно и задълбочено всяко новоизлязло стихотворение. Нещо повече, беше признат като представителен поет от няколко литературни течения, които си оспорваха в началото на века правото да направляват румънската литература. И „семънторизмът“ на Н. Йорга (сп. „Сячът“), и народничеството на К. Стере и Г. Ибръилян (сп. „Румънски живот“), и „критицизмът“ на М. Драгомиреску (сп. „Критически беседи“) искаха да имат, да открият, да изтъкнат, да издигнат като знаме свой голям представителен поет. Колко са се лъгали се вижда от факта, че П. Черна е печатал преди всичко в сп. „Литературни беседи“, а в „Румънски живот“ въобще не е печатал. Така че възторжените признания дойдоха преди ранната му смърт.

Тя само беше повод да се повторят изказаните дотогава съждения и оценки и да се изрази, даже и от малкото непризнали го критици, съжаление, че румънската литература губи един даровит поет, който тепърва щеше да даде най-хубавото. Н. Йорга пише: „... утвърден талант, с когото се свързваха много надежди. . . Носеше сред хората нещо, което идва от един по-висш и по-чист от нашия свят.“²⁵ Тудор Аргези се изказва така: „Неговото изкуство... има дълбочина, която отправя творчеството му към голямата европейска поезия.“²⁶ М. Драгомиреску повтаря това, което е казвал и ще казва до края на живота си (1942): „Черна като лирически поет сигурно е най-силният талант, който румънската литература е имала от 1900 г. насам“ (с. 270; разбира се, до 1913 г.). Така че не бива да подхвърляме, че М. Драгомиреску безразборно е провъзгласявал поетите от своя литературен орган за гении. Черна е печатал там само два стихотворения и е останал завинаги в убеждението му като най-голям румънски поет през първото десетилетие на XX в. Органите на социалистите го оценяват най-правилно. Н. Д. Коча пише във „Факла“: „П. Черна е първият поет, който ни даде Добруджа, а неговият български произход — истинското му име беше Станчов — не го възпря да обича, да разбира и да възпява болките и мъките на румънския народ. Възпя революцията от 1907. Страстно обичаше онеправдания и обременен с грижи селянин. . . Дълбоко революционен, постоянно зает със страданията на широките народни маси и надявайки се заедно с тях за един нов живот, в който да господства справедливостта и любовта. . . възраждането на човечеството чрез истинска любов“ (с. 269—270). А в „Viața socială“ го оценява така: „Поетът обичаше народа, чиито мъки е почувствувал, чиито идеали е разбирал и чиито надежди е възпявал. Страстно обичаше онеправдания, отруден

²⁵ N. Iorga. Panait Cerna. — Oameni cari au fost. I. București, 1967, p. 336—338.

²⁶ Tudor Arghezi. Moartea poetului Cerna. — Tablete de cronicar. București, 1960, p. 29—30.

селянин. Целият народ на тази страна сякаш говори в стиховете му, в които се вълнува бунтът против един чудовищен обществен строй.²⁷

Румънските социалисти, чиито кръжоци и клубове Панайот Станчов посещавал като ученик в Браила, ценели социалната лирика на Черна, нейната изобличителна и призивна революционност и препечатвали в своите вестници, списания и календари неговите стихотворения за социалното безправие и за борбата за по-добро бъдеще. Даже мислели да издадат в 1914 г. стихотворенията му (с. 122).

Прав е Валериу Ръпяну, когато говори за „случай „Черна, но неоснователно преценява, че той бил „повече случай, отколкото поет“. Той наистина е имал шанс „да се появи в момент на литературна криза и на остро отсъствие на интелектуални поети, когато се е очаквало появяването на един нов Еминеску...“²⁸ И Майореску и Драгомиреску виждали у него поета-мислител, възпяващ чувствата и мисли, вълнуващи цялото човечество. Н. Йорга и съмнѣлористите го ценяли за правдивото отражение на селската неволя и бит в поезията му, Г. Ибръилян заради отношението му към социалните въпроси, социалистите заради неговата революционност. Затова е бил смятан, а е смятан и днес за един от най-представителните румънски писатели — редом с Михаил Садовяну и Октавиан Гога — в началото на века. Мнозина виждали в неговото творчество, пропито от борчески оптимизъм, хуманизъм и размисъл, преодоляването на епигонството на подражателите на Еминеску. В същност поетиката на Еминеску, неговата хармония, вкусът към философски измерения на съзерцанието на мирозданието са останали и до днес едни от основните координати на румънската поезия. Затова се говори и за „Еминеску след Еминеску“. Но тогава бил очакван поет-обновител. Това обновление на чувствителността и поетиката дойде от символите, които още от 80-те години на миналия век се бореа да заемат своето място в румънската литература. Това стана след Първата световна война. Защо поетът Черна не издържа на неумолимата присъда на времето, защо се оказа изостанал, отживял, свързан само с минали етапи от развитието на румънската поезия. Кой са причините за това съдбоносно изоставане на поета Черна от естетическите изисквания на своето време.

Най-съществената причина се крие в неговия български произход, във факта, че е закърмен с родна, българска реч, че румънски е учил едва когато тръгнал на училище. Това е непрестанно изтъквано от всички румънски литературни критици даже когато са се изказвали възторжено за неговата поезия. Майореску и Драгомиреску са му правели много строги забележки върху неподходящия и тромав език, върху елементарните синтактични грешки и са връщали стихотворенията му, за да ги поправи езиково. Затова Г. Ибръилян пише в 1915 г.: „Безцветността на поезията на Черна се дължи може би и на това, че той не е владеел напълно румънския език... чувствахме как понякога словото едва се придържа о идеята като че ли с паяжинна нишка... Това незнаене на езика, на който е щял да пише по-късно, е било съдбоносно. Думите никога не са достигнали да бъдат свързани в ума му с целия им рояк от идеи и чувства... Може би и с това се обяснява, че... не е могъл да има абсолютно оригинална форма...“²⁹ Дж. Кълинеску говори за „трапавост на думите, обяснима с пълното неприспособяване към румънския език“³⁰.

²⁷ apud V. Răpeanu. Două destine literare: Panait Cerna și Dimitrie Anghel. — Noi și cei dinaintea noastră. București, 1966, p. 53.

²⁸ Ibidem, p. 42.

²⁹ G. Ibrăileanu. Scriitori români și străini. II. București, 1968, p. 163—164.

³⁰ G. Călinescu. St. O. Iosif și P. Cerna. — Ulisse. București, 1967, p. 54.

Между другото много литературни историци са отбелязвали, че и на славянския му произход се дължи подчертаният интерес на Черна към социалните въпроси, склонността му към тяхното революционно разрешение.³¹

Другата слабост я посочи най-напред Д. Каракостя: неподходящата форма, чието въздействие е повече познавателно, отколкото емоционално, естетическо.³² Най-категорична е присъдата на Еуджен Ловинеску, който различаваше пътя за поетиката на модернизма в румънската поезия. Наистина „в рамките на интелектуалната по съдържание и реторична по форма поезия Черна е постигнал много; чрез развитието на чувството в широки акорди и в компактни реторични строфи“. Но такава поезия „е излязла напълно от обръщение за съвременната чувствителност. . . тя не представлява никаква разлика в език, образност, хармония спрямо литературата на миналото“³³. Няма нужда да привеждаме мненията на съвременните литературни критици и историци — те всички повтарят, понякога и със същите думи, Ловинеску.

А само съвременна художествена форма можеше да спаси неговата философска поезия. Единственото му интимно стихотворение е посветено на майка му. Подчертаната му склонност към лирика на размисъла е имала нужда от мощен полет на въображението, та да може да изрази с блестящи, неочаквани, внушителни образи размислите си. А философското му образование все повече го е отдалявало от истинската поезия, от чистите ѝ непосредствени извори. И все пак. Като подготвял години наред докторската си дисертация върху философската поезия, като е проучвал нейните теоретици — преди всичко своя научен ръководител Фолкелт и своя модел като поет и теоретик Ж. М. Гийо, както и творчеството на поети като Луиза Акерман, Вини, Юго, Байрон, Шели, Гьоте, Шилер, Leopardi и др., той е достигнал до свое виждане на същността и състоятелността на философската поезия като изкуство. Черна прави разлика между поезията, която изразява идеи, и тази, която ги изобразява символично. И тя е истинската поезия. „Голото разбиращие, отсъствието на интуициите на фантазията са, с редки изключения, признак на дидактично или посредствено поетическо мислене.“ „Истинският поет мисли символично, независимо дали става дума за лирически или идеен творец.“ „Поетът се намира пред един постоянен паралелизъм: личната интуиция и абстрактната идея. И тези два фактора могат винаги да се слеят.“ Лошото е, когато не се сливат. Големият румънски компаративист и историк на културата Тудор Виану цени приноса на Черна, който е допринесъл да се „надмогнат рамките на философско-дидактичната поезия“ и като теоретик, и като поет.³⁴ Теорията на Черна е обяснение и оправдание не само на дотогавашната му поезия, но е и сигнал за „онова присъствие на лиризма, което теорията и вдъхновението му са предизвестявали много пъти“³⁵.

Черна е търсел преди всичко поезията във философията. Свидетелят на предсмъртните му дни — Паул Зарифопол — често пъти го е сърдел, като му изтъквал отсъствието на всякаква поезия у философа-поет Ж. М. Гийо, когото Черна ценял много. Но за мислите, които са го вълнували тогава има едно страшно свидетелство. Нешастият поет повтарял често една мисъл на Титу Майореску: „В поезията мисълта е нещо непозволено.“ А той беше си посветил цялия жи-

³¹ I. Lîcea. Poetul P. Cerna. Cernăuți, 1926, p. 36.

³² D. Caracostea. Op. cit., p. 32.

³³ E. Lovinescu. Istoria literaturii române contemporane. III. Evoluția poeziei lirice. București, 1927, p. 135—136.

³⁴ T. Vianu. Filozofie și poezie. — Opere. 7. București, 1978, p. 393—396. Цитатите из дисертацията на Черна са взети оттам. Повдигнат е и въпросът за заслугите на Черна като теоретик на естетическото възпитание на философската поезия. — Вж. V. Constantinescu. Panait Cerna și receptarea poeziei. — România literară. XIV. Nr. 39/24. IX. 1981, p. 4.

³⁵ T. Vianu, Op. cit., p. 396.

вот като поет и учен на философската поезия — да я твори, изследва и да определя принципите на нейната естетика.³⁶

Но, за да разберем по-добре какво представлява Черна в развитието на румънската поезия, необходимо е да се позовем и на миснито на двамата най-видни румънски поети-мислители на XX в. По случай десетгодишнината от смъртта на Черна Лучиан Блага пише възторжено за „машабните симфонични творби“, за „буиния оптимизъм, който бликаше пълнокръвно и искрено из стиховете му“ и си представя какъв „несравним химн на живота“ би написал Черна, ако беше доживял да опознае философията на жизнения устрем на Анри Бергсон. „Виждаме го да се движи в тази посока.“ Затова и преждевременната му смърт „е толкова трагична“³⁷. А по случай петдесетгодишнината от раждането му Ал. А. Филипиде подчертава, че той е „един от редките поети, които можеха последователно да творят във висш художествен план и в широк социален план“³⁸. Тези оценки са знаменателни. Защото ако М. Драгомиреску пише, че поетът Черна „е истински мислител. Третият след Григоре Александреску и Михай Еминеску“,³⁹ то истинските поети-мислители след него в румънската поезия на XX в. са Блага и Филипиде. Те са го ценили, имали са на какво да се учат от него, въздействието му е очевидно в първите им сборици.

П. Черна представлява един момент от историята на румънската литература, свързан с епохата Еминеску. Все пак в търсенето на новото той носеше нещо, което остана, налага се и се наложи особено днес в съвременната румънска поезия: борчески оптимизъм, пролетарски хуманизъм, вкус към социалните проблеми, космическо чувство, метафизическа тръпка. Социалните мотиви в поезията му са художествено най-добре защитени в цялото развитие на румънската поезия до 1944 г., от Чезар Болиак до Михай Бенюк.

Наистина у него има реторика и многословие, има дидактизъм, пресиления сравнения и паралелизми. Но има страници, когато богатата на метафора и символа е придала художествена значителност на благородните човешки чувства, които са го вълнували. Има страници, където космическата му митология, философската му космогония, размишленията му върху проблемите на битието са изразени с искрени, дълбоко човешки преживявания и биват възприети като поетически откровения.

Не е чудно, че през 1981 г., на стогодишнината от рождението му, името му едва-едва беше споменато в литературните списания. Обаче вниманието на обществеността, на литературните кръгове, организации, списания беше заето с честването на други стогодишнини — на поетите Йон Минулеску, Октавиан Гога, Джордже Баковия и на литературния критик на модернизма Еуджен Ловинеску.

Колкото и да е скромно, място в историята на румънската литература П. Черна има. Извоювал го е не само с човечността на социалната си лирика, с дълбочината на философските си прозрения, но и с художествеността на изказа си на този немайчин румънски език.

³⁶ P. Zarifopol. Poezia filozofică. — *Artiști și idei literare române*. București, 1930, p. 41—43, 51—52.

³⁷ L. Bлага, Un poet. — B: *Patria*, Cluj, V, № 66/28. II. 1923.

³⁸ Al. A. Philipide, Cerna și poezia de azi. — B: *Adevărul literar și artistic*. № 565, 1931.

³⁹ M. Dragomirescu. Trei scriitori: Gerna, Sadoveanu, Iorga. — *Critică*. I. Direcție. București, 1927, p. 112.

ГОГОЛ В МОСКВА¹

(По случай 175 години от рождението на писателя)

ИГОР ЗОЛУТУСКИ, МОСКВА

I.

В статията си „Петербургски записки от 1836 г.“ Гогол пише за двете столици на руската държава — новата и древната: „Москва е необходима на Русия, Русия е необходима на Петербург. . .“ Петербург по думите на Гогол е немец, Москва — руски дворянин. В Москва е руският корен, там е съхранено народното начало. Най-после Москва е в центъра на Русия, а Петербург се е отплеснал на дяволска страна.

Роден на юг, Гогол отколе се стреми в мислите си към Москва като към онзи средноруски източник, който все повече трябва да подхранва неговото съзнание, неговите съчинения. Географията на Гоголевата проза се движи в началото от Украйна на север, но в „Мъртви души“ вече се заседява в Средна Русия. Пейзажите и картините от двете страни на пътя на Чичиков все повече приличат на пейзажа в Подмосковието, в Поволжието, около които обикаля бричката на злощастния прекупвач от „Мъртви души“. В първия том на поемата даже се споменава за една комисия за построяването на храм, в която участва Чичиков. Комисията храм не построила, но в различни райони на града у членовете ѝ се появили домове с каменен долен етаж. Тази комисия много прилича на комисията, създадена за построяването на храма на Христа Спасител в Москва, издигнат с народни пари в чест на победата над Наполеон. Там действително били открити големи липси и разхищения.

Тъй че, без да споменава в поемата Москва, Гогол застава Чичиков да посети древната столица, та даже и да поживее в нея, да поработи там. По-нататъшните митарства на Чичиков явно се развиват недалеч от Москва. Във втория том на „Мъртви души“ споменава Волга, а в бележниците, в които Гогол събира сведения за поемата, се срещат записки за Владимирската губерния, за нейните треви, за полските работи, за песните, за Кострома, Ярославл, Симбирск и др. Гогол записва в тетрадка „Думи от Владимирската губерния“, „Думи на волгоходеца“, названия на ленени платна, компоти, дървета, риби, насекоми и птици.

Всичко ще му потрябва в процеса на работа — и „московската цена на хляба през 1845 г.“, и сведенията „за конния завод на Глебов“, „за нижгородския пазар“, и шевиците по руските национални носии.

Москва започва да пленява Гогол по времето, когато настъпва обрат в живота му, когато вече е склонен да намери в Русия постоянно местожителство, да

¹ „Гогол в Москва“ е глава от новата книга на Игор Золотуски „По следите на Гогол“, подготвяна за печат в издателство „Детская литература“ в серията „По същите места“. Б. пр.

се установи на едно място и даже да пусне корени. Започва да си мисли за дом, за семейство. Това става през 1848 г., когато след дълго отсъствие от родина той се връща в нея и се връща, за да *живее* в Москва.

За пръв път Гогол попада в Москва в края на юни 1832 г. на път от Петербург за Васильовка. Маршрутът му минавал през древната столица. В „Московски известия“, поместващи съобщения за пристигналите в столицата и отпътувалите от нея, фамилията на Гогол не се споменава: той бил само един титулярен съветник, а съобщения се давали за чиновете на първите осем класа (титулярен съветник бил десети клас).

Прелиствайки този вестник, няма да намерим и помен от пребиваването на Гогол в Москва, но затова пък ще узнаем, че са ѝ оказали чест с присъствието си действителният таен съветник Кочубей, запасният действителен статиски съветник княз Голицин и други лица. Страниците на вестника информират за изобилието от стоки и продукти в руските и чуждестранните магазинчета, за разорението на дворянски семейства и за продажбата на търг на техните имения заедно със селяните, за репертоара на московските театри, в които дават: операта „Вампир или мъртвецът кръвопиец“, бала „Пажовете на херцог Вандомски“ и комедията в пет действия „Сиромаш“. „Продават се чифт дорести коне с красива осанка — се казва в едно съобщение — и зелен говорещ папагал.“ И до него друго съобщение: „Предоставят се в услуга крепостни. . . всички с най-примерно поведение, със здрава и красива външност.“ Император Александър I забранил да се печатат във вестниците обяви за продажбата на селяни. Те били заменени с текста „предоставят се в услуга“.

Москва информира пристигналите за книгите, които се продават на ул. „Николская“ в магазина на комисионера от императорската публична библиотека Андрей Василиевич Глазунов, за продажбата на шуба от американска мечка, за откриването на винарна в подземията на магазина на Маросейка, където в богат асортимент били представени за продажба вина в кофи и бъчвички. Москва пиела и похлупвала. На похлупците се предлагали всички видове прясно говеждо, гъсок с черен дроб, слабоосолена моруна, есетра, пъструга, съмга, белогрибица, различни хайвери, а така също книгите „Винокур“ (пълнен и нов) и „Изкуството да се играе на карти“.

Гогол се отбил при М. П. Погодин, историк, професор в Московския университет, с когото се запознал още в Петербург. Погодин живеел в самия център на Москва, на ул. „Мясницкая“ (днешната улица „Киров“). Чрез Погодин Гогол се сближил със семейство Аксакови. Главата на семейството, Сергей Тимофеевич Аксаков, бил някога секретар на Державин, съгласно служел в Межевия институт, бил и цензор. Синовете му Константин и Иван след завършване на университета решили да се посветят на литературата. Аксакови тогава живеели на Голямата афанасиевска пресечка и всяка събота устройвали в дома си литературни четения. Запознали Гогол и с директора на московските императорски театри М. Н. Загоскин, автор на наскоро нашумелия роман „Юрий Милославски“ (три години по-късно героят на Гогол Хлестаков ще каже, че самият той е написал „Юрий Милославски“), и с министъра в отставка, баснописеца И. И. Дмитриев. Последният приел Гогол „с цялата си любезност“.

Изобщо Москва гледела Гогол. Аксакови виждали в негово лице нова изгряваща звезда в литературата и се вълнували в съветите му, Загоскин му искал пиеси, а Дмитриев бил щастлив да вземе младия талант под свое покровителство. Москва някак си по-тясно се сплотила около Гогол, отколкото Петербург. Петербург бил разкъсан, разделен на партии, на враждувачи гостни. Москва още не била разединена, живеела дружно и за нея Гогол бил представител не на определено направление в литературата, а просто национален талант, просто радост, просто празник. При това свое пътуване Гогол се запознава и с Щепкин, за ко-

гото е слушал още като ученик в Полтава, където Шчепкин бил актьор в трупата на Шайн и където — точно през годините, когато Гогол живеел в тази столица на Малоруската губерния — го откупил от крепостна зависимост княз Н. Г. Репнин.

Синът на М. С. Шчепкин пише: „Ние знаехме, че Гогол... е пристигнал в Москва. Това беше неговото първо идване. Помня, че за обяд при баща ми се събраха около 25 човека... вратата към вестибюла за удобство на прислугата беше широко отворена. По средата на обедата във вестибюла влезе нов, съвсем непознат за нас гост. Докато той се събличаше, всички ние, в това число и баща ми, бяхме в недоумение. Гостът спря на прага на салона, хвърли ни един бърз поглед и заговори с думите от добре познатата ни малоруска песен:

Ходи тиква из градина,

пита своите събратя:

Как сте, живо, здраво,

тикви, родственници мои?

Недоумението бързо се разсея — наш гост беше Н. В. Гогол.“

Разказът на сина на Шчепкин за посещението на Гогол свидетелствува за това, че в Москва Гогол е бил в добро настроение, не се е стеснявал от новите си познания — славата на неговите съчинения го е изпреварила и му е отворила широко вратите на московските домове. „В Москва се разболях — пише Гогол от Подолск на Н. Я. Прокопович, училищен приятел, останал в Петербург, — останах и поживях седмица и половина, за което в същност не се и разкайвам. За всичко бях възнаграден.“

Затова пък в Подолск го допарват с вряла вода. Тук никой не познава Гогол, тук започва Русия, която няма представа какво става в московските и петербургските салони, какво печатат списанията, кого хвалят във вестниците. Дори да знаеше надзирателят на подолската станция, че пред него е авторът на „Вечери в селцето край Диканка“, щеше пак да остане равнодушен. Добре де, съчинител-съчинител, но чинът му — мизерен, а в деловите работи решава чинът, не славата. Хвърляйки едно око на пътния лист на Гогол, той казва, та отрязва: „Няма коне.“ Заминавали действителни статски и придворни съветници, пускали напред колежки съветници и колежки асесори, а титулярният е трябвало да чака реда си. Още веднъж се убедил Гогол, че в руската йерархическа стълбица той е все още „нула“ и може би именно тогава му хрумва идеята да напише комедия за чиновника, който се побърква и вижда себе си като орден „Владимир“ — III степен, защото не е в състояние да прескочи няколко стъпала от тази стълбица. „Чаках шест часа — пише той на същия този Прокопович, — но и тук има провидение. Може би семената не падат на камениста и неплодна почва.“

Подобни изявления в писмата на Гогол винаги са свидетелство за едно — за тайната на зараждането на неговите замисли, тайната на нахвърлянето върху листа на нещо ново.

През октомври същата година Гогол изминава обратния път от Васильовка към Петербург. И отново пред него е матушка Москва. Влиза в нея и същият, и като че ли по-различен. За месеците престой в къщи в главата му се раждат няколко сюжета, в т. ч. и сюжетът за двамата старосветски старци, потънали в миналото (за прабрзба му служат неговите баба и дядо), и всякакви петербургски сцени, и написаните вече откъси от комедията. За това говори той в Москва на С. Т. Аксаков, който открива у Гогол интерес към сцената и желание да напише нещо за нея.

Гогол отново посещава домовете на Погодин, Дмитриев, Шчепкин, опитва нежинската солена вишна, нежинския кашкавал, нежинските краставички, напomniaчи му славното студентско време, свързва се с М. А. Максимович, изда-

теля на „Деница“ и професор по ботаника в Московския университет (който живеел в Ботаническата градина, за която отговарял, близо до днешната улица „Щеппин“ и проспект „Мир“), договорил се с него за събирането на украински народни песни за неговия сборник (Максимович също бил украинец) и заминал. От Москва той пише на майка си няколко реда. С тях ѝ съобщава, че е поправил екипажа си, прибавил е към него чадър (започвали продължителните дъждове) и измислил по пътя „прелестна шевица за килим“. „Москва ме прие така радушно, както и преди, и ме моли настойчиво да остана още известно време. Но ние много се забавихме. . .“ Ние — това са Гогол и двете му сестри Анна и Елизавета, които той взел със себе си, за да ги устрои в Петербургския патриотичен институт.

II

В началото на 1834 г. Гогол е избран за действителен член на Дружеството на любителите на руската словесност. Така Москва отдава дължимото на заслугите му пред литературата.

След години излизат „Миргород“ и „Арабески“ — съчиненията, на които Москва откликва със знаменитата статия на Белински „За руската повест и за повестите на г-н Гогол“, която излиза в „Телескоп“. Още през март 1835 г. Гогол пише на Погодин: „Отпечатай, моля те, в „Московски известия“ обява за „Арабеските“. Бъди така добър, използвавай думите, че сега, видите ли, навсякъде само за тях говорят, че книгата е възбудила всеобщото любопитство, че търсенето е страшно (Н. В. до този момент не е получил и грош) и т. н.“

Не след дълго Гогол сам идва в Москва на път за Василиовка и отново столицата се радва на пристигането му. Гогол не пътува с празна чанта. Освен излезлите съчинения той носи за четене в кръга на московските си приятели нова комедия. Тя се нарича „Годеници“ (бъдещата „Женитба“). Същевременно Гогол се опитва да публикува в „Московски наблюдател“ повестта „Нос“, но му я връщат обратно. Това не го смутило. „Годеници“ той чете в дома на Погодин. Комедията имала всеобщ успех. Редакторът на „Московски наблюдател“ В. П. Андросов пише на А. А. Краевски (редактор на „Отечествени записки“) в Петербург: „... Близо три седмици. . . Гогол чете своята комедия. . . Умори, обеснир-кът, цялата честна компания. . . аз исках или по-точно моите сътрудници и ка-ха да вземат комедията за списанието, но той не се съгласи, иска да я даде за сцената.“ „Гогол четеше така — спомня си за това четене Погодин, — както едва ли някой друг би могъл да чете. Това беше връх на удивително съвършенство. . . Когато се стигна до любовното обяснение на годеника с годеницата му — „В коя църква бяхте миналата неделя?“, „Кое цвете обичате най-много?“, — прекъсван от трикратно млчание, той така предаваше това млчание, такова бе изражението на лицето и очите му, че всички слушатели просто се тресяха от смях, а той, сякаш нищо не е било, млчеше и само премигваше.“

На четенето на „Годеници“ присъствували Денис Давидов и Е. А. Баратински. „От Москва ми беше невъзможно да пиша — съобщава Гогол на 24 май от Полтава на Прокопович. — Бях отрупан с грижи и затова много хора не успях да видя.“

И все пак именно при това си идване в дома на Щюрмер на Сенния пазар, където живеели по това време Аксакови, той по някои сведения се запознава с Белински. За Белински е слушал в Петербург, слушал е за него и от Пушкин, който забелязал статията му „Литературни мечтания“. Миснieto на Белински било важно за Гогол и затова той, който доста неохотно се сближавал с непознати хора, се съгласил на поредното четене на „Годеници“ да присъствува и Белински. Но това четене не се състояло.

Затова пък на обратния път от Василиовка за Петербург Гогол отново спира в Москва и чете комедията си в дома на Дмитриев. „На вечерта у Дмитриев —

разказва очевидец — се събраха около 25 московски литератори, артисти и любители. . . От едната страна на Гогол седеше Дмитриев, а от другата — Щепкин. Гогол четеше превъзходно, с такава неподражаема интонация, че слушателите изпадаха във възторг. Гогол свърши и подсвирна. . . Възторженият Щепкин каза така: „Подобен комик не съм виждал и не ще видя!“ Запазила се е бележка, писана в Москва от Гогол до Погодин: „Утре в 3 часа след обяд при теб ще се изсипе целият учен свят, предвождан от растението Ряпа.“ „Ряпа“ — това е професорът по енциклопедия на правото в Московския университет П. Г. Редкин², съученик на Гогол от Нежинската гимназия. Редкин бил един курс преди Гогол, завършил лицей с отличие, а после учил в Берлинския университет, където слушал лекции по логика и история на философията при Хегел. Редкин знаел много езици, пишел исторически и юридически съчинения, бил обичан и уважаван от студентите. През 1835 г. той живеел на ул. „Голяма поляна“ № 30.

Маршрутите на Гогол по Москва от онези години са в по-голямата си част литературни. Той посещава домовете на свои познати, хора, близки до университета, до московските списания, до театъра. Кръгът от приятели на Гогол не е голям, но за разширяване на познанствата няма време, тъй като пребиваванията му в Москва са инцидентни. От хотелите до дома на Погодин, до Аксакови, до дома и вилата на Щепкин (в Кунцево) — ето маршрутите на Гогол в столицата през 1832 и 1835 г. Тук той се запознава с професора по руска словесност и сътрудник на „Московски наблюдател“ С. П. Шевиъръв и започва с него кореспонденция. Ако с Погодин Гогол е на „ти“, то с Шевиъръв е още на „ви“ — Шевиъръв е сух и държи хората на разстояние. Независимо от това през 1835 г. — при слабо познатство с Шевиъръв — Гогол му пише: „Изпращам ви своя „Миргород“ . . . изкажете мнението си например в „Московски наблюдател“. С това многе ще ме задължите. Аз ценя вашето мнение.“

При посещенията си в Москва Гогол все още не отсяда у никого, а предпочита стая в хотела. Отношенията му с московчани все още не са на такова ниво, че да може спокойно да отседне у някого от тях. Но ще дойде време и Гогол ще избере Москва не само като почтена станция по пътя си от Петербург и обратно, но и като място, където ще бъде, ако не се смята родното гнездо във Васильовка, неговият дом в Русия.

•III

Първото постоянно жилище на Гогол в Москва ще стане домът на Погодин на Девическо поле. М. П. Погодин, преподаващ история в Московския университет, бил от крепостните на граф Шереметиев. Баща му се откупил от крепостна зависимост, но печатът върху произхода му, неравенството с тези, в чийто кръг влиза по-късно (а той изслужил дворянството и станал действителен статски съветник, т. е. генерал) се отразили върху постъпките и вътрешното му самочувствие. Без да има голям литературен талант, Погодин бил принуден да компенсира този недостатък със занимания от друго естество. Той се опитвал много пъти да стане приближен на министъра на образованието С. С. Уваров, но не успял. Искал да напише историята на Петър, за да угоди на царствувания император, но Николай отхвърлил кандидатурата му. Най-накрая опитал да пише историята на самия Николай — царят и това не пожелал. Погодин обаче не изгубил надежда да се хареса на царя и започнал да помества патристични статийки в „Московски известия“ за пребиваването на царската фамилия в Москва.

Давад под наем стаи в дома си, учел богатите дворянски деца, приготвяйки за тази цел една от пристройките на своя дом в класни стаи. С една дума, от една страна, той бил литератор, историк, човек, чийто способности и познания се

² „Редька“ на руски е ряпа, оттам и прозвището на професора — Б. пр.

нял Пушкин, а, от друга — кулак, своего рода Собакевич в житейските неща, който с труда си, а после с хитрост и ловкост бил принуден да си търси място под слънцето.

Тези черти от характера и облика на Погодин се отразили и на отношенията му с Гогол.

Бивш собственик на дома, в който живеел Погодин, бил княз Шчербатов. Домът се намирал в покрайнините на Москва, на Девическо поле. Неделеч се извисявали стените и кубетата на Новодевическия манастир, пред къщата действително имало поле, на което на Великден и на други празници се разхождали, устройвали се театрални представления на открито, търгували с най-различни стоки. Зад къщата имало огромен парк, липови алеи, езеро. Целият този участък бил обзрян с гръб към улица Савинская, зад който на една крачка била Москва река. Мястото било тихо, патриархално — именно това, което обичал Гогол.

Домът на княз Шчербатов бил едноетажен, с мецанин, чиито прозорци (пет на брой) гледали към Девическо поле (днешната улица „Погодинская“). От двете страни на къщата имало пристройки. На първия етаж живеел самият стопанин със семейството си, там бил и кабинетът му, а на втория, на мецанина, живеел Гогол.

Стаята на Гогол гледала към галериите, разположени в голям кръг. Над него, на покрива, имало стъклен купол. Светлината, проникваща през купола, осветявала намиращата се в центъра на дома гостна.

Гогол се настанил тук на 26 септември 1839 г., когато заедно с Погодин пристигнал в Москва от чужбина. Пътят им за столицата минавал през Поклонното възвишение. На Поклонното възвишение те излезли и се поклонили доземи на виждащата се в далечината столица

Гогол се връща в Русия, без да е завършил първия том на „Мъртви души“. Връща се, за да прибере от института сестрите си и да ги устрой някъде. Тук, в дома на Погодин, той ги довежда от Петербург, тук, за да се види със сина си, през март 1840 г. пристига и Мария Ивановна Гогол с дъщеря си Олга.

Бившият дом на княз Шчербатов е описан от Л. Н. Толстой във „Война и мир“. Това е същият онзи „голям бял дом с огромен парк“, където довеждат на разпит Пиер Безухов.

Съхранил се и планът на погодинския участък. Домът с пристройките и мощните помещения заема в него малко място. Основното пространство принадлежи на градината и парка, сред които се откроява четириъгълникът на езерото.

По сведения на сина на Погодин градината и паркът били доста гъсти. В тях често пеели славеи. Но понякога окачвали по храстите и дърветата клетки със славеи, за да радват слуха на гостите с песните си. Този парк станал в известен смисъл исторически в биографията на Гогол. Тук през 1840, 1842 и 1849 г. той празнува именния си ден — деня на Никола Пролетни (9 май по стар стил).

В дома на Погодин Гогол продължава работата си над първия том на „Мъртви души“, пише „Тъжба“, прави втората редакция на „Портрет“, преписва по настояване на цензурата повестта за капитан Копейкин, работи над „Рим“ и може би над „Шинел“. С този дом са свързани спомените за последните дни от живота на Гогол — той идвал при Погодин и се молел в близката църква „Сава Освещени“.

Гогол обичал това място заради положението му в столицата. Оттук можел да се разхожда пеша из околностите на Москва, до Воробьовите възвишения, Новодевическия манастир, където всяка тухла в стената говорела за руската история. В една от кулите на манастира била заточена метежната царкния София. Тук Петър затворил невярната си жена Наринкина. Тук преди много години, в епохата на „смутното време“, идва народът да моли Годунов, скрил се в една от манастирските килии, да поеме царството.

Зимата на 1839—1840 г. била заета с устройването на сестрите, една от които, Анна, успява да настани в семейството на П. Е. Раевска, с посещения на театъра, с нови запознанства и с четенето в московските домове на откъси от съчиненията си.

Москва посрещнала Гогол като роден син. Навсякъде му се радвали, навсякъде появяването му предизвиквало възторг. „Вие доведохте със себе си като подарък на руската литература беглеца Пасичник — пише Калайдович на Погодин. — Всички разговори сега са за Гогол. . . Само това и слушаме — цитати от „Вечери в селцето. . .“, „Миргород“, „Арабески“ . . . Петербург съжалява, че е загубил един от най-достоините си литератори.“

Но Петербург вече не привличал Гогол. В Петербург го нямало Пушкин. В Петербург бил убит Пушкин.

В дома на Погодин той се чувствувал спокойно. „До обяд той никога не спазаше долу, в общите стаи — спомня си синът на Погодин, — обядваше винаги заедно с нас, при това в повечето случаи беше весел и закачлив. . . След обяда до седем часа вечерта се уединяваше и по това време при него вече никой не влизаше, а в седем слизаше долу, разтваряше широко вратите на разположените една след друга стаи и започваше да ходи напред назад, а за ходене място имаше — къщата беше много голяма. . .“ Три стаи от долния етаж били заети от кабинетите на Погодин, където вечер се събирали литератори, професори от университета. В къщата се намирада и знаменитата погодинска колекция от портрети, ръкописи, лични вещи на знаменити руски хора. Тук имало старопечатни книги, древни грамоти, автографи на Кантемир, Ломоносов, Державин, Суворов. Гогол обичал да се порови в тези бумажки, да ги пипне с ръка, да ги усети, както се казва, на цвят и на вкус. Всичко истинско, свързано с миналото, било за него скъпо.

В своята поема Гогол нарича себе си „историк на представените събития“. Той бил историк, историк на съвременна Русия, в чиито черти се долавяли и отживелиците на отминали времена. „Мъртви души“ щяха да бъдат много сковани, ако в тях присъствуваше само съвременността. Необходимо беше да се разгърне техният фон, да се въведат в плътта им историческата перспектива, духът на тази историческа перспектива. Темата за 1812 г., която започва да звучи в първата част на поемата, се връща към по-далечни времена, може би към любимите на Гогол години на руското Средновековие — т. е. в XVI и XVII в., когато се развивала съдбата на московската държава.

IV

Един от първите, които посещават Гогол при това му идване в Москва, били Аксакови. Както пише С. Т. Аксаков, тук не познали Гогол. През 1835 г. при последното си идване в Москва той бил още съвсем млад човек, донякъде приличащ на своя персонаж Иван Александрович Хлестаков. Имало в маниерите му нещо преувеличено, стодично, което се набивало в очите на придирчивите към петербургските жители московчани. Имало тогава в походката, в жестовете му, в маниера му да се обръща към околните нещо леко, живо, ефирно. Сега това бил друг човек. „Разкошната му светла гъста коса падаше почти до раменете. Красивите мустаци и късата остра брадичка довършваха промяната. Всички черти на лицето му бяха получили съвсем друго значение. Особено очите, когато говореше, изразяваха доброта, веселост и любов към всички. Когато мълчеше или се замисляше, тутакси изразяваха сериозен устрем към нещо високо. Сюртук, приличащ на палто, беше заменил фрака, който Гогол обличаше само в краен случай.“

Годиците, прекарани в Рим, не отишли напразно. Гогол укрепнал физически, в душата му се възцарило спокойствието, удовлетворяващата духа работа при-

вела всички сили в равновесие. Това бил Гогол от най-хубавите години на своя живот. Гогол, все още не опознал бурите на бъдещите кризи, Гогол — цф-тащ, Гогол — в своя жизнен зенит.

У Аксакови, които тогава живеели в толям дървен дом на Смоленския пазар, Гогол чете „Тъжба“. Това четене е описано от И. И. Панаев: „Гогол неохотно се приближи до голямата кръгла маса пред дивана, седна на него, хвърли бегъл поглед на всички, отново започна да ни уверява, че не знае какво да прочете, че нямам нищо обработено и завършено. . . и изведнъж хлъцна, един, два, три пъти. . . Дамите се спогледаха, ние не смеехме да мръднем, само го гледахме в тъпо недоумение.

— Това пък какво е? Сякаш оригване. . . — каза Гогол и спря. Домакините даже малко се смутиха. Вероятно си помислиха, че обедът не се е харесал на Гогол. . .

Гогол продължи:

— Вчерашният обед ми заседна на гърлото. Тези гъби и тази ботвиния!³ Ядем, ядем, един господ знае какво само не ядем. . .

И отново се разхълца, извади ръкописа от задния си джоб, сложи го пред себе си. . . „Да ви прочета ли „Северна пчела“ или нещо подобно? . . .“ — говореше той, като следеше вече с поглед ръкописа.

Едва сега се досетихме, че това хълцане и тези думи са началото на четенето на драматичния откъс, напечатан по-късно под името „Тъжба“. Лицата на всички се озариха от смях. . . Шчепкин замига с насълзени очи. . .

. . . Възторгът беше всеобщ: той действа на автора.

— Сега ще ви прочета — каза той — първа глава на моите „Мъртви души“, въпреки че още е сурова.

. . . Всички бяха потресени и учудени. Гогол откриваше пред читателите си онзи свят, който е така близък и познат на всички, но който никой до него не бе успял да възпроизведе с такава безпощадна наблюдателност. . .

След четенето Сергей Тимофеевич Аксаков развърлувано ходеше по стаята, приближаваше се до Гогол, стискаше му ръката и многозначително поглеждаше към всички нас. . . „Гениално! Гениално!“ — повтаряше той.“

Така гениално чел Гогол и „Ревизор“ — всички, които били слушали в негово изпълнение знаменитата комедия, потвърждават, че никога не са виждали подобно нещо на сцената. Повече от всичко друго изумявал Хлестаков в изпълнение на Гогол. Той предизвиквал не само смях, но и съчувствие. В Петербург и в Москва представяли Хлестаков като лъжец, като водевилно, повърхностно лице. У Гогол той също бил повърхностен, но в неговите измишльотини се чувствувала поезия. „Него го носи течението — казал Гогол за Хлестаков, — по същество той хабер си няма какво върши, отдава се свободно на стихията на лъжите, това е неговата природна стихия и в нея той е поет.“ Имало в Гоголевия Хлестаков и нещо детско, момчешко, нещо, което не ни позволява да се отнасяме към него като към мошеник, като към човек, който съзнателно е решил да измами бедните чиновници и да ги остави с празни джобове и опустошена душа. Той и себе си опустошава за тези часове престой в града, за тези минути, които, както сам казва, били най-хубавите минути в живота му.

Пристигайки в Москва, Гогол отива да гледа „Ревизор“. Тази среща на автора с неговата рожа не му доставя радост. Большой театър, където се играела пиесата, бил пълен. Цялата дворянска интелигенция, узнавайки за присъствието на автора в театъра, се изсипала тук. Всичките пет етажа, ложите и партерът очаквали появата на Гогол. Той влязъл преди самото вдигане на завесата, тихо се промъкнал в ложата на Черткови и се спотаил. Гогол не обичал публичната изjava на чувствата, публичния възторг и изобщо всякаква публичност.

³ Студено ястие от квас, варен зеленчук и риба. Б. пр.

И когато в края на третото действие се раздали силни викове: „Автора!“, „Автора!“, той излязъл от ложата и си тръгнал.

Т. Н. Грановски, който присъствувал на спектакъла, писал на Н. Станкевич: „Съчинителят си тръгна, като не пожела да утеши зрителите с появата на особата си. За това ужасно го ругаха. Чак ми стана досадно: като че ли човек е длъжен да отдава себе си на волята на публиката, и то каква публика!“

Но не всички мислели като Грановски. Някои смятали, че това е проява на гордостта на Гогол, на неуважението на Гогол към Москва. Особено негодувал М. Н. Загорскин. Гогол се опитал да го успокои, оправдавайки се с неочаквано изникналите семейни неприятности, но Загорскин не му повярвал.

Причината за бягството на Гогол от театъра била не толкова в нежеланието му да се появи пред публиката, колкото в слабата актьорска игра. Въпреки че градоначалника играел Шчепкин, Осип — Орлов (и играели добре), не се получил ансамбъл. Хлестаков бил водевилен, това не било същото.

По-късно Гогол споделя със С. Т. Аксаков, че иска сам да постави пиесата в домашния си театър. При това, спомня си Аксаков, ролята на градоначалника Гогол предвиждал за него, а Хлестаков оставял за себе си. Но на това желание не било съдено да се сбъдне.

През тази зима Гогол присъствува на литературни вечери у Хомяков, Свербеев, Елагина, Киреевски. Философът и поетът А. С. Хомяков живеел по онова време на Петровка. Авдотия Петровна Елагина, майката на братя Киреевски, живеела до Червени врата. Нейният дом бил мястото, където се събирали най-представителните хора на Москва. Иван Василиевич Киреевски издавал „Европеец“, бил писател и критик, а брат му Петър Василиевич събирал руски народни песни. Това било чисто руско семейство, в което любовта към руската старина, към руската поезия и народната песен се съединявала със западната просветеност и високото ниво на европейското образование. В Москва Гогол се запознава и с Н. П. Огарьов, и с професора по обща история в Московския университет Т. Н. Грановски, и с И. С. Тургенев, и с младия филолог, издателя на „Запорожка старина“ И. И. Срезневски. Черткови станали добри познати на Гогол в Рим. А. Д. Чертков бил колекционер на старинни предмети, археолог, нумизмат. Неговата богата книжна и ръкописна колекция съставила впоследствие известната чертковска библиотека, на чиято основа възниква списание „Руски архив“. С тази колекция работели и до ден днешен работят (в библиотека „Ленин“) писатели и литературни историци.

Гогол гостува и на П. Я. Чаадаев. Чаадаев живеел на ул. „Басманная“, неговият дом привличал мнозина. Но посещенията на Гогол при Чаадаев било само едно разузнаване. Гогол пристигнал, видял сред гостите на домакина непознати нему хора, седнал в ъгъла на удобно кресло и без да каже дума, прекарал така цялата вечер.

На 6 април в „Московски известия“ се появило съобщение със следното съдържание: „Някой си без собствен екипаж търси спътник до Виена, който има такъв, като му плаща половината разноски. . . За справка да потърси на Девическо поле в дома на Погодин Николай Василиевич, Гогол.“

Гогол се стягал да пътува зад граница. Чакали го Рим и завършването на първия том на поемата. Първоначалната обява за вестника била съставена в шеговит тон, в гоголевски дух, и гласяла: „Някой си без собствен екипаж желае да се поразтъпче с някого до Виена. . . Онзи някой си е човек мирен и скромен: през целия път няма да досажда с въпроси на спътника си и ще проспие целия път от Москва до Виена.“ Редакцията намерила този текст твърде фриволен.

Преди заминаването Гогол дал обед по случай именина си ден в парка на Погодин. На обела присъствували И. С. Тургенев, П. А. Вяземски, М. Ф. Орлов, М. Н. Загорскин, К. С. Аксаков, П. Г. Редкин, М. А. Дмитриев и М. Ю. Лермонтов.

В дневника на А. И. Тургенев, приятеля на Пушкин, съпроводил ковчега му до Света гора, са отбелязани и други гости: П. Я. Чаадаев, Шчепкин, Хомяков, Баратински.

Цялото съзвездие имена се събрало под липите в парка на Погодин. Лермонтов прочел на гостите откъси от поема „Мцири“. Било весело. Гогол бил оживен, сипел шег, наричал пунша, който сам сварил, Бенкендорф (заради небесносиния му цвят — както е известно, небесносин бил цветът на канта на жан-дармския мундир).

На следващия ден Гогол отново се среща с Лермонтов у Свербееви. Кратката записка в дневника на Тургенев говори само за това, че седели „до 2 часа“. Тъй като става дума за вечер, то 2 часа значи 2 часа през нощта. Гогол никога не се е засядявал дотолкова късно на гости. За него това е необичайно. Но никой не знае за какво са си говорили двамата поети. Може само да се предполага за впечатлението, което е направил на Гогол заминаващият на заточение в Кавказ Лермонтов. По-късно в статията си „В какво най-последно е същността на руската поезия и в какво нейните особености“ Гогол ще отдаде дължимото на таланта на Лермонтов, като каже, че никой у нас досега не е писал такава благоуханна проза, както авторът на „Герой на нашето време“, и заедно с това ще отбележи у Лермонтов презрение към собствения си талант, безразсъдна игра с него и „липса на очарование“ у неговата поезия. Но изстрелът, прозвучал през юли 1841 г. в подножието на планината Машук, болезнено ще отекне в сърцето на Гогол. Той ще откликне на него с горчиви редове на съжаление за съдбата на руските поети.

На 18 май, след закуската в 12 часа, Гогол и неговият спътник Панов отпътували от Москва. Дошли да ги изпратят Аксакови, Погодин и Шчепкин. Ето как описва това отпътуване С. Т. Аксаков: „Пътувахме от Поклонното възвишение по Смоленския път... На Поклонното възвишение всички слязохме от каретата да се порадваме на Москва; Гогол и Панов на заминаване се простиha с нея и ниско се поклониха. Аз, Гогол, Погодин и Шчепкин седнахме в каретата... Така стигнахме до Перхушково, т. е. до първата станция. Милият Гогол беше весел и разговорчив. Той повтори обещанието си, дадено у нас на закуска още предишния ден на обяд, че след година ще се върне в Москва и ще донесе абсолютно готов за печат първия том на „Мъртви души“. . . В Перхушково обядвахме, пихме за здравето на заминаващите, Гогол направи пунш. . . След като обядвахме, седнахме по руски обичай, след това се помолихме. Гогол се разделяше с нас нежно, особено с мен и Константин, беше много развълнуван, но не желаше да се издава...“

V

Гогол изпълнил обещанието си. През октомври 1841 г. той донесъл в Москва готовия първи том на „Мъртви души“. Започва тичане по преписването и предаването на поемата на цензурата. На 23 октомври Гогол пише на Н. М. Язиков, с когото се запознал в Рим: „Мен, мисля знаеш, предателски ме завлякоха в Петербург. Там се мъчих 5 дни. Времето беше противно, истинска гадост. Но вече съм в Москва и виждам удивителната разлика в климата. Дните са до един слънчеви, въздухът е чист, есенен, пред мен — голо поле, и ни карета, ни файтони, жива душа няма — с една дума — рай.“

До този момент като за рай той говорел само за Рим. Но Гогол все повече свиквал с Москва, с нейния уют, с близостта ѝ до гората, до полето, с мекото време и с меката руска реч. В тези есенни дни в Петербург свирели ветрове откъм залива, градът се проветрявал открай докрай, а в Москва — златно време: замрели пожълтели листа по брезите и кленовете, синьото небе било разпънато

купола си над града, горели на слънцето кръстовете и златните кубета на храмовете, а остатъците от паяжина пълзели по омекналата вече трева. Прозорлите на стаята на Гогол гледали на изток — тук слънцето се показвало от сутринта и грело, както в Рим.

И с московската зима свикнал Гогол. И тук захващали студове, веели виелици, но ги нямало блатният ръмеж, просмукващата до костите влага, вятърът откъм Нева, който, носейки се по голите проспекти, бил готов да отнесе със себе си и минувачите. А в Москва даже и да духнел вятър, бързо се изгубвал, стихвал, опитвайки се да се промъкне по кривите и задънени арбатски улички. Тук и печките по-дълго време пазели топлината, и дървените стени на къщите защищавали по-надеждно.

Но с ръкописа не всичко вървяло гладко. Преписан начисто, той бил предаден на цензора И. М. Снегирьов, който не открил в него нищо осъдително. И. М. Снегирьов бил не само цензор. Професор в Московския университет, автор на книгите „Руски простонародни празници“, „Руснаците в своите пословици“, „Древните паметници в Москва“, той бил човек, когото Гогол четал и уважавал. Още в чужбина той молил приятелите си да му изпращат книгите на Снегирьов. Но доброжелателният отзыв на Снегирьов не бил достатъчен. „Мъртви души“ били изпратени за разглеждане в Московския цензурен комитет. Като не искал да зависи от решението на комисията, в чието положително заключение не бил сигурен, Гогол решил да изпрати друг екземпляр от ръкописа в Петербург, надявайки се да го прекара през Петербургския цензурен комитет с помощта на своите високопоставени приятели — В. Ф. Одоевски, М. Ю. Велгорски, А. О. Смирнова, П. А. Плетньов. Той изготвил писма до попечителя на Петербургския учебен окръг М. А. Дондуков-Корсаков и до министъра на просветата граф С. С. Уваров с молба да окажат съдействие при разглеждането на поемата.

Самата поема той връчил на В. Г. Белински, който по това време живеел вече в Петербург (именно там Гогол по-тясно се сближава с него у В. Ф. Одоевски) и сътрудничел в „Отечествени записки“. Белински пристигнал в старата столица да погостува за Коледа. Тук, в дома на В. П. Бодкин на ул. „Петровергигская“, се и срещнали. Срещата била делова и тайна. Тайна за тези, които не искали тази среща, не желали сближението между Гогол и Белински. Това било обкръжението на Погодин, обкръжението на „Москвитянин“, от което отдавна се бил откъснал Белински. В „Отечествени записки“ той критикувал позицията на московското списание и изобщо на московските възгледи, които по това време вече се наричали „московски“ за разлика от „петербургските“. Според „петербургските“ на Русия ѝ предстоял западен път на развитие. Москва защищавала допетровска Русия, нейния начин на живот, нейните обичаи, руския път на развитие. Петербург смятал, че прозорецът към Европа е отворен, и то не напразно.

Гогол не се месел в тези спорове, но знаел за тях. Тъй че в срещата му с Белински, чието име не можели да слушат нито Аксакови, нито Погодин, имало деликатен оттенък.

В писмо до В. Ф. Одоевски от началото на януари 1842 г. Гогол пише: „Белински сега пътува. Нямам време да си поема дъх. . . Ръкописът ми е забранен. Шмекеруването и причината за забраната са един смях и комедия. Но от мен изтръгват последното ми имущество. Длъжен сте да употребите цялата си сила за да стигне ръкописът до господаря.“ Гогол много разчитал на А. О. Смирнова, която имала влияние над императора.

Историята със забраната на „Мъртви души“ в Московския цензурен комитет е неясна. Някои я смятат за мистификация на Гогол, други са склонни да му вярват. Самият той описва тази комедия така: „Давам го в началото на цензора Снегирьов. . . След два дни той тържествено ми заявява, че намира ръкописа съвсем добронамерен. . . Изведъж някой обръква Снегирьов и аз разбирам, че той е

предал ръкописа ми в комитета. Само като чул заелият мястото на президента Голохвастов названието „Мъртви души“, викнал с глас на древен римлянин: Не, това аз никога не ще позволя; душата е безсмъртна, не може да има мъртва душа, авторът се въоръжава срещу безсмъртието. Най-после умният президент разбрал, че става дума за ревидирани души. . . Не, викнал председателят и (заедно) с него половината цензори. Толкоз по-зле. Това не трябва да се позволява. . . туй пък съвсем не трябва да позволим, това значи прстив крепостното право. . .

...Предприятието на Чичиков — викнали всички — е наказуемо престъпление. . . ето, той го е показал веднъж и сега ще тръгне да дири други примери и да купува мъртви души. . . Това са изводите на цензорите-азиатци. . . Следват изводите на цензорите-европейци. . . „Мислете каквото искате, но цената, която дава Чичиков (казал един от тези цензори — Крилов), цената две и половина, която дава за една душа, възмущава. . . Това нито във Франция, нито в Англия, нито където и да било не трябва да се позволява. Та след туй нито един чужденец няма да дойде при нас. . . Аз не разказвам. . . за други дребни забележки, като например: на едно място се казва, че един помешчик се разорил, като си обзавел къща в Москва по последна мода. „Но и господарят строи в Москва дворец!“ — казал цензорът (Каченовски). . .“

Тъй или иначе в Москва ръкописът се задържал, а в Петербург почти без забележки го подписал цензорът Никитенко. Било решено само да се смени заглавието, по-точно да се видоизмени: вместо „Мъртви души“ да се напише „Странствуванията на Чичиков или Мъртви души“. При това „Странствуванията на Чичиков“ били набрани с едри букви, а „Мъртви души“ — с по-дребни. Втората забележка била да се посмекчи мястото за капитан Копейкин, като се замени „министърът“, при когото той отива с прошение, с „велможа“ и т. н.

Впрочем правото на смекчаване си издействувал сам авторът. Отначало било решено Копейкин, като тревожеш въображението на висшите чинове, да се махне. Но Гогол не можел да се съгласи с това. Повестта за капитан Копейкин му била много скъпа, той я считал за главно място в първия том на поемата. „Унищожението на Копейкин силно ме смути — пише той до Петербург на Плетньов. — Това е едно от най-хубавите места в поемата и без него се получава дупка, която не съм в състояние нито да закърпя, нито да зашня. По-добре да се съглася да го преработя, отколкото съвсем да го загубя.“ „Ако името на Копейкин ги спре — пише той на Плетньов за петербургските цензори, — аз съм готов да го нарека Петкин или както и да е по друг начин.“

„Копейкин“ се приписвал в дома на Погодин. „Изхвърлих целия генералитет — съобщава Гогол на Плетньов, — подсилих характера на Копейкин, така че сега ясно се вижда, че причината е у него самия и че другите са постъпили добре.“

Това било тягостна работа, която измъчвала Гогол. Заедно с „Копейкин“ се преработвал и „Портрет“, който малко по-късно Гогол изпраща на същия този Плетньов за публикация в „Съвременник“, дописвала се и повестта „Рим“. За последната претендирал издателят на „Москвитинин“ Погодин. Той искал от автора и откъси от „Мъртви души“, но Гогол, който винаги се страхувал от предварителна публикация в списания, му отказал. Отношенията им били помрачени.

През април 1842 г. в университетската печатница в Москва, която тогава се намирала на днешната Пушкинска улица № 34, започва печатането на поемата на Гогол. На обложката заглавието изглеждало така: „Странствуванията на Чичиков“ били набрани с дребен шрифт, а „Мъртви души“ — с едър (Гогол държал на заглавието си.) Освен това обложката била направена по негова рисунка и нищо друго освен носещата се по листа тройка не говорело за приключенския характер на книгата. Винетка във вид на безброй черепи обрамчвала думите „Мъртви души“ и „Поема“. Наистина сред черепите лекомислено се мяркали съдове за течности, бутилки, някакви риби в чинии и пожарна кула. Тиражът на

книгата не бил голям: 2400 екземпляра. Парите, получени от нейната продажба, отишли за погасяване на дълговете. Заминавайки за Рим, Гогол оставя на С. П. Шевиъръв списък на дълговете си: „Първите получени пари да се използват за връщане дълговете ми на: Свербеев — 1500, Шевиъръв — 1900, Павлов — 1500, Хомяков — 1500, Погодин — 1500. . . . Като се изплатят означените суми, да се погасят следните мои дългове: на Погодин — 6000, на Аксаков — 2000.“

През всичките тези години, докато пише поемата, Гогол живее в дългове. Помощите от господаря и от наследника също били дълг и въпреки че тях не трябвало да връща, те също тежали на душата му.

На 9 май 1842 г. Гогол пише на Данилевски от Москва: „Една седмица след пристигането на това писмо ще получиш отпечатаните „Мъртви души“, малко бледо преддверие на тази велика поема, която се строи у мен и която ще разреши най-последно загадката на моето съществуване.“

Най-много екземпляри получили продавачите на книги в Москва, 300 броя били изпратени в Петербург, освен това три книги били предназначени за майка му, 25 — за Аксаков, 6 — за цензурния комитет (за подарък на цензорите) и т. н. 62 екземпляра Гогол оставил за себе си. Част от тях той раздал на прощалния обед у Аксаков преди заминаването си за чужбина.

Гогол отново се отправял към далечни земи. Трябвало да се проветри, да се разсее, да събере мислите си, отново да се откъсне от Русия, за която казва, че най-добре я опознава отдалеч, от разстояние. Това било заблуда, но заблуда, в която успява — за годините, прекарани в чужбина — да пусне корени. Необходимо им са били нови разтърсвания и нови преживявания, за да почне да мисли по друг начин.

На 9 май, както и преди две години, в парка на Погодин Гогол дава обед по случай имениния си ден. Времето било прекрасно. Москва рано се разлистила, славеите пеели, миришело на свежо — в навечерието на обедата паднал топъл дъжд. Гогол с радост посрещал пристигащите. Трудът, над който работил толкова години, бил завършен. Книгата излязла. Имало основания да се смята, че времето, прекарано далеч от родината, не било загубено напразно. Сега трябвало да се чака какво ще каже Русия за „Мъртви души“.

Съставът на гостите, поканени на обед, говорел, че у Гогол се появили нови приятели в Москва. Тук бил и другарят на Пушкин, безгрижният гуляйджия П. В. Нашчокин (него Гогол ще използва при описанието на героя във втория том на поемата, разорилия се помещик Хлобуев), младите славянофили К. Аксаков и Юрий Самарин, братя Киреевски, почитателят на Гогол, критикът Аполон Григориев. Присъствували и старите познати Грановски и Редкин. Но ги нямало Чаадаев, Лермонтов.

Призивите на Белински да пише за „Отечествени записки“ и да предпочете Петербург пред Москва (такова писмо написал Белински на Гогол на 20 април 1842 г.) не били приети от Гогол. Той не искал да приема ничия страна, въпреки че, живеейки в Москва, не можел да не бъде в житейско отношение по-близо до москвичани.

На 23 май, както и последния път, от дома на Аксакови Гогол заминал за чужбина. Изпращали го Мария Ивановна Гогол, пристигнала в Москва за дъщеря си Елизавета, Аксакови и Щепкин. Отново се повторила церемонията по заминаването. Но сега пътят на Гогол минавал през Петербург. Трябвало да раздаде екземпляри от „Мъртви души“ на необходимите хора в северната столица, да освежи старите си познанства, да се срещне с Н. Я. Прокопович, на когото смятал да възложи печатането на своите събрани съчинения. Затова прощалният влак пристигнал на първата станция, Химки, и спрял. „Като пристигнахме на станцията, сляхоме да се поразтърпим — пише С. Т. Аксаков. — Разхождахме се покрай малката рекичка, бродехме в brezовата гора, седяхме и лежахме

под сянката на дърветата... намирахме се в някакво неестествено състояние. Като видя дилижанса, Гогол бързо стана, започна да си събира багажа и се сбогува с нас... в тази минута забравих всичко. Изпитвах само тъга, че великият художник напуска отечеството и нас. Тъжно чувство ме обзе, когато се захлопнаха вратите на дилижанса; образът на Гогол изчезна в него и дилижансът се търколи по Петербургското шосе."

Преди заминаването си от Москва Гогол обявил на приятелите си, че ще се върне в родината само... през Йерусалим. Той смятал за свое непременно и свято задължение да се поклони на гроба господен. Без това пътешествие била немислима по-нататъшната работа над „Мъртви души“, които от анекдот, разказан му от Пушкин, започнали да се превръщат във величава поема. Това не били вече приключенията на Чичиков, историята с покупката на мъртвите души, а сага за съвременната на Гогол Русия, летопис на нейното настояще. От този летопис се прехвърляли мостове и в миналото, и в бъдещето. Гогол искал да покаже в своето съчинение не само днешна Русия, но и отминалата Русия, и бъдещата Русия.

Той напуснал Москва по друг, отколкото преди две години. У него самия настъпил обрат. От този момент той решил по-напред да „построй себе си“, а след това своето съчинение. Делото на литературата, което по-рано Гогол считал за главно свое дело, се изместило на втори план. На първи план излязло „делото на душата“ — т. е. делото на усъвършенствването и на онзи духовен ръст, който би му помогнал и Русия да разбере с най-добрите нейни качества.

Започнала ерата на странствуванията, на вътрешните и външните блуждания, когато паспортът на Гогол се изпъстрят с названия на нови градове и страни. На 23 май Гогол отпътувал от Москва, на 20 юни той вече е в Берлин. По-нататък следват Дрезден, Прага, Хастейн, Залцбург, Мюнхен, Венеция, Болоня, Флоренция, Рим. Настъпва 1843 г. Гогол отново е на път. Мякват се в паспорта му шампите на Мантуа, Верона, Триест, Ровердо, Инсбрук, Залцбург, Мюнхен, Шутгарт, Ница. И отново — Страсбург, Брюксел, Аахен, Париж (това е вече 1845 г.), Берлин, Карлсбад, Прага, Венеция, Флоренция, Рим.

Гогол пътува из Европа, търси успокоение за своите нерви, разсейване на самотата, мисли за връщане в родината, но не се решава. Струва му се, че колкото повече европейски сведения събере, колкото по-добре вникне в образа на най-новата европейска цивилизация, толкова по-дълбоко ще разбере Русия. Така във всеки случай оправдава той в писмата си до Москва своето отсъствие. Но навсякъде — на курорт, в дилижанса на път, под небето на Германия или Франция — той мисли за Москва и за своето завръщане в родината.

VI

Гогол се завърнал в Москва едва през есента на 1848 г. Зад него останали може би най-трудните години от живота му. Това били години на болести, на душевни кризи, години на писане и на изгаряне на написаното, години, когато Гогол мислел направо да остави литературното поприще, което му се струвало изгубило своето значение, своята действена сила върху читателя. Но той не го оставил. В тези години на „антракт“, както сам ги нарича Гогол, се ражда новата му книга — книга, която не прилича на нито една от предишните; нито поема, нито роман, книга без название и без жанр, просто изповед, с която той решил да се обърне към всички в Русия — от царя до дребния чиновник.

Това били „Избрани места от кореспонденцията с приятели“.

През 1845 г., болен и, както му се струвало, на крачка от смъртта, Гогол изгаря написаните глави от втория том на поемата и „надрасква завещание“. По-късно това завещание в качеството си на предисловие се появява в „Избраните

места“. Тогава му хрумва мисълта за някаква особена книга, за „прошална повест“, която трябвало да стане повест не в обикновения смисъл на думата, а повест за неговото писателствуване, за неговия живот, повест за неговата душевна изповед. Така се ражда и д е с я т а на „Избраните места“.

Гогол съставил тази книга от писма, писани до приятели, копия от които имал навика да прибира в чантата. Понякога това не били копия, а чернови, защото Гогол обичал да изпраща на своите адресати текст, преписан от самия него, без каквито и да било поправки. А се случвало така, че пишел и небрежно, през пръсти, с поправки и мастилени петна, но на много близки хора, на роднини и на приятели. Там, където перото му засягало сериозни въпроси, докосвало нещо важно за него самия — преписвал. Преписвал и черновата прибирал. За тази цел имал специални пликове, надписани с името на адресата. Понякога му хрумвала мисълта да продължи писмото, да довърши недоказаното в него и да го адресира не до конкретен човек, а до читателя: така по навик действувал у него писателят.

Адресати на Гогол били: Александра Осиповна Смирнова — Росет (бивша фрейлина на императрицата, жена на губернатора на Калуга), Петър Александрович Плетньов (ректор на Петербургския университет и издател на „Съвременник“, който след смъртта на Пушкин преминал към него), Василий Андреевич Жуковски, Николай Михайлович Языков, Александър Петрович Толстой — бивш тверски губернатор, с когото Гогол се запознал в Париж.

Гогол включил в книгата си и отделни статии, узрели до това време в бележниците му. Статия за Карамзин, статия за Пушкин, статия за руската поезия, статия за „Мъртви души“, статия за църквата и т. н. Те се родили от тези писма, от дневниковите записки, от записките в минути на отпих, по времето, когато Гогол формално *мълчал*, но в душата му се извършвала огромна работа. Тази работа той в същност и представил на вниманието на читателите. Той отворил вратите към „душевната си клетка“, както сам казвал, към работилницата си. Това било не само работилницата на писателя, на поета, но и душевният храм на човека, където достъпът е разрешен комай само за стопанина.

По времето, когато Гогол пристигнал в Москва, „Избраните места“ вече били прочетени и повсеместно обсъдени, като на автора се обидили както славянофилите, така и западниците. Нямащо в Русия съсловие, което да не откликне по някакъв начин на книгата, да не изкаже мнението си за нея. Едни казвали, че Гогол измамил Русия (с това, че изказал за живота ѝ много печални истини), други се оскърбили за хуленето на западната цивилизация, за пиетизацията на църквата и т. н.

Страстите още кипели, когато Гогол се върнал. Те наистина не били вече толкова горещи, но Гогол все пак усетил диханието им и разколът, който се усилил благодарение на неговата не на място появила се книга, болно наранил сърцето му. Защото той жадувал примирение, а не разкол. Той призовавал съотечествениците си да се обединят против високомерието, против користта, против баналното отношение към вярата, против рушветите, лъжата, двойния живот — един за пред хората, друг в къщи.

По това време Белински и Гогол си разменили знаменитите писма, в които единият защищавал своята постъпка, признавайки впрочем нейната прибрзаност и своята неосведоменост за текущото положение на нещата в Русия (Гогол); другият яростно нападал книгата, отричал нейната полезност, утвърждавал нейната вредност, като казвал, че тя е падението на Гогол, неговият край.

Гогол отново се настанил у Погодин, но отношенията им се развалили. В една от статиите в „Избраните места“ Гогол болно засегнал Погодин, като го нарекъл немарлив писател и трудолюбива мравка, която никому не носи полза. Като прочел тези редове, Погодин даже плакал. И макар че името му не било

направо названо в книгата, а било зашифрирано с думите „един мой приятел“, всички разбрали за кого става дума.

Непрекъснатите настоявания на Погодин Гогол да даде нещо за списанието, с нещо литературно да заплати за гостоприемството, което му оказвали, дразнели последния. Като че ли Погодин имал някакво право на собственост върху него.

На 11 ноември 1848 г. Погодин решил да отпразнува рождения си ден в кръга на московските си приятели. Гогол също присъствувал на вечерта, но отношенията му с домакина не се подобрили.

В края на декември Гогол напуснал квартирата си на Девическо поле и се преместил в дома на Тализин на Никитския булевард — дома, в който живеел граф А. П. Толстой. Това било просторна постройка с каменен първи и дървен втори етаж; едната страна на къщата била обърната към Никитския булевард, а фасадата — към малък парк, засаден с дървета. Гогол заел две стаи на първия етаж, вдясно от входа. Целият втори етаж бил зает от графа и графинята.

Домът на Никитския булевард станал последното пристанище на Гогол в Москва. Тук той прекарал с прекъсвания малко повече от три години. Това вече не бил крайът на града, а неговият център — центърът, от който на една крачка били Кремъл, театрите, шумната Тверская. Ако зависеш от къщата наляво, бързо можело да стигнеш до Страстния манастир, намиращ се на днешния Пушкински площад. Пак там, на две крачки от манастира, се намирали Английският клуб и хотел „Дрезден“ (там, където сега е Съветският площад), в който отседнала, когато идвала в Москва, близката позната на Гогол А. О. Смирнова.

Там, по диагонал от хотела, се намирало високото здание на „казионния дом“ — резиденцията на московския генерал-губернатор княз Д. В. Голицин, известен като покровител на изкуствата. Веднъж князът решил да привлече в салоните си и Гогол. Предали на Гогол поканата (с непременно молба да прочете нещо), но той отказал и се наложило да го уговарят. Той се оправдавал с това, че даже фрак няма. Фрак се намерил (заели го от сина на С. Т. Аксаков — Константин), но от визитата нищо не излязло. Гогол не бил в настроение — той въобще не обичал такъв род аудиенции — чел през зъби (повестта си „Рим“) и бързо си тръгнал, без да направи на домакина необходимото впечатление.

Тверският „казионен дом“, както наричали зданието, в което се помещавал московският генерал-губернатор, и сега стои на своето място. В него се намира Моссовет.

Недалеч от това здание (на днешната ул. Горки № 20) живеел друг губернатор — московският граждански губернатор Иван Василиевич Капнист, с когото Гогол се познавал много по-добре, отколкото с Д. В. Голицин. Това познатство водело началото си още от детството на Гогол, от украинските, полтавски връзки на семейство Гогол, което дружело с бащата на И. В. Капнист, поета Василий Василиевич Капнист.

Иван Василиевич Капнист бил в рода си забележителен човек. Декабристите искали да го привлекат в състава на Временното правителство, което трябвало да дойде на власт след свалянето на императора. Пестел, който бил в родовото име на Капнистови, Обуховка, недалеч от Миргород, предлагал на Иван Капнист непосредствено участие в работите на тайното дружество. Но синът на поета отказал да участва в него, изразявайки несъгласието си с пътя, избран от едниомышлениците на Пестел. Независимо от това никой не разбрал за разговорите между Иван Капнист и Пестел — всеки от тях тръгнал по свой път.

Гогол доста често гостувал в дома на И. Капнист, чувствувал се свободно, четял на домакина съчиненията си и въпреки че невинаги получавал одобрение, не се обиждал — напротив, уважавал безпристрастието на своя приятел, защото

то бил чувал и без това много похвали, но не всеки се решавал да го критикува— във всеки случай не в негово присъствие.

И. В. Капнист бил статски генерал, а Гогол от дете не обичал генералите. Братовчедът на майка му А. А. Трошински бил генерал-майор и когато идвал във Васильовка, всичко в къщата се обръщало с краката нагоре. Чистели се стаяте, майката и сестрите се гласели, бащата нервничел, вълнението се предавало и на прислугата. Още не пристигнал генералът, а всички вече чакат генерала, блънхуват за генерала. Даже уличните песове, които не били малко в отвореното за всеки преминаващ господарско имение, някак странно подвивали опашки и не ласели така силно.

Най-после по пътя се задавал конник — той носел вест за скорошното пристигане на генерала. Стопаните и децата се изсипвали пред къщата, слугите заставали до портата в полукръг; каретата на генерала с лакей на стълбичката влетявала в двора, вдигайки след себе си облаци прах, лакеят скачал на земята, отварял позлатената вратичка и от каретата се показвали до блясък лъснат ботуш. Очакването и страхът се разрешавали с възгласи, викове, целувки и сълзи.

Тези сцени Гогол добре запомнил. По-късно той неведнъж се срещал с генерали и винаги ги избягвал. Стараел се да се спотаи, да остане в сянка, все едно, че го няма. Генералите също не му обръщали внимание, но в зависимост от степента на славата му им се налагало понякога да забелязват знаменития „Гогол“ (царят например така и не се научил правилно да произнася фамилията на автора на „Мъртви души“. По същия начин — Гогол — го наричали и много от министрите му) даже да го заговарят, демонстрирайки своята просветеност и благосклонност към изящната словесност.

Но всеки път, когато някой от тях се опитвал да премине с Гогол на „ти“, т. е. да покаже в тази непринуденост на общуването своето пълно разположение и игнориране на йерархическата разлика в чина, Гогол рязко реагирал.

Веднъж Гогол гостувал на И. В. Капнист. Той бил в добро разположение на духа, веселял гостите, показвайки им в живи картини сцени от басните на Крылов. Изведнъж пристигнало „значително лице“. Капнист, старейки се да намали напрежението, възникнало след пристигането на важната особа, като представял Гогол на госта, казал: „Препоръчвам ви моя добър познат, шегоджия като мен, Гогол.“ На лицето на генерала се изписала усмивка и той учтиво казал: „Струва ми се, не ми се е случвало да се сблъскам с вас.“ Гогол рязко отвърнал: „Може би, ваше превъзходителство, това за мен е голямо щастие, защото аз съм човек болен и слаб, за когото е вредно всякакво сблъскване.“

Генералът пребледнял. Това бил М. Н. Муравиев, прочул се впоследствие под името Муравиев-бесилката.

Почти такъв случай имало в дома на К. А. Булгаков, син на московския директор на пощите А. Я. Булгаков, дружащ с Вяземски и Жуковски, но негнущ се, подобно на Гоголевия Шпекин, да чете кореспонденцията на приятелите си.

Синът му, притежател на богата художествена колекция, водел празен и безделен живот. В дома му на „Мясницкая“ идвали литератори и живописци, ценители на изкуството. Те разглеждали колекциите от живопис и музикални инструменти. С такова разглеждане се занимавал при едно от своите посещения и Гогол. Той се приближил до висящата над дивана картина и започнал да я разглежда, не забелязвайки, че на дивана под картината се е разположил някакъв важен генерал. Колкото по-дълго стоял пред картината Гогол, без да обръща никакво внимание на генерала, толкова повече се озлобявал последният. Но Гогол не се смутил ни най-малко и все гледал и гледал картината. „Забелязах — разказва Булгаков, — че Гогол, не забелязвайки този петел, го засенчва с дългия си нос и започнах да ги представям. „Скъпи мой, казах аз на генерала, представям ти знаменития Гогол, писателя.“ Тогава трябваше да видите как флегматично

наведе Гогол дългия си нос към бедния ми генерал, почервеният от такова нечувано безпардонно обръщение.“

Стопанинът на дома, в който сега живеел Гогол, също бил генерал, но отношенията с него били други. Гогол му бил благодарен за приюта, за възможността спокойно да работи (Толстой не се бъркал в работите на квартиранта). Гостът и домакинът се срещали само на обяд и на вечеря, всеки живеел свой живот и тази свобода на съседството им особено ценял Гогол.

За работа той си избрал стаята, която гледала към двора. Между прозорците се появило високо писалище, широка маса, на която разположил необходимите му за писане книги (предимно справочници, статистика, исторически религиозни съчинения, речници). На противоположната стена уютно в полукръг били разположени диван, малка масичка, фотьойли. Висока камина топло сгрявала стаята. Във втората стая зад паравана се намирал самотен креват. Тук освен креват, параван и икона в ъгъла нямало нищо друго.

Понякога при Гогол идвали неговият земляк, професорът по история на литература и славянски наречия в Московския университет О. М. Бодянский, Щепкин, Тургенев, Шевиъръв, Хомяков, Погодин, младите Аксакови. Сергей Аксаков имал болни очи, почти нищо не виждал и здравословното му състояние налагало да се премести на село. Аксакови имали дом в Абрамцево под Москва, там се заселил старият Аксаков, а синовете и дъщерите му останали в Москва.

Веднъж на Никитския булевард пристигнал да навести Гогол неговият личейски приятел и съперник Нестор Василиевич Кукольник. Кукольник по това време стигнал до действителен статски съветник (шатски генерал), живеел в Таганрог и се занимавал с доставка на въглища.

След завършването на лицей те се разделили, после се срещнали в Петербург. Кукольник донесъл в столицата своите трагедии, чийто висок стил още в Нежин му дал прозвището „възвишени“ (казват, че автор на това прозвище бил Гогол), четял ги на съученика си, опитвал се да пробие с тях на сцената. Успехът неочаквано му се усмихнал. Възвишеността на Кукольник допаднала на двора. Трагедията му „Ръката на всевишния спаси отечеството“ била поставена в театъра, сам господарят ходил да я види. В пиесата ставало дума за събитията от 1613 г. — за възцаряването на руския престол на династията Романови. В „Библиотека за четене“ наричали Гогол Пол де Кок, а Кукольник — „нашия Гьоте“.

След това Кукольник се сприятелил с композитора М. И. Глинка, който написал музика по негови стихове, издавал „Илюстриран вестник“, живеел охолно. За него творчеството било по-скоро отдиш, отколкото работа. И успехът започнал постепенно да гасне, никой вече не четял трагедиите и повестите на Кукольник, дворът поизстинал към автора на „Ръката на всевишния“ и Кукольник заминал за провинцията.

По времето, когато двамата бивши съученици се срещнали в Москва, вече нямало какво да делят: Гогол бил Гогол, Кукольник — Кукольник. Вдънвали ги спомените, а не бъдещето.

VIII

Всички, които били виждали Гогол през тези години в Москва, пишат, че той много се променил от времето на последното си идване в столицата. Това бил вече човек, изживял живота си, макар и в разцвета на своите сили, но силно разкъсван от вътрешни душевни бури.

Душата на Гогол търсела покой, уединена работа. Но Русия чакала от него нещо необикновено и чакала това необикновено не в неопределеното бъдеще, а днес, сега. Това желание на четяща Русия не можело да не се отрази на настроението му, на отношението му към работата. Гогол всеки ден седи до писалището

и пише. Сутрин, след като с и изпие кафето и се разходи по булеварда, той се връща в стаята и затворен в нея (при това никой не смее да влезе при него през тези часове), работи до обяд. Понякога зад вратата се чуват стъпките му, струва ти се, че говори с различни гласове, представяйки си своите персонажи, после отново настъпва тишина и така продължава час, два, три.

Срещите на Гогол в Москва през тези години са и дружески, и делови. Той се среща с литератори, с приятели, но го интересуват и търговци, и промишленици, и просто добри хора, при които намира утешение от мислите си. Една от тези нови приятели на Гогол в Москва става старицата Н. Н. Шереметиева — жена рядко добра и радушна, чийто дом става втори дом за Гогол. Шереметиева, по думите на С. Т. Аксаков, „обичала Гогол като син“. Тя изобщо така се отнасяла към хората — за нея нищо не значели ниго името, нито положението в обществото. За нея било важно добър ли е човекът и в отговор на добрината си новият гост в дома ѝ получавал същото. Тютчева по баща, Шереметиева се падала родна деля на поета Ф. И. Тютчев. В дома ѝ идвали Жуковски, Языков, Аксакови. Остатък от живота си (когато Гогол се запознал с нея през 1842 г., тя била на 67 години) тя посветила на бога, на помощта за бедните. Собственото ѝ семейно нещастие (зет ѝ декабристът И. Д. Якушкин, бил заточен в Нерчинските рудници) подпомагало това. При нея идвали не толкова за пари, за материална помощ, колкото за блага дума.

Такава дума чул от нея и Гогол. Той вероятно не по-малко от другите се нуждаел от такова безкористно дружеско одобрение, мълчаливо разбиране, несвързани с никакви задължения, с никакви възли на светска любезност. Мнозина се учудвали на дружбата на Гогол със старата жена, но у нея имало тази сърдечност и чистота, които не достигали на Гогол в отношенията му с другите негови московски почитатели.

Чрез Шереметиева той се запознал с И. А. Фонвизин, племенник на автора на „Недорасъл“ и брат на декабриста М. А. Фонвизин. И. А. Фонвизин членувал в Съюза на Благоденствието и през януари 1826 г. бил арестуван и затворен в Петропавловската крепост, но скоро след това освободен поради недоказуемост на обвиненията.

Запознанството на Гогол с Фонвизин, помислът хората, участвували в делото от 14 декември, било истинска находка. В поемата си той искал да се докосне и до тази тема, темата за „тайните дружества“ (елементи от тази тема има в биографията на героя от втория том Тентетников), и сведенията за тези дружества, получени от първа ръка, били за него безценни.

Изобщо Гогол много разчитал на тези устни разкази, на показанията на очевидци, на преданията за тези не толкова далечни събития, които той не заварил. Наистина в Нежинския лицей станала една история, която правителството решило да „пришие“ към събитията от 14 декември, но тя била същата с бели конци: просто бездарни професори се изказали против талантливите, бъркащи им в очите, а към тази корист се прибавил и донос за „свободомислие“.

„Делото за свободомислието“ започнало в Нежин още по времето на Гогол, той даже бил извикан в конференцията на гимназията (събрание на професорите) за даване на показания за смисъла на лекциите, които им четял професорът по естествено право Белоусов. Много от гимназистите се уплашили и предали своя професор, страхувайки се, че застъпничеството им за него ще се отрази на кариерата им. Гогол дал показания в защита на Белоусов.

Тъй че и той имал някакъв опит в общественото поведение, някакво гражданско изпитание, в което без колебание избрал верния път. Тази постъпка на Гогол, макар и съвсем естествена за честния човек, била все пак постъпка — не било без значение това, че тя била извършена, когато съдбата на зрелостника от Нежин-

ския лицей била още неизвестна. Даже Кукольник, който в началото дал показания „за“ Белоусов, след това се отказал от тях.

Гогол никога не е бил човек, занимаващ се с политика. Достатъчна била неговата писателска дума — в нея той, както и Пушкин, виждал своето дело. Но като писател Гогол искал да знае колкото се може повече за Русия, да познава всички нейни слоеве, съсловия, хора от различни групи и партии. Само да застанел на страната на някакво направление, и пътищата му за сближаване с представителите от друго направление, за разбиране на тяхната гледна точка, за получаване на сведения от всички страни се отрязвали. Затова кръгът от познати при Гогол, както винаги, бил широк. В Москва това са и славянофилите, и западниците, и семействата, свързани с изпадналата в немилост интелигенция, и хората от деловите среди. Гогол дружи с професора от Московския университет О. М. Бодянский, негов земляк, който за издаване трудовете на Флетчер за Русия (където се правели забележки за начина на управление на руския цар) бил отстранен за няколко години от катедрата и едва през 1849 г. върнат обратно. Първият, който дошъл да го поздрави с победата му „над враговете“, бил Гогол.

Гогол търси срещи и с „умния“ руски търговец Василий Варгин. Варгин бил един от най-богатите хора в Москва. С негови средства била построена сградата на Малий театър. Той доставял провизии, домашно леноно платно и сукно на армията в кампанията през 1812 г. и икономисал на хазната много пари. Патриотизмът и честността на Варгин се обърнали срещу него — обвинили го в недодаване на хазната на един милион рубли. Наложило му се да прекара една година в Петропавловската крепост.

Имало още едно съсловие от обществото, където проникнал погледът на Гогол. Това било православното духовенство. След като поживял дълги години в Европа и се нагледал на тамошните свещеници, Гогол искал по-отблизо да опознае физиономията на руската църква и на отделните ѝ представители. В Москва той се сближава с отец Матвей, Матвей Константиновски, ржевския протоиерей, с когото го запознал още в чужбина А. П. Толстой. Отец Матвей бил сурово предан на догмите на богословието. В него имало някаква страховитост и строгост, които така рядко се срещат сред католическите служители на култа, свикнали със светското богослужение и начина на живот. Самото познатство на отец Матвей с бъдещия стопанин на Гогол е красноречиво доказателство за характера на този човек. А. П. Толстой бил граждански губернатор на Твер. Веднъж той посетил Ржев и влязъл със свитата си в църквата по време на богослужението. Всички познали губернатора. Службата се прекъснала. Тогава отец Матвей дал на молещите се и на губернатора да разберат, че това е недопустимо отношение към свещения обред. В знак на уважение към тази му постъпка губернаторът го направил свой приближен.

Гогол търсел отец Матвей не за съвет как и какво да пише и не заради лична душевна изповед, макар че се обърнал към него и с такава цел. Той търсел прабобраз за героя от поемата си — героя-свещеник, с когото искал да покаже най-хубавите черти на руското духовенство, което било свързано не само с грешни истории, с позор, подкуп и безверие, но и с героични деяния, подобни на деянията на протопоп Авакум, митрополит Филип, разобличил Иван Грозни, Сергей Радонежки, благословил руската войска за победа в битката на Куликовското поле. Много руски свещеници загинали за вярата и отечеството по време на татарското нашествие, когато църквата била пазител на руската народност и опора при обединението на Русия, в годините на смутното време и в други времена. Както е известно, крепост на руската чест и непреклонност през 1612 г. станала Троицко-Сергиевата лавра, която поляците не могли да превземат много месеци. Заедно с Аксакови Гогол посетил лаврата, намираща се на няколко десетки версти от Абрамцево, срещнал се с монаси, с млади хора, със слушатели в Духовната

академия. Той познавал много свещеници и в Москва — йерея на църквата „Симеон Столпник“ (която сега се е сгушила в подножието на каменните небостъргачи на Нови Арбат) — това била енорийската църква на Гогол, свещеника на църквата „Сава Освещени“ на Девическо поле, московския митрополит Филарет.

Артисти, свещеници, губернатори, търговци, изпаднали в немилост джентълмени, литератори, колекционери на старини, градоначалници на близнамиращите се до Москва градчета (например на Малоярославец, през който Гогол минал на път за Калуга при А. О. Смирнова), старци от Оптиин манастир под Калуга, славещи се със своята благочестивост и отреченост от света, военни, издатели, учени — ето го полето на интересите на Гогол, тази смесица от чинове и звания, която попада в обсега на неговото внимание, на неговото писателско любопитство.

Той се върнал в Москва не за да дочака края на дните си. Пристигнал да работи и тази заповед „работа, работа, работа“ (когато не пише, все едно не живее, казвал Гогол) се изпълнявала от него в Москва безпрекословно. Той и своя стопанин, граф А. П. Толстой, разглеждал като някакъв модел, като бъдещ персонаж на поемата си. Тук влиянието идвало не от графа към Гогол, а по-скоро обратно. Ненапразно Гогол посветил на Толстой няколко писма в „Избраните места“ и в частност писмата „За театъра, за едностранчивия поглед върху театъра и изобщо за едностранчивостта“, „Необходимо е да попътуваш из Русия“, „Трябва да обичаш Русия“. Тонът на тези писма-наставления е недвусмислен. Гогол давал съвети на Толстой, а в негово лице и на другите „велможи“, как да се държи, как да служи на Русия, как да преодолее у себе си едностранчивостта. А. П. Толстой бил суховат, суров за идеалния тип държавен човек, но тази суховатост и суровост се разпростирали не само върху подчинените му. Не по-малко суров бил графът и по отношение на себе си. Той и в държавните дела, както показал по-нататъшният му живот, умее да соли тези, които стоели по-високо от него. По време на Кримската кампания не някой друг, а самият Толстой изготвил докладна за бедственото положение със снабдяването на руската армия, дал жестока, но правдива картина на разоренето на руския тил, на неговата необезпеченост и крадене на хазната. За тази си честност той бил отстранен от Николай от участие в по-нататъшното разследване на положението със снабдяването на руската войска.

„Вие сте много едностранчив и станахте такъв отскоро — пише Гогол на Толстой в едно от писмата, влезли в „Избраните места“. . . . Монахът не е по-строг от вас. „Той защищавал театъра и изкуството от строгите съждения на своя опонент, който мислел, че театърът е забава, „празна работа“, вкарваш в грях езичеството. „В него — продължава Гогол за театъра — може да се побере наведнъж тълпа от 5—6 хиляди души. . . цялата тази тълпа, която по нищо не си прилича, може изведнъж да се потресе с едно потресение, да заплаче с едни сълзи и да се засмее с едни общи смех. Това е такава катедра, от която могат да се кажат на света много хубави неща.“

Отношенията с Толстой вървели към преодоляване на тази едностранчивост, суховатост и суровост както по въпросите за вярата, така и по въпросите за житейското поведение и изкуството. „Едностранчивите хора, при това фанатиците — предупреждавал Гогол своя адресат — са язва за обществото, беда за земята и държавата. Когато в ръцете на такива хора се окаже някаква власт, те са убедени, че целият свят лежи и единствено само те казват истината.“

И в християнството на Толстой той виждал същата суровост и суха теория. „Вървете при хората и придобийте преди всичко любов към братята“ — пише му той в друго писмо. Това било призив не да се обичат хората изобщо, бога изобщо, а да се насочи това чувство към конкретни лица, които се нуждаят от любов, чиято съдба зависи от проявеното към тях съчувствие.

Преведе от руски: Димитрина Панайотова

БАНАТСКАТА БЪЛГАРСКА КНИЖНИНА

(Обзорен библиографски очерк)

КАРОЛ ТЕЛБИЗОВ

Банатската българска книжнина е духовно-творческа изява на живущите в Банат (СР Румъния и СФР Югославия) български преселници. Отличава се със следните по-главни характеристики:

- 1) възникнала по средата на XIX в. в чужда страна като самобитно българско книжовно дело, тя се е развивала самостоятелно без взаимодействия с книжовността в пределите на българските земи;
- 2) създадена да задоволява специфични за банатските българи духовни потребности, тя се е оформила като българска книжнина с подчертан регионален характер;
- 3) списвана на банатския български книжовен език с латиница, тя не е могла да превъзмogne местническия си характер и да се влее в процеса на общобългарското литературно творчество;
- 4) отличава се с необичайно за една регионална книжнина на малочислена малцинствена народностна група голям брой заглавия на печатни издания и богатство на жанрове на личното литературно творчество;
- 5) в системата на многовековното общобългарско книжовно дело тя се явява част от българската католическа книжнина от следвъзрожденския период.

* * *

I. Банатските българи са потомци на бежанци от Чипровския край и на покатоличени павликяни от крайдунавските села, напуснали родните си места по време на драматичните събития от 1688 г.

Изселниците първоначално се били установили във Влашко. След половинвековно пребиваване на тази земя, през време на Австро-турската война от 1737—1738г. напуснали поселищата си в Румънското княжество и потърсили убежище в подвластната на Австрия област Банат. Там през пролетта на 1738 г. основали две големи български общини — Бешенов и Винга¹. В първата се заселили само павликяни, а във втората — смесено „българи“ (както се наричали бежанците от Чипровско) и павликяни. След време и винганци се слели в една народност — „павликянската“.²

През време на феодализма българските заселници в Банат били освободени от закрепостяване, а Винга по силата на специална диплома на императрица Мария Терезия от 1744 г. била въздигната в привилегирован град с широки права на самоуправление.³

С течение на времето изселници от увеличилото се население на двете първоначални български общини основали в Банат нови десетина чисто български и смесени с други народности селища, а след освобождението на България голяма група банатски българи се завърнали в родината на дедите си и заселили в Северна България пет „банатски“ села.

Българските селища в Банат са разположени в западната част на областта, пряснати на големи разстояния едно от друго, като малки български островчета сред румънско, сръбско, германско и унгарско население. Това е съставлявало сериозна пречка за нормално общуване помежду им. А с подялбата на Банат през 1920 г. между Румъния и Югославия те били разделени и с държавна граница, като в румънската част са останали пет села (Бешенов, Винга, Телена, Бреша и Дента), а в югославянската осем села (Модош, Канак, Стари лец, Бело блато, Гюргево, Иваново и Луково село).⁴

Банатските българи са католици още от България.⁵ Традиционният им поминък е земеделието и скотовъдството. Понастоящем общият им брой в двете части на Банат възлиза на около 18 000 души.⁶

След установяването си в Банат преселниците прекъснали връзките си с родната земя. Останали в пълна изолация от общобългарското духовно развитие, под въздействието на местните социално-икономически условия, на културното влияние на окръжаващите ги народи, на католическата църковна просвета и в немалка степен на наследения вековен сепаратизъм, който е разделял павликяните от българското православно население, постепенно се обособили в отделна българска културно-религиозна общност. Латиницата станала тяхна традиционна писменост, а говоримият им език се утвърдил като отделен литературен език, на който била създадена богатата по съдържание и българска по дух банатска българска книжнина.

II. Началото на книжовното творчество на българските заселници в Банат съпада по време с тяхното настаниване на тази земя. В енорийните едновременно с редовното записване в регистрите за гражданско състояние на ражданията, умираанията и женитбите се отбелязвали и по-важните събития, станали в селата, въз основа на които енорийските свещеници съставяли задължителните годишни отчети за състоянието на поверените им енории и на намиращите се под тяхно ръководство народни училища, които изпращали в Епископията. Учителите пък (каквито е имало във всички български села) съставяли като допълнение към букварите текстове по четене и писане на езика на учещите се (къси разказчета с поучително съдържание и детски стихчета) и песнички и сценки за училищната самодейност.

Но най-масово е участвувало в този процес населението. Главите на домакинствата редовно записвали по-важните семейни събития (дати на раждания, на женитби, на смърт) отначало на вътрешните корияци на молитвениците, а по-късно в по-разширена текстова форма в отделни тетрадки, където се отбелязвали и други факти, като делби, покупко-продажби на имоти, родословни таблици и др. Наред със семейни събития мнозина са записвали и по-важни обществени явления („гладни години“, „колер“, наводнения и други природни бедствия, причинили вреди на домакинството).

Някои обаче излизали от тесните рамки на семейната хроника, записвайки легенди за чудеса, разкази за странствувания по далечни земи, за извоятни приключения, спомени на стари хора за преселението и др. Народни певци пък се надпреварвали кой ще запише повече народни песни и ще „извади“ нови песни и др. Всичко това се е преписвало, допълвало и разпространявало по всички банатски български селища.

Тази дейност все повече се е разширявала и през първата половина на XIX в. е имало в обръщение значително количество българска ръкописна книжнина от различни жанрове, четена с интерес от населението и задоволявал в определена степен неговите духовни потребности. До печатна творба обаче се е стигнало едва сто и четиридесет години след заселването, след като става възможно преодоляването на илirianското влияние в духовния живот на банатските българи.

Именно до 1860 г. в църковно и в училищно-просветно отношение банатските българи се намирили под влияние на т. нар. „илирийска“ култура. На илирийски език⁷ се извършвали религиозните обреди и се обучавали децата на четмо и писмо в училищата. Този език е навлязъл в техния духовен живот като църковно-служебен език още в България, в началото на XVII в. посредством дейността на босненските католически мисионери и чрез употребата на изпращаните им от Рим илирийски богослужебни книги и учебни помагала за училищата в българските католически селища.⁸ Тази практика е продължила с още по-голяма интензивност в Банат, къ-

дето българското католическо население е било снабдявано редовно с издавани в Рим, Венеция и Загреб „далматски“ молитвеници и с буквари за нуждите на обучението на децата.

Превъзможването на илирийското влияние е станало възможно по средата на XIX в., когато идеите за самоопределение на народите в многонационалната Австрийска империя били завладели душите и сърцата и на банатските българи.⁹

III. Книжовното наследство на банатските българи включва: а) заглавия на напечатани книги и на периодически издания; б) заглавия на напечатани в периодически издания творби на личното литературно творчество и в) ръкописно литературно творчество.

1. В историческото развитие на банатското българско книгопечатане разграничаваме два основни периода — павликянски и български. В същност и двата периода са български, като за разграничителен признак вземаме факта, че през първия период изданията били предназначени за „палкьенския наруд“, с което практически се утвърждавал сепаратизмът между павликяни и българи, а през втория период изданията били предназначени за „българския наруд“, с което се спомагало за преодоляването на този сепаратизъм.

а) *Павликянският период*. Този период обхващал годините 1851—1860. Това е десетилетие то след разгрома на унгарската освободителна война от 1848—1849 г., когато народите на Австрия се били вдигнали на оръжие за завоюване правото си на самоуправление (унгарци срещу Австрия, а южнославянските народи и трансилванските румънци срещу обявилата се за независима унгарска държава). След капитулацията на унгарската армия в унгарските земи е било въведено извънредно положение (абсолютизъм). Банатското българско население с изключение на няколко образовани лица е стояло настрана от събитията от 1848—1849 г., затова не било подлагано на репресалии. През 1850 г. Банат е бил обявен за сръбско воеводство, но сръбските управници не се месили в духовния му живот. Нещо повече, тъкмо през тези години е започнало ограничаването на употребата на илирийския език в българските църкви и училища и постепенно то му заместване с българския.

През този период са излезли първите български печатни книги, издадени за „палкьенския наруд“. Авторите ги предназначили за „палкьенския наруд“ не с умисъл да обхвват банатските българи относно националната им принадлежност, а просто съобразявайки се с традицията им да се наричат павликяни в смисъл на български католици.

Издадени са три книги — първата през 1851 г. (катехизисът на свещеник И. Берен), втората през 1856 г. (също катехизис от учителя Ив. Узун) и третата през 1860 г. (молитвеник от свещеник А. Клобучар). И трите са преводи от илирийски. Независимо от това те са явление от изключително значение за по-нататъшното развитие на духовния живот на банатските българи, тъй като в два важни сектора са изместили илирийските книги от употреба, а именно от практиката на религиозните култове, които дотогава се извършвали по илирийски молитвеници и от вероучението на учещите се, извършвано по катехизиси. Освен това с появата на тези книги се е доказало, че и на банатския български говор може да се пише и да се издават книги и се е събудило у банатските българи желание да четат книги, печатани на техния роден говор.

б) *Българският период (1866—1943)*. За начало на този период следва да се счита излизането от печат през 1866 г. на граматиката на банатския български говор „Българску правописань“ от винганския учител Й. Рил. В предговора си той подчертал: „Ние искаме чисти българи да бъдем!“ Оттук нататък изданията бивали предназначавани по правило за българите, а в редки случаи за павликяните, с което се е спомагало за преодоляване на сепаратизма в съзнанието на банатските българи. През този период наред с църковни книги са издадени и голям брой светски книги и са излизали и периодически издания (календари и вестници).

С оглед на конкретните исторически и политически условия, при които се е развивало банатскобългарското книжовно дело и които са оказвали влияние върху него, този период следва да се разграничи на два подпериода — на южноунгарски и на румънско-югославянски подпериод.

а) *Южноунгарският подпериод (1866—1920)*. След помирението между Австрия и унгарската нация и образуването на дуалистичната държава (1867) Банат бил предаден към Унгария и тъй като се простирал в южната ѝ част, започнал да се нарича вместо Банат „Южна Унгария“,

а обитаващите го български заселници „южноунгарски българи“. Излезлите през този период банатски български издания били предназначени за „пладнемаджарските българе“.

Исторически този подпериод (наситен с големи общественopolитически събития в Австрия и в Югоизточна Европа) се характеризира общо с небивал икономически разцвет и културен подем в дуалистичната империя и с бързото утвърждаване на унгарските национални идеали във вътрешната политика на Унгария. Въвеждането на задължителното основно образование е дало силен тласък на развитието на народната просвета на всички народности, обитаващи обширната територия на империята.

Всичко това е оказало благотворно въздействие върху развитието на банатската българска книжнина и е предопредило насоките и съдържанието ѝ. За съвсем кратко време били напечатани учебници за българските училища и нужните за религиозния живот църковни книги, което спомогнало за окончателното елиминиране на илрийското влияние от духовния живот на банатското българско население. Банатският говор е бил въздигнат в отделен български регионален литературен език, а за научилото се да чете на родния си език българско население били напечатани голям брой книги в духа на повика за просвета и всестранен напредък.

През последното десетилетие на XIX в. обаче в училищата в банатските български селища властите въвели за задължителен учебен език унгарския. Това се е отразило неблагоприятно върху развитието на българската книжнина. Издаването и преиздаването на учебни помагала е престанало, а на научилото унгарски език българско население се поднасяли четива на унгарски. По тази причина от началото на 1899 г. (годината на издаването на последния български буквар на Т. Драган) до 1920 г. (годината, когато банатските българи са престанали да бъдат под унгарска власт) са излезли от печат само учебници по вероучение (което е продължавало да се изучава на български) и църковни книги за нуждите на религиозните култове, които се извършвали на езика на верующите. Нито една светска книга не е била отпечатана.

Въпреки това този подпериод е бил най-плодотворният в историята на банатската българска книжнина — издадени били 42 заглавия на книги и излизали периодически издания (календари и вестници). През време на този подпериод са творили най-изтъкнатите банатски български книжовници (Й. Рил, баща и син Косилкови, А. Доброслав, Ф. Глас, Ф. Кришофчак и др.).

бб) Румъно-югославският подпериод. След Първата световна война по силата на Трианонския мирен договор (1920) територията на Банат е била откъсната от Унгария и предадена към Румъния (северната част) и към Югославия (южната част). В резултат на това банатските българи са били също разделени: едната половина са попаднали под румънска власт, а другата половина — под югославянска власт.

Това е създавало сериозна пречка за духовното им обичуване и е намалило значително силата им на самозащита срещу чуждите културни влияния. Но смяната на държавната власт в Банат е имала и друга по-неблагоприятна последица за разделената на две банатска българска народностна общност: и от двете страни на прокараната помежду ѝ държавна граница властите установили строги ограничения за обществените изяви на живеещите там народности малцинства и разгърнали небивала асимилаторска политика, провеждана главно чрез новоназначените чиновници и учители. Последните като политически представители на властта потискали и ограбвали мирния труд на населението и го държали в постоянна тревога относно бъдещето му. През 1932 г. в румънската част на Банат са били установени военно положение и цензура за изданията на народностните малцинства.

Но и при тези неблагоприятни за книгоиздаване условия духовно-творческите изяви на банатските българи не стихнали. След като през първото десетилетие (1920—1930) са излезли от печат само църковни книги (учебници по вероучение и молитвеник), то през второто десетилетие от замесването на унгарската власт с румънската и югославянската са излезли и книги със светски характер, и то със съдържание, качествено различно от всички предишни. Именно като реакция срещу все по-засилващата се асимилаторска акция спрямо банатскобългарското население през 1936—1940 в румънската част на Банат (гр. Тимишоара) са отпечатани за пръв път заглавия по българска история, предназначени да укрепят у местното българско население българското народностно съзнание и национално самочувствие и да ги приобщат към културния живот на техните събратя от България. Издавани са и периодически издания (календари и вест-

ник) като бойни органи на банатските българи за народностно самосъхранение.

През този подпериод са излезли от печат общо 12 заглавия на книги, от които 5 с религиозно съдържание и 7 по българска история.

Като автори на заглавия на книги са се изявили Я. Ронков, К. Телбиз и Фр. Кришофчак, а като публицисти и писатели — А. Лебанов, Ив. Ферменджин, А. Чокан, Г. Дамянов, А. Дерменджин, С. Хайлемас и др.

Подпериодът е продължил 12 години. Със спирането на в. „Банатски български гласник“ през септември 1943 г. е замряло и банатското българско книжовно дело. Оттогава не е излязъл от печат нито ред.

2. Общо за близо едно столетие (1851—1943) в Банат са издадени 54 заглавия на книги в 77 издания. По профил те се делят на: а) църковни 8; б) дидактически 17, и в) 29 от друг характер.

Броят на авторите на книги е 16 души, от които 9 учители, 4 свещеници и 3 с други професии. По народност 9 души са банатски българи, останалите са чужденци (унгарци, германци, словаци и хървати). Участието на чужденците в списването на банатската българска книжнина се дължи на засматаните от тях длъжности като учители, свещеници и др., което ги е приобщило към делото.

С изключение на свещениците, които са имали висше богословско образование, всички останали са били със средно образование (учителски институт или гимназия). Нито един от авторите не е посещавал България и не е владел българския литературен език. Като книжовни центрове се били утвърдили Винга, Бешенов и Тимишоара.

В по-голямата си част изданията са преводи или компилации, но съдържанието им точно отразява душевния мир на банатските българи през дадени периоди.

Издаването на банатски български книги и на периодически издания е било свързано с трудности от най-различен характер. Така например липсвал е орган, който да определя идейните му насоки и да организира духовни сили за тяхното осъществяване, поради което то се е разгръщало съвсем стихийно. Липсвал е и фонд за финансиране разходите по отпечатването и разпространението на изданията, което е принуждавало отделните автори сами да заплащат тези невъзвръщаеми разходи от оскъдните си средства. (От всички издания само три са отпечатани „на трошак“ на Винганската община, едно със средствата на брещенския кмет П. Узун и едно със средствата на Ив. Мирчов от Дента.) А липсата на българска печатница и на български печатари е принуждавала авторите да търсят печатници в отдалечени местности и да правят по четири и пет коректури, което е затруднявало авторския труд и оскъпявало изданията.

Наред с това авторите е трябвало да преодоляват и трудности от езиков характер. Банатският говор, откъснат от развитието на българския език, се е оказал беден откъм изразни средства за излагане на научни знания, за описване на новите явления в живота, на абстрактни конструкции, на технически съоръжения и др. Изправен пред трудността да намери подходяща българска дума, авторът често се е принуждавал сам да създаде нова дума от български корен (например Л. Косилков е въвел думата „нувала“ за вестник, или произволно („оганьбълвач“ за вулкан, „оганьгасник“ за пожарникар, „теча“ за река и др.), или пък — в краен случай да употреби унгарска, немска, румънска и друга дума, вече употребявана от населението („ейзенбан“ за влак, „енгел“ за разрешение, „пурция“ за данък и др.). Затова в банатския български литературен език са навлезли много нови думи, една част образувани от български корени, а други чуждици, заимствувани от други езици. Количеството на последните е различно в отделните творби в зависимост от народностния произход, образованието на автора, характера на изданието и др.

Липсата на строго установен правопис в банатския български литературен език също проличава в отделните издания. Възприетият от първите книжовници (Й. Рил, А. Доброслав и баща и син Косилкови) правило „пиши, както говориш“ е било криворазбрано от някои автори и те не са се съобразявали дори с най-елементарните правила на правописа. Така например изданието през 1887 г. молитвеник (преиздаван два пъти), който е в обръщение и сега, е озаглавен „Духовна рана“ (вместо храна), а учителят Т. Драган в буквара си от 1899 г. вместо „леб“ (хляб) пише „леп“ и др.

Авторите обаче са преодолявали езиковите трудности всеки според възможностите си, а населението е посрещало с радост техните творби, без да обръща внимание на езиковите несюлуки.

По азбучен ред на имената на авторите отделните книги имат следните заглавия:

Berecz Imre (1825—1896). Бешеновски свещеник:¹⁰

Manachija kathedismus za katolicsanske Paulichiane. Pisal Imre Berecz, misnik. Dai j štampati Peter Uzun, Brešchenshi birov. Štámpal ij Jos. Beichel u Timišvár. 1851.¹¹

Dobroslav Anton (1840—1914). Вингански учител:¹²

Idneja osobiti naukve za milnija páur, za balgarsčija nárud. Ubarnal i uredil Anton Dobros-láv, 1893, 8°, 27.¹³

Dragan Toma (1869—1942). Бешеновски учител:¹⁴

Balgarska ABC-kniga za haznuvanj u parvija klás u nárudnite škuli. Pisal Toma Dragán, ob-štinsčii dáska. Szeged. Endrényi Imre könyvnyomdája. 1899, 8°, 64.¹⁵

Fischer Ludovik (1849—1897). Вингански свещеник:¹⁶

Duhovna rana ali mulitvena i pesmena kniga za katoličánsčijá narud. Izdádnina pu Ludovik Fischer, misnič. Timišvár. Štámpana u Čanádskata biskupska štámpárnica. 1887, 8°, 592.

II изд. Duhovna rana ali mulitvena i pesmena kniga za katoličánsčija nárud. Sled Ludovik Fischer. Drugu sas novi mulitvi i pesmi dumestinu izdávánj ud Iván Vadász paroch i Sztepan Szabados kaplán. Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Čanádskata biskupija. 1898, 8°, 856.

III изд. Duhovna rana ali mulitvena i pesmena kniga za katoličánsčija nárud. Sled Ludovik Fischer. Tréču sas novi mulitvi i pesmi dumestinu izdávánj ud Iván Vadász paroch i Stepan Szabados kaplán. Štámpanu u štámpárnicata na Nikola Beer, Lipova. 1824, 8°, 889.

Glász Fránk (1820—1862). Вингански учител:¹⁷

Vazdiganj' na duha kantu Boga. Iz različni knjigi na idno sastávinu i za duhovna koris na balgarsčija nárud izdádninu. Pesmenu i mulitvenu knigče. Na balgarsčija jazič ubarnatu pu Fránka Glász, Vinga vár. naučnič; détu sas dupušténjitu na čast. Glászvata familija izdál Iván Kossilkov, naučnič u Vinga, di Balgarete stanuvat. Na gudinata 1870. Parvu izdávánj. U Timišvár, štámpanu na négva trošak. Ernest Stéger, 1872. 8°, 565.

II изд. Vazdiganj na duha kantu Boga. Iz različni knjigi na duhovna koris na balgarsčija nárud u idno sastávinu pesmenu i mulitvenu knigče. U balgarsčii jazič ubarnatu pu pukojnija Fránka Glász sas Iván Kossilkov učitelje u Vinga, i to u gudinata 1870, a izdádninu ud Leopold Kossilkov. U Timišvár, štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger, i to na négva trošak. 1887. I. Pesni (p. 1—320); II. Mulitvi (p. 321—566). 8°.

III изд. Čarkovnu pesmenu knigče. Ud pukojnija Fránka Glász. U Timišvár, 1891. 60,8°. (Кратко извлечение от текста на първото издание, направено по поръка на Гласовата вдовица от Антон Доброслав).

Klobucsár Andrija (1826—1877). Бешеновски свещеник:¹⁸

Duhovni glás ali mulitvi kasi, détu sutrina i večar, pud sv. misa, naprech i sled izpuves i pri-ces i u seku vreme moxat da se molat, za bogoljubni krastjáne palichene, parvi pach izdádnini u Szi-gyidin. Tiparisał S. Burger. 8°, 202.

II изд. Duhovni glás ali mulitvi kasi, détu sutrina i večar, pud sv. misa, naprech i sled izpuves i pri-ces i u seku vreme moxat da se molat, za bogoljubnite krastjáne Paluchene. Sled Andrija Klobucsár sas novi mulitvi i pesmi izdádnini. Drugu dumestinu izdávánj ud Iván Jáger, misnič i Nikola Petrov. U Szgyidin, 1881. 8°, 252.

С притупка: Balgarschi scarkveni pesmi za prez gudinata na práznici i u seku vreme u kasu ubarnati na pavlichenschija jazich ud Andrija Klobucsár. U Szgyidin. Tiparisał Gusztáv Burger. 1881. 8°, 196.

Kossilkov Iván (1822—1896). Вингански учител:¹⁹

I Manacia katekizmus ali Katuličánsčija nauk za I razred. Sas dupušténji na pričástnija g-biskup ud Čanádskata biskupia. U Arađ štampisanu vaz Leopold Rethy. 1872, 8°, 22.

II изд. ?

III изд. Manacia kazekizmus ali Katuličánsčija nauk. Tréčutu izdávánj. U Timišvár, 1887. 8°, 24.

IV изд. Manačec katekizmus, alia katuličánsčia nauk. U Timišvár. Štámpanu u Čanádskata biskupiaska štámpárnica, 1891. 8°, 29.

2. Katekizmus ali nauka ud katuličánskata vera za II i III razred na nárudni škuli. Pisan i izdá-din ud Vinga vár. učiteljsku društvu. Štámpanu na vár. trošak vaz Leopold Réthy, 1872. 8°, 78.

II изд.?

III изд. Gulem katekizmus ali nauk ud katuličánskata vera. Za balgarsčite nárudni škuli u madžárskata daržávinu. Trécutu izdávánj. Sas pudnuvénu dupuštéj ud starna na pričástnija gusp. Biskup ud Čanádskata biskupija. Pusadstvu na izdádnika. Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger. 1890. 8°, 112.

3. Biblična dugáždina za školáre. Spured knigata na Alojzija Roder u balgarsči jazič privedena ud Iván Kossilkov i izdádnika ud Vinga vár. učiteljsku društvu²⁰ sas dupuštéj ud pričástnija g. biskup ud Čanádskata biskupija. Štámpanu na vár. trošak u Arad vaz Leopold Réthy. 1872. 16°, 75.

II изд.?

III изд. Biblična dugáždina ud stárijia i novia zákon. Za balgarsčite nárudni škuli u Madžárskata daržávinu. Trécutu izdávánj. Sas pudnuvénu dupuštéj ud starna na pričástnija gusp. Biskup ud Čanádskata biskupija. Pusadstvu na izdádnika (L. Kossilkov). Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger. 1890, 8°, 52.

4. Pubožna mulitva za devete tornika na sláva sv. Antuna ud Pádua. Ud redov. p. o. Jero Laković pisana, balgarsči ubarnatu pu misnika p. pr. Eustach Templer sas Iván Kossilkov, naučnič. Štámpanu u Timišvár vaz Ernest Stéger, 1872, 16°, 16.

II изд.?

III изд.?

IV изд. Pubožna mulitva za devete tornika na sláva na sv. Antunaud Pádua. Čitvartotu dumes-tinu izdávánj ud Leopold Kossilkov u Vinga. U Perjámoš, štámpanu u štámpárnicata na Alojz Pirk-mayer, 1893, 16°, 16.

Kossilkov Leopold (1850—1940). Вингански учител.²¹

1. Urednija predpis²² za organizáciata na kp. priv. Vinga váruš sas ureden magistrát pu XVIII-tia zákon na 1871-a gudina. (Balgarsči iztumláčinu pu Leopold Kossilkov, dipl. učitelj). U Timišvár štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger, 1873. 8°, 44.

2. Nájpotrebitu znájenj ud novata metermera. Za balgarsčija nárud pisal i izdál Leopold Kossilkov, dipl. nárudni-gimnastični i gluhonemi-učitelj. Vinga vár. redn. obštinsci-učitelj. Pusadstvu a pisárnika. U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger. 1875.

3. Izvádku ud 1876 gudisni ja XII zakonsči člán prez razloga na služitorete i gázditenji. 1877.²³

4. Pučelnica²⁴ za balgarsčite nárudni škuli u Madžárskata daržava. Parvutu i drugutu škulsku gudišti. Pisana i izvádnina ud Jozu Rill. Drugutu izdávánj dumeštinu i izdádninu ud Leopold Kossilkov, várušči obštinsci naučnič i izdádnici u Vinga. U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger. 1880, 16°, 104.

— Pučelnica za balgarsčite nárudni škuli u Madžárskata daržávinu. Pisana i izvádnina ud Jozu Rill. Parvutu škulsku gudišti. Trécutu izdávánj iz novu dumeštinu i izdádninu ud Leopold Kossilkov várušči obštinsci naučnič i izdádnici, u Vinga (Timišvárskata vármegja). U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger, 1889, 16°, 120.

5. Vežbanica²⁵ za balgarsčite nárudni škuli u Madžárskata daržávinu. Pisana i izvádnina ud Jozu Rill. Drugutu škulsku gudišči Drugutu izdávánj olumeštinu i izdádninu ud Leopold Kossilkov várušči naučič i izdádnici u Vinga/u Timišvárskata vármegja). U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger, 1881, 16°, 112.

— Vežbanica za balgarsčite nárudni škuli u Madžárskata daržávinu. Pisana i izvádnina ud Jozu Rill. Drugutu škulsku gudišti. Trécutu izdávánj iz novu dumeštinu i izdádninu ud Leopold Kossilkov várušči obštinsci naučnič i izdádnici u Vinga (u Timišvárskata vármegja). U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger, 1889, 16°, 128.

6. Balgarska čitánka za balgarsčite nárudni škuli u Madžárskata daržávinu. Pisana i izvádnina ud Jozu Rill. Trécutu i čitvartutu škulsku gudišti. Drugutu izdávánj dumeštinu i izdádninu ud Leopold Kossilkov várušči obštinsci naučnič i izdádnici u Vinga (u Timišvárskata vármegja). U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger. 1881, 16°, 172.

7. Nauk za madžarsčija jazić u nárudnite škúli u Madžarsku sas balgarsčij učín jazić. Pomušna kniga za u rakata na balgarsčija naučnić ja ubarnal Leopold Kossilkov, vingánsčij obštínsčij naučnić. Parvutu gudišti. Parvija del. Pusadstvu na izdádnička Ludvíg Aigner, knigárnić u Budapešta. 1880,8°, 31.

8. Urednu uvedénj u stvára na plamadisvanjé.²⁶ Pisanu za balgarsčija nárud ud Leopold Kossilkov. Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger. 1881, 8°, 32.

9. Upata, či kacé da si uredi zemedelnička négvutu vreme nájdubre prez seku mesec u gudinata. Pisanu za balgarsčija nárud ud Leopold Kossilkov. Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger. 1882, 8°, 40.

10. Evangjeljite za sate nedeli i práznici prez gudinata, détu za čarkvata haznuvanj i kaštna pu-božnus u balgarsčija jazić sa ubarnali P. Robert Kauk misnić i Leopold Kossilkov naučnić, sas dupušténjitu na prisvitlija guspudin biskupšci zastapnić ud Čanádskata biskupija. U Timišvár, 1887,8°, 116.

11. Pulgársčite právici i dlažnusti za seku dumovin pulgár i négvata mladina u Madžarsku.²⁷ Za obšta koristna házna sabráni, sastávinu i izdádinu ud Leopold Kossilkov u Vinga. U Perjámuš. Štámpanu u štámpárnicata na Alojsius Pirkmayer. 1888,8°, 80.

12. Dugaždinata ud madžarskata daržávinu, za nájkoristnu haznuvanj na balgarsčija nánd i négvata mladina, kacé vredni²⁸ dumovnici u Madžarsku, dátú ij záidno obštóhaznivita škulska kniga u kasu prepuznávana. Sabrána i izdádina ud Leopold Kossilkov. U Perjámuš, Štámpanu u štámpárnicata na Alojsius Pirkmaxer, 1891,8°,60.

13. Nájpobožnite uzšukanjita du Blažéna Divica Marija, za seku denj prez cela nedele i sata gudina. Tazi mulitva ja ij pisal I. B. P. détu se ij ubarnala za bogomilnija balgarsčij nárud i négvata bogubujeća mladina pu Iván Kolesár, misnić u Šanádskata biskupija sas Leopold Kossilkov. U Perjámuš. Štámpanu u štámpárnicata na Alojsius Pirkmayer, 1891,8°, 48.

14. „Krunata“ aliti uvedénjitu na novija novac détu se udredé pu XXVI-a sákonsci člán ud 1892-a gudina kacé udsigášnata noscena idinus²⁹ na novite madžarsčij nosce u Madžarskata daržávinu. Razpuznávanu sas Balgarete kacé dumorodni pulgáre u Pládnemadžersku ud Leopold Kossilkov u Vinga. U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata ha Ernest Stéger, 1893,8°, 14.

15. Za pomen na Vingánsčite gulemi dene, to ij slávnutu čarkovnu pusvetevahj u váruša Vinga, détu deši u dene na 11 i 12 juni, u 1892-a gudina. Za zaduolnu uspomenuvanj na nášta mladina i za pomen na naslednutu pukulenj. Belezanu ud Leopold Kossilkov, détu ji izdál kacé baškuvan izvá-dak³⁰ iz Balgarsčija čeledin gudišnić (u XVII-u gudišti na 1893-a gudina). U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Ernest Stéger, 1893,8°, 9.

16. Pomen ud Paris. Mlogu znamenitu ud svetovnata izvátka u Paris.?

17. Náčin kacé da se služi misnika, ali ministrácijata za maneka, gulema i martavena misa.³¹

18. Nádskata obšta izvátka ud Alföld i Pládnemadžersku u 1890 gudina.?

19. Nárudni prepuznávanji na usigurevanjitu za „oganj“, za „grada“ i za „čeleščija žuvot“ za sat balgarsčij nárud.?

20. Timišvárskata Pládnemadžerska i zemedelska izvatka ud 1891 gudina.?

21. Sigurin upat za u stvára na plamadisvanjitu ud „svileni bubi“, za sate balgare.?

22. Ud zdrávitú na čleka. Za sate balgare i tejnata niladina.³²

*Kristofesák Fránc (1870—1940). Бешеновски свещеник:*³³

L. Kas nauk ud pu-božnusta du svetutu sarci isusvu. Ud madžarsku ubarnal Fránc Kristofesák, misnić. Sas dupušténji na Gusp. biskup ud Čanádskata biskupia. U Budapešta. Štámpanu u štámpárnicata na Stephanaea, 1900,8°, 24.

II изд. Kas nauk ud pu-božnusta du svetutu sarci Isusvu. Ud madžarsku ubarnal Fránc Kristofesák, misnić. Timišoara. Štámpanu u štámpárnicata „Sonntagsblatt“. 1940,8°, 24.

2. Gulem katekizmus za katoli čhánsčite dicá. Sas dupušténji na Čanádskata biskupija dumestil Fránc Kristofesák, misnić. U Timišvár. Štámpanu u štámpárnicata na Čanádskata biskupija. 1903,8°, 180.

3. Isus i dubrojtú dite. Knigčó za upatvanji za purasteni dicá. Ud madžarsku ubarnal Fránc Kristofesák, misnić. Sas dupušténji na Gusp. biskup ud Čanádskata biskupia. U Budapešta. Štámpanu u štámpárnicata na Stephanaea, 1905,16°, 240.

4. Rimsči-katoličanski katekizmus. Ud nemščija katekizmus ubarnal Fránc Kristofcsák, parok. 1927. Štampárnicata na Beer, Lipova. 8°, 258.

II изд. Rimsči-katoličanski katekizmus. Ud nemščija katekizmus ubarnal Fránc Kristofcsák, parok. Drugu izdánji. 1932. Štampárnicata na Beer, Lipova. 8°, 258.

5. Rimska-katoličanska škulska biblija. Sas 60 svetiča.³⁴ Ud nemskab iblia ubarnal Fránc Kristofcsák, parok. 1936. Štampárnicata „Victoria“. Timișoara. 8°, 210.

6. Ustavetj dicáta da dodat du méne, ali katoličanska mulitvena i pesmena kniga ud Katholische Gebet-und Gesangbuch. Ubarnal Fránc Kristofcsák. 1938. Štampárnicata „Sonntagsblatt“. Timisoara. 8°, 473.

Puškov Petar (1864—1914). Вингански общински служител.³⁵

Novite nosce, aliti razpuznávanjétu na krunškata vrednus³⁶ sas náruda. Madžársči pisanu ud Ivána Györfly, balgarsči ubarnatu i dumestinu ud Petar Puškov. U. Timișvári, 1893.8°, 28.

Rill Jozu (1839—1912). Вингански учител.³⁷

1. Balgarskutu právpupisanj. Pisanu i dumestinu ud Jozu Rill, naučnič. Sas idna naviska. U Pešta, štampisanu vaz G. Emich. 1866,8°, 41.

2. Pučelnica za balgarsči škuli. Pisana i dumestina ud Vinga vár. učiteljsku družstvu. Štámpana na vár. trošak u Buda u Madžárskata králska obšta štampárnica. 1869. 8°, 124.

3. Vežbanica za balgarsčite nárudni škuli u Madžárskata daržávina. Izvádina ud Jozu Rill. Drugijja razred. Drugutu gudišti. Štámpana na vár. trošak u Buda u Madžárskata králska obšta štampárnica, 1869,8°, 140.

4. Balgarska čitánka za balgarsčite nárudni škuli u Madžárskata daržávina. Pisana i izvádina ud Jozu Rill. Trečutu i čitvatotu gudišti. Štámpana na var. trošak u Buda u Madžárskata králska obšta štampárnice. 1869, 8°, 138.

Ronkov Jáku (1893—1980). Бешеновски учител.³⁸

Nášta istorija. Istorijata na balgarete ud Banáta. Izdáva „Banátsči Balarsči glásnič“. Timișoara 1938. Biblioteka „Banátsči Balgarsči Glás“. N. 2. 16°, 32.

Schiffer Jozsef (1858—1911). Вингански общински служител.³⁹

Pomen kacé i kugá se zatelemeši Vingánskata nova čarkva. Nyomtatott Csendes Jakabnál, 1893,8°, 16.

Schäffer Jozsef (1858—1911), *Meszkín ráfáel* (1850—1908). Вингински общински служители: Statute na gulemu selu Vinga u Timișvárskata vármegja, pu udredénjitu na XII-a zákunski člán ud 1886-ta gudina. Iztulmáčin ud Schäffer József nutáruš i Meszkín Ráfáel přečeptur⁴⁰. Nyomtatott Csendes Jakabnál. 1886. 16°, 24.

Telbis Karol (1915). Банатски публицист.⁴¹

1. Balgarska istorija. Izdáva „Banátsči Balarsči Glásnič“. Timișoara, 1938. 16°, 40.

2. Nášta istorija. Parvotu balgarsku cárstvu. Timișoara, 1938. Tip. „Sonntagsblatt“. 16°, 32. Biblioteka „Banátsči Balgarsči Glás“. N. 3.

3. Nášta istorija. Pádanjétu na parvotu balgarsku cárstvu. Timișoara, 1938. Tip. „Sonntagsblatt“. Biblioteka „Banátsči Balgarsči Glás“. N. 4, 16°, 32.

4. Nášta istorija. Drugotu balgarsku cárstvu. Timișoara, 1938. Tip. „Sonntagsblatt“. Biblioteka „Banátsči Balgarsči Glás“. N. 5, 16°, 32,

5. Otec Paisij, apostol na balgarskata nácija. Timișoara, 1938. Tip. „Sonntagsblatt“. Biblioteka „Banátsči Balgarsči Glás“. N. 6, 16°, 16.

6. 200 gudini u Banáta 1738—1938. Života i običája na banátsčite balgare. „Izdáva Banátsči Balgarsči Glásnič“. Timișoara (Romania), 1938, 8°, 160.

Uzun Iván (1830—1906). Бешеновски учител.⁴²

Manen katekizmus za R. katulicsánszke pavlityene. Dal shtampati Iván Uzun, ucsitely. Szegedin, 1858, 8°, 40.

Velčov Luku (1851—1936). Бешеновски ичител.⁴³

Manen madžársči-balgarsči rečnič zarad balgarsči nárudni škulsci školáre. Sabrál Velčov Luku, naučnič. Nyomtatott Endrényi Imre könyvnyomdájában Szegeden, 1899,8°, 40.

Ud novija testament. Márkovotu evangjeli. Ubarnatu na palučensci jazič. U Budapest. Izdává skotskotu biblejsku družtvu. 1903, 16°, 32.⁴⁴

Kogu da prátiti u Dijetata? Vinga u meseca mártá 1869. Kumisita ud desnata starna u Vin-gánskata i Kokutskata okolina. 8°, 16.⁴⁵

Pomenija pis aliti 1892-a gudišna instáncija⁴⁶ na balgarete ud váruša vinga sas ureden magis-trát du Nadprisvitlija madž. králsci Minister prez verata i obštija nauk u Budapešta za da se dadat manastirnite duhovnici sašti ud reda na sv. Fránka, to ij Franciskánete pá nazač u vinga. Pudpisanu ud prez 2175 dusi krasťjáne. U Timišvár. Štámpanu u štampárnicata na Ernest Stéger, 1892, 8°, 8.

Prijátelsku upatvanj na pushtuvani Balgarsci udbirnici za deputirstvtu. Vinga 1896. Štám-panu u štampárnicata na Čanádskata biskupija. 8°, 8.⁴⁷

3. Общият брой на заглавията на издадените в Банат български *периодически издания* възлиза на 31 заглавия на календари и 4 заглавия на вестници.

Календарите се издавали годишно и се състояли от две части — календарна част и лите-ратурна част. Календарната част представлявала календарът за съответната година по месеци и седмици, с обозначение на дните, имената на светиите на католическата и на православната църква за всеки ден, началото и краят на деня и неговата продължителност, прогнози за време-то, съвети за селските стопани и др. Литературната част съдържа четири от разнообразен характер — коментари на закони, статии по икономика на селското стопанство и по здраве-опазването, статистически сведения за отделни отрасли на общественоекономическото и по-литическото развитие на обществото, разкази, стихотворения, очерци, есета, анекдоти и дру-ги поучителни и забавни материали. Издавани през различни години от началото на 1869 до 1940 г., календарите излизали в обем от 64 до 160 страници в тираж 1500—2500 броя.

Заглавията на отделните календари е, както следва (по азбучен ред на издателите им):
1. *Dobroszláv Anton*. Издал е 7 течения на календари в обем от 80 до 120 страници със след-ните заглавия:

Balgarsci kalendár za gudinata 1869 (pecn. 1870, 1871, 1887);

Balgarsci krasťjánski katoličánski kalendár za gudinata 1891 (pecn. 1892);

Balgarsci-madžárčei-krasťjánski kalendár (naptár) za gudinata 1893.⁴⁸

2. *Fermendžin Iván* (1892—1957). Органист на винганската църква и бивш кмет на Винга.⁴⁹ Издал е един календар под наименованието: Banátsci-Balgarsci kalendar za gudinata 1931. Izdá-din ud Iván Fermendžin, Vinga. Tiskan u štampárnicata na Lovrov i drug, Arad, 8°, 160.⁵⁰

3. *Kossilkov Leopold*. Видният банатски книжовник е издал общо 17 календара за годините 1877—1893 в обем от 80 до 120 страници под едно и също заглавие:

Balgarsci denevnič (Kalindár) za 1877 gudina sled rudénjitu na guspudina Isukrasta za Bal-garete ud Pládnemadžársku, uredén i na obštu želenj izdádin ud Leopold Kossilkov u Vinga (съответ-но за всяка нова година до 1893 включително)⁵¹;

4. *Rill Jozu*:

Pomen. Kalindár izdádin ud Jozu Rill. Pešta, 1869.⁵²

5. *Telbis Karol*. Издал е 5 календара в обем от 120 до 160 страници и тираж 2500 броя под заглавието:

Banátsci-Balgarsci kalindár za gudinata 1936. Izdádin ud Karol Telbis. Timișoara, tip. „Son-tagsblatt“, 8°, 160 (pecn. za 1937, 1938, 1939 и 1940 г.).

Вестниците били двуседмични и седмични. В тях освен текуща информация и статии по политически, икономически и културни въпроси от общ и местен характер се печатали и творби

на личното литературно творчество — къси разкази, очерци, стихотворения, приказки за деца и др. И те излизали през различни години и под различни наименования, а именно (по хронологически ред на излизането им):

1. Vingánska národná nuvála. Balgarsku národnú listu za rozšírenjitu na obštutu preobrazenj, taj i na obštut zemedelstvu.

Издаван е от неуморния банатски български книжовник Л. Косилков и е излизал двуседмично. През 1881 г. са излезли бр. 1—24 само на български, а през 1885 (бр. 1—24), 1886 (бр. 1—25) и 1887 (бр. 1—17) на български и унгарски.

Вестникът е имал информационен и просветителски характер. Поради пречки от политическо естество в края на първата му година издателят му се е принудил на преустанови издаването му. След като през 1884 г. се съгласил да го издава и на унгарски език, от началото на 1885 г. започнал наново да излиза. Печатал се е в тираж 500 бр., разпространявани във всички банатски български селища.⁵³

2. Madžarsci balgarin (Temes-Vingai hirádo). Listo za rozšírenjitu na obštutu preobrazenj, taj i na obštut zemedelstvu. Oficiálnu listu zaradi Vingánsku páursku družtvu.

Излизал е седмично (през 1893 г. бр. 1—35 и през 1894 г. бр. 1—14). Издаван е и в унгарско издание под наименованието „Temes-Vingai hirádo. Madžarsci balgarin“. Бр. 10 от 8 април 1894 г. е излязъл на немски език.

Вестникът е издаван от заможния вингански селянин Михаил Манушов, водач на местната опозиция, като орган на Винганското земеделско дружество. Макар и да е повтаряно във всеки брой, че в „Маджарски българин“ се бори за правата на българите, на дело той е бил проводник на унгарската денационализаторска политика. (Почти във всеки брой се подчертавала лоялността на „маджарските българи“, които се наричали уж така, защото били унгарски граждани и щели да се наричат така, докато не усвоили напълно унгарския език и не станат маджари. (Срв. например броя от 20 август 1893 г.) Издаван е в тираж от 300 броя и се е разпространявал само във Винга.

3. Národná nuvála. Družstvena, gazdaságska, katolíčánska nedelna nuvála. Udgovorin urednič Ljubomir Karolov.

Вестникът е излизал през 1908 и 1909 г. седмично като орган на Винганското католическо дружество. Издаван е от печатаря Любомир Каролов (псевдоним на Хайнрих Карл) в 300 броя тираж, разпространяван предимно във Винга сред членовете на дружеството. Помествал е текущата информация, статии по политически, икономически и други въпроси, проповеди и творби на личното литературно творчество, оригинални и преводи. Агитирал е за правителствената политика на Калман Тиса.

4. Banátsci Balgarsci Glásnič. Organ na balgarskoto malcinstvo u Banat. Nedelesin glásnic za kultura, stopánstvu i narodstvu. Redaktor: Karol Telbis. Otguvorin redaktor: Anton Lebanov. Izdáva: Iván Telbis.⁵⁴

Излизал е седмично в гр. Тимишоара (административен център на румънската част на Банат) като политически орган на българското малцинство в двете части на Банат. За разлика от предишните банатски български вестници „Банатски български гласник“ се е списвал в патристически дух с цел да пробуди банатските българи към национален живот и ги приобщи към всебългарската национална общност. Водил е борба за защита на политическите и други права на българското население и за изграждане на културни институции на банатските българи.

Първият му брой е излязъл на 1 март 1935, а последният — на 20 септември 1943 г. Печатал се е в 1500 тираж. Във всеки брой наред с уводна статия по злободневен въпрос, информация и статии от познавателен характер се съдържат и творби на личното литературно творчество (разказ, стихотворение, приказка за децата и др.). Вестникът е изиграл важна роля в организирането на „Банатското българско културно общество“ (неразрешено от властите, но действувало полулегално) и на празненствата от 1938 г. по случай 200-годишнината от заселването на банатските българи. С всички тези дела в „Банатски български гласник“ е оставил трайна следа в историята на духовния живот на банатските българи.

Казаното за трудностите по издаването на банатските български книги важи изцяло и за издаването на периодическите издания. С особено големи трудности е било свързано издаване-

то на в. „Банатски български гласник“, излизал в условия на военно положение и на цензура, насочени срещу изданията на народностните малцинства.

III. В периодическите издания (календарите и вестниците) са отпечатани множество заглавия на *личното творчество* — статии с публицистичен характер и творби на художествената литература (разкази, стихотворения, очерци, есета, пътеписи и др.). Последните представляват интерес за българското литературознание, защото чрез тях е направен сериозен опит за създаване на местна регионална художествена литература.

Тъй като библиографията на тези заглавия (на брой 435) не може да се вмести в настоящия очерк, ще споменем само имената на по-видните автори:

а) Авторы на повече от по четири заглавия на отпечатани статии с публицистичен характер: Л. Косилков, А. Доброслав, Т. Драган, Ив. Ферменджин, Я. Ронков, Фр. Крищофчак, К. Телбиз, А. Лебанов, А. Дерменджин и др.

б) Авторы на отпечатани в периодически издания творби на художествената литература: Л. Косилков (автор на повече от 50 стихотворения, разкази, очерци и др., отпечатани в издаваните от него календари и вестник и препечатвани в периодическите издания, излизали от 1931 до 1943 г.);

Я. Ронков (автор на повече от 50 разказа и 10 стихотворения, отпечатани през 1935—1943 г. във в. „Банатски български гласник“ и „Банатски български календар“);

С. Хайлемас (автор на 27 детски стихотворения и на 17 приказки, отпечатани във в. „Банатски български гласник“ и „Банатски български календар“);

А. Лебанов (автор на 18 стихотворения, отпечатани във в. „Банатски български гласник“ и „Банатски български календар“);

А. Чокань (автор на 12 стихотворения, отпечатани във в. „Банатски български гласник“ и „Банатски български календар“);

М. Банчов (автор на 11 разказа, отпечатани във в. „Банатски български гласник“ и „Банатски български календар“);

Г. Дамлянов (автор на 5 стихотворения, отпечатани във в. „Банатски български гласник“ и „Банатски български календар“).⁵⁵

IV. Не всички книжовни творби на банатски български автори са могли да бъдат отпечатани. Повечето от неотпечатаните работи поради недоброто им съхраняване са се изгубили безвъзвратно, но има и много такива, които са оцелели. Ето защо наред с печатаната книжнина в Банат съществува и една значителна по количество българска *ръкописна книжнина*, включваща творби от всички литературни жанрове, включително и драматургията.

1. *Документално-исторически творби*. Към тази категория ръкописни творби спадат хрониките на Бешеновската и на Винганската енории⁵⁶, водените в българските енории регистри за гражданското състояние на населението (съхраняват се в съответните църковни архиви); История на Винга (от Ив. Ферменджин) и История на Бешенов (от Я. Ронков), и двете размножени и пуснати в обръщение през 1938 г. и съхранявани от населението; годишните отчети на енорийските свещеници на българските енории до Чанадската епископия, съхранявани в Архива на кат. епископия в гр. Тимишоара, и др.

2. *Църковна литература*. Запазени са множество ръкописни молитвеници, съставени от свещеници и размножени чрез преписване, ръкописни сборници от църковни песни (преводи и оригинални), съставени от органисти на бешеновската църква (Б. Манушов,⁵⁷ Ив. Топчов и др.) и на винганската църква (А. Доброслав, Ив. Ферменджин)⁵⁸, също размножени чрез преписване и разпространени във всичките банатски български селища; в ограничен брой циркулират и преписи от съставените в края на XVIII в. сборник с разкази за чудеса и сборник текстове от евангелия и апостолски послания и др. А в домовете на последователите на „Назаренската секта“ в с. Бешенов се пазят и текстове на превод на отделни части от Библията, на проповеди, на църковни песни и др.

3. *Художествена литература*. а) *Поезия*. Освен сборките от народни песни, събрани и записани през различни времена и в различни села и преработени, широко разпространение имат ръкописните стихосбирки на местни народни поети. Сред тези на особена почит са сборките от стихотворения на винганския народен поет Илия Карабенчов, творил през втората

половина на миналия век, и на Теленския поет Тончо Калапиш, творил през първата половина на настоящия век.⁵⁹ Понастоящем усилено се разпространяват ръкописните сборки от стихотворения на съвременния банатски български поет А. Чоканъ, събрани в четири тома и размножени на ксерокс, отразяващи чувствата и настроението на днешния човек в условията на колективния труд и на стремежите му към по-справедлив свят.

б) *Проза*. Запазени са много ръкописни сборки от народни приказки, преразказани от добри разказвачи, на разкази на участници в Първата световна война и на прекарвали години в пленнически лагери, на семейни хроники и др. В обръщение е и неотпечатаният роман на М. Банчов „Лутанъ“, разможен през 1938 г. на литопечат.⁶⁰

в) *Драматургия*. За нуждите на театралната самодейност (в това число и на ученическата) са били написани десетки театрални пиеси, поставяни на сцените в по-големите села. Някои от тях се поставят и сега, като например пиесите на Я. Ронков „Привилегията“ и „Милата съту управе“, на Ив. Ферменджин „Свидочбата“ и др. Те не са отпечатани и се пазят в по няколко екземпляра от сегашните ръководители на самодейността в Банат (Г. Дамянов в Модош, М. Касътов в Бешенов, К. Иванчов в Брощея, П. Ронков в Телпа и др.). Също в ръкопис се пазят и разпространяват и творбите на съвременните автори на театрални пиеси, сред които с особен успех се поставят тези на К. Иванчов.

Следва да отбележим, че сегашното поколение банатски българи се отнася с обич и уважение към съхраняваните в домашните долапи ръкописни литературни творби, ревностно ги пази и препрочитайки ги, изпитва чувство на радост и на повишена национална гордост.

Предназначени за банатските българи, напечатаните в Банат български издания са се разпространявали само сред тях. Списвани на местния говор с латиница и отразявали един духовен мир, чужд за българския читател от останалите български земи, те не са могли да предизвикат интереса на читатели от България, поради което банатската българска книжнина не е могла да се влее в процеса на развитие на общобългарското духовно творчество. По аналогични причини и издаваните в България литературни творби не са се разпространявали в Банат, вследствие на което общобългарското книжовно дело не е могло да оказва влияние върху банатската българска книжнина.

Липсата на обмяна на духовни ценности между общобългарското и банатскобългарското духовно развитие е довело до задълбочаване на изолацията на последното и до изоставането му от темповете на бързоразвиващото се общобългарско духовно творчество. По тази причина банатската българска книжнина си е останала чисто регионална, на пусналите дълбоки корени в Банат и сраснали с местните социално-икономически условия български католици-емигранти.

Въпреки това тя е значително явление в историята на многовековното българско книжовно дело. С многобройните ѝ заглавия на книги, на периодически издания и на творби на личното литературно творчество тази книжнина е задоволявала на същия духовни потребности на разпиляни на чужда земя български изселници и е ярко свидетелство както за привързаността на банатските българи към техния род и майчин език, така и за силата на българския творчески дух, способен да преодолява и най-трудни условия за изявата си.

Изпълнявала ролята на светилник и крепител на българското народностно съзнание, тя притежава много от чертите на възрожденската ни литература. Затова с цяло право следва да се причисли към българското книжовно наследство от следвъзрожденския период, а творците ѝ към достойните за възхвала български книжовници-възрожденци.

Пояснителни бележки

¹ Вж. по въпроса Л. Милетич. Заселението на католическите българи в Седмиградско и Банат. — СБНУ, кн. XI, 1897; К. Телбизов. Разселване на чипровчани след въстанието от 1688 г. — Сб. Чипровец 1688—1968 г., изд. на Инст. по история на БАН, 1968, и посочената там по-нова литература.

² Тази традиция се корени в многовековната история на павликянската ерес в България. Привържениците ѝ се смятали за отделна българска етническа група. Вж. за павликянството Л. Милетич. Нашите павликяни. — СБНУ, кн. XIX, 1903; Нови документи за миналото на нашите павликяни. — СБНУ, кн. XII—XIII, 1907.

³ Вж. К. Телбизов. Банатският български град Винга. — Просвета, 1942, кн. 6.

⁴ За разселването и карта на географското разположение на българските села в Банат вж. К. Телбизов — М. Телбизова. Традиционен бит и култура на банатските българи. — СБНУ, кн. 51, с. 8.

⁵ Вж. по въпроса Л. Милетич. Из историята на българската католическа пропаганда. — Българ. преглед, 1894, кн. IX—X; Н. Милев. Католическата пропаганда в България. С., 1914; Ив. Дуйчев. Софийската католическа архиепископия през XVII в., С., 1939.

⁶ Преди сто години според официалните статистики общият им брой е възлизал на 25 000 души. Тогава е имало банатско българско население и в селата Чекова, Чебза, Македония, Итварнож, Омор, Изгар и др., където днес няма следа от него. Вж. G. Czirbusz, Délmagyarországi bolgárok ethnologiai magánrajza. Temesvár, 1892, p. 19.

В писмото си до Г. С. Раковски от 1864 г. винганският учител Й. Рил е съобщил следните цифрови данни за броя на българското население в Банат: „Винга 550 души, Бешенов 8000, Модощ 1000, Бреща 1100, Дента 200, Канак 400, Барачаза 5500, Телпа 1000, Луцафалва 300, Итварнож 1000, Рогендорф 500, или общо 30 000—35 000 души“. Вж. Л. Милетич. Едно писмо на Й. Рил от Винга до Г. С. Раковски в Букурещ (1864 г.). — Пер. списание, 1900, с. 113 (Данните са приблизителни).

⁷ Според С. Стойков илририйският език е книжовна редакция на сърбохърватски език, употребяван от хърватските католически свещеници и монаси за проповеди и пропаганда през XVIII в. Вж. С. Стойков, Банатският говор, С., 1967, с. 16, п. 5. Вж. и К. Телбизов. Чипровската книжовна школа. — Лит. мисъл, 1981, кн. 6, с. 137, п. 13 и 14. Следва да се отбележи, че отношението на банатските българи към илририйския език е било отношение като към „свещен“ език, на който се общувало с бога чрез молитви и църковни песни. За ежедневна а им практика той е бил „мъртъв“ език, тъй като никъде не се е говорил.

⁸ Вж. Ив. Дуйчев. Софийската католическа пропаганда през XVII в., с. 73 и посочените там изворни материали.

⁹ За този преломен момент в историята на духовния живот на банатските българи вж. Л. Милетич. Книжнината и езикът на банатските българи. — СБНУ, кн. XVI—XVII, 1900, с. 341.

¹⁰ По произход е бил унгарец. През годините 1848—1850 е служил като свещеник в Бешенов. За участие в унгарската освободителна война от 1848—1849 г. е бил осъден на затвор. През време на изтърпяването на наказанието е съставил катехизис на български, който през 1851 г. е отпечатал със средствата на брешенския кмет Петър Узун. Този катехизис е първата българска печатна книга в Банат. И. Береч се е изявил и като църковен писател и поет, автор на стихосбирката „A Bánsági nefejeits. Versek. Temesvár, 1853“ (т. е. „Банатска незабравка“). (Вж. за И. Береч Л. Милетич. Книжнината и езикът на банатските българи, с. 343; Ст. Стойков, Банатският говор, с. 18; J. Szimyei. Magyar írók élete és munkái. Budapest, 1908, I, p. 95.

¹¹ Речник на непознати думи: мисникъ=свещеник; биров=съдия (кмет).

¹² Роден е във Винга. Като дългогодишен учител и организатор е допринесъл много за утвърждаването на българския език в училището и в църквата. Превел е и съставил стотина църковни песни на български, съхранявани в църковния архив на Винга. Починал е през 1914 г. Вж. за А. Доброслав Л. Милетич. Книжнината и езикът на банатските българи, с. 351, 402).

¹³ Речник на непознати думи: паур-земелец.

¹⁴ Роден е в Бешенов. От 1889 до 1922 г. е бил учител и училищен директор в родното си село. Изявил се е като добър педагог и ревностен разпространител на знания сред населението. Публикувал е статии във в. „Банатски български гласник“ и в „Банатски български календар“. Починал е през 1942 г.

(Вж. Л. Милетич. На гости у банатските българи. — Българ. преглед, г. III, кн. 1, с. 69—70; Книжнината и езикът на банатските българи, с. 404; Ст. Стойков. Цит. съч., с. 19, 59; К. Телбизов. Некролог, печатан във „Банатски български гласник“, бр. 24. X. 1942 г.; Българска регионална художествена литература в Банат. — Език и литература, 1981, кн. 1, с. 69.)

¹⁵ Речник на непознати думи: хазнувань=употреба.

¹⁶ Съставител е на най-обемистия банатски български молитвеник, претърпял три издания (третото, отпечатано през 1924 г., и сега е в употреба).

По народност е бил унгарец. В Бешенов е служил през 1880—1886 г. Вж. и Л. Милетич. Книжнината и езикът на банатските българи, с. 372.

¹⁷ Роден е във Винга от баща германец и майка българка. Участвувал е дейно в работата на „Винганското учителско дружество“ (вж. за това дружество п. 20) по утвърждаването на българския език в училището и в църквата. Починал е през 1872 г. (Вж. и Л. Милетич, Книжнината и езикът на банатските българи, с. 351; Ст. Стойков. Цит. съч., с. 19.)

¹⁸ По произход е бил хърватин, роден в гр. Бач. Със съдействието на учителите Б. Манушов и Р. Булур е съставил и издал първия молитвеник на банатски български говор, напечатан през 1860 г., който е заместил намиращите се в употреба илририйски молитвеници. Починал е в с. Карашова. (Вж. Л. Милетич. Книжнината и езикът на банатските българи, с. 345.)

¹⁹ Роден е във Винга и е бил един от инициаторите по въвеждането на българския език в училището и в църквата, във връзка с което сам и с други е превел и издал нужните за обучение по вероучение катехизиси, Библия и молитвеници. Починал е през 1893 г.

(Вж. Л. Милетич. На гости у банатските българи, с. 488; Книжнината и езикът на банатските българи, с. 352.)

²⁰ За дейността на това дружество на винганските учители, подготвило първите учебни помагала за банатските български училища, вж. Л. Милетич. Книжнината и езикът на банатските българи, с. 354.

²¹ Роден във Винаг в семейството на учителя и книжовника Ив. Косилков. Учительствувал е в родния си град от 1868 до 1913 г. Дейността му е всеотдайна — педагог, публицист, книгоиздател, белетрист. Починал е през 1940 г. Л. Косилков е най-видната личност в историята на духовния живот на банатските българи. Издал е 51 заглавия на книги и календари и е редактирал вестник, устройвал е курсове по земеделие за възрастни, ръководил е самодейността във Винаг и др.

(Вж. Л. Милетич. На гости у банатските българи, с. 54; Книжнината и езикът на банатските българи, с. 367 и сл.; Леополд Косилков, сп. Отец Паисий, 1940, кн. 3; Хр. Динчев. Дело на Л. Косилков. — Нация и политика, 1940, кн. 2; д-р И. С. П. Леополд Косилков, големият учител на банатските българи. — в. Зора, 15 февр. 1940 (некролог); Ст. Стошков. Цит. съч., с. 20; К. Телбизов. Починал е Леополд Косилков, най-видният представител на банатските българи. — Днес и утре, 20 март 1940; Българска регионална художествена литература в Банат, с. 64; К. Телбиз. Leopold Kosilkov, v-k „Banótsí Balgarsí Glásnič“, 23. V. 1937; Iv. Ferencz, + Leopold Kossilkov, v-k „Banótsí Balgarsí Glásnič“, 25. II. 1940 (некролог).

²² Речник: уредния предпис=устройственото предписание.

²³ Речник: разлог=спорушение; служител=слуга; газда=стопанин.

²⁴ Речник: пучелница=начално помагало.

²⁵ Речник: вежбаница=(помагало) за упражнение. (От хърватския глагол „вежбати“).

²⁶ Речник: уредну уведень=системно въвеждане; ствар=предмет; пламадисвань=развъждане.

²⁷ Речник: пулгарскъи правици=граждански права; думовин пулгар=поданик.

²⁸ Речник: дугаждина=история; вредин=харин; препузнавано=обяснено.

²⁹ Речник: новац=пара; носцена идинус=парична стойност.

³⁰ Речник: башкуван извадак=отделен отпечатък.

³¹ Речник: миса=литургия; министриция=прислужване на литургия.

³² Заглавията на изданията № 16—22 са посочени в списъка на предлаганите за продажба книги, поместен в изданията от Л. Косилков календар „Български деневник (Календар) за 1893 г.“ (вж. по-долу).

³³ Роден е в гр. Бербеж (Словакия). В продължение на 42 години е бил енорийски свещеник в Бешенов, където се е приобщил към българската народност. За извънни качества на добър богослов и отличен проповедник е бил назначен за каноник на Чанадската епископия. Автор е на учебници по вероучение и на молитвеници за деца, с което е обогатил банатската българска книжовност с този род книги. Починал е в Бешенов през 1940 г.

(Вж. К. Телбиз. 200 gudini u Banáti, Timișoara, 1938, p. 63; Iv. Ferencz, Fránc Kristof-čák, „Banátsí Balgarsí Glásnič“, 6. V. 1940; Sl. Topčov, Čarín barják, „Banátsí Balgarsí Glásnič“, 25. IV. 1940 (некролог).

³⁴ Речник: светиче=снимка (икона).

³⁵ Вж. Л. Милетич. Цит. съч., с. 402.

³⁶ Речник: вреднус=стойност.

³⁷ „Най-видният деятел по основаването на банатско-българската писменост“ (Л. Милетич. Книжнината и езикът на банатските българи, с. 350). Роден е в Модош в учителско семейство. По произход е бил германец. Израснал в българско обкръжение, той е научил български от детските години и затова през 1860 г. е бил избран за учител във Винаг. Участвувал е активно в работата по въвеждането на българския език в училищата и в установяването на банатски български правопис. През 1866 г. е издал граматиката „Българску правописан“, а през 1869 със съдействието на обединените във „Вингаското учителско дружество“ учители Б. Манушов, Ив. Косилков, Ф. Елас и др. е издал учебниците за българските училища „Пучелница“, „Вежбаница“ и „Читанка“. За показани отлични качества на педагог през същата 1869 г. е бил поканен за преподавател в Будапещенското педагогическо училище. Там е редактирал педагогически списания и е изпълнявал длъжността главен училищен инспектор. Починал е през 1912 г.

(Вж. Л. Милетич. Цит. съч., с. 347 и сл.; Ст. Стошков. Цит. съч., с. 19; К. Телбиз. Jozu Rill, „Banátsí Balgarsí Glásnič“, 30. I. 1937; Sugár B., Rill József 1839—1939. Budapest, 1938).

³⁸ Роден е в Бешенов. Учительствувал е в Рогендорф, Дента, Телпа, Винаг и накрая в родното си село, където е ръководил голям самоден колектив с хор и театрална труппа, за нуждите на които е написал песни и театрални пиеси. Изявил се и като историк и белетрист, с многобройни студии по история на банатските българи и около 50 разказа, напечатани във в. „Банатски български гласник“ и „Банатски български календар“. Автор е и на детски песнички и стихотворения, които се разпространяват и понастоящем. Починал е през 1880 г.

(Вж. К. Телбизов. Българска регионална художествена литература в Банат, с. 64.)

³⁹ Вж. Л. Милетич. Цит. съч., с. 402.

⁴⁰ Речник: изтулмачин=разяснен; перцептур=бирник.

⁴¹ Вж. Ст. Стойков. Банатският говор, с. 20—21; Едно ново явление в българския вокализъм. — Бълг. език, 1959, кн. 1, с. 16; П. Монеv. Периодичният печат на банатските българи. — Бълг. журналист, 1976, кн. 5.

⁴² Роден е в Бешенов. Учителствувал е в родното си село и в селата Модош, Ечка, Телпа и Иваново. Автор е на първата банатска българска книга, издадена от българи. През 1867 г. е оглавил преселническо движение от Бешенов, заселил се в с. Иваново (назовано на негово име), където е открил българско училище и е учителствувал до края на живота си. Автор е на голям брой детски песнички и на сватбарски песни, които се пеят и днес. Освен това със свои текстове е участвувал и в съставянето и издаването на учебниците за българските училища.

(Вж. Л. Милетич. Цит. съч., с. 346; К. Телбизов. Българска регионална художествена литература в Банат, с. 64; G. Czirbusz, Op. cit., p. 13.

⁴³ Дългогодишен учител в Бешенов (от 1871 до 1911 г.).

(Вж. Л. Милетич. На гости у банатските българи, с. 68; Ст. Стойков. Едно ново явление в българския вокализъм, с. 15; K. Telbis, Luku Velčov, „Banátski Balgarsči Glásnič“, 22. VI. 1936 (некролог).

⁴⁴ Заглавие на издание, предназначено за последователите на „Назаренската секта“.

⁴⁵ Предизборен манифест, издаден от комисията на партията на „десницата“ от Винганския и Кокотския избирателен район, агитирал за избора на кандидата Оноши Янош, против кандидатурата на българина Стефан Дуньов.

⁴⁶ Паметна бележка-изложение от 1892 г. на българското население от град Винга до министъра на вероизповеданията и общата просвета, с което се искало да се върнат изгонените от управата на града францискански монаси, подписано от 2175 души.

⁴⁷ Предизборен манифест до винганските избиратели на кандидата за депутат от опозицията, свещеник Фр. Блашковиц.

⁴⁸ Вж. Л. Милетич. Цит. съч., с. 373.

⁴⁹ Завършил е философия в гр. Инсбрук. Виден общественик и културен диятел. Ръководил е голям хор и театрална труппа, за нуждите на които е писал театрални пиеси и песни.

(Вж. Ст. Стойков. Банатският говор, с. 20; K. Telbis. 200 gudini u Banáta, p. 35; Iván Fer-mendžin, „Banátsži Balgarsči Glásnič“, 20. V. 1937.)

⁵⁰ Отзив за календара вж. у Ам. П. Маджаров. Банатски български календар. — в Мир, 20 март 1931 г.

⁵¹ Обстоен отзив за календарите на Л. Косилков вж. у Л. Милетич. Цит. съч., с. 373 и сл.

⁵² Л. Милетич. Цит. съч., с. 336.

⁵³ Вж. Л. Милетич. Цит. съч., с. 365. Вж. и отзива на З. Стоянов във Работник, бр. 5, 1881.

⁵⁴ Вж. П. Монеv. Периодичният печат на банатските българи. — Бълг. журналист, 1976, кн. 5.

⁵⁵ Вж. К. Телбизов. Българска регионална художествена литература в Банат, с. 66.

⁵⁶ За хрониката на Бешеновската енория вж. К. Телбизов. Още една история на България от средата на XVIII в. — Векове, 1978, кн. 6.

⁵⁷ За Б. Манушов вж. Л. Милетич. Цит. съч., с. 344 и 414, където са поместени и текстове на песни от него.

⁵⁸ Голям сборник от църковни песни (540 с.), подготвен за печат през 1940 г. от Ив. Ферменджин, се съхранява в Румънския държавен архив гр. Арад, фонд „Ферменджин“.

⁵⁹ Вж. за делото на тези двама народни поети К. Телбизов — М. Телбизова. Традиционен бит и култура на банатските българи, с. 372—374.

⁶⁰ Екземпляр от тази творба сме предали на Нар. библиотека „Кирил и Методий“ — София.

ОСНОВНИ МОМЕНТИ ОТ ПРОНИКВАНЕТО НА ПОЕЗИЯТА НА ПЕТЬОФИ У НАС ПРЕЗ ПЕРИОДА 1877 — 1944 Г.

ЙОНКА НАЙДЕНОВА

За да се разбере огромното влияние, което Петьофи оказва върху различни художествени направления и периоди на българската литература, е необходимо да се вземе пред вид своеобразието на художествения свят на поета, цялото богатство от идеи, характеризиращи облика на чуждия творец. Сред тези разнородни и в същото време обединени от едно основно звено — *любов и свобода* — идеи, се открояват основните идейно-естетически черти, с които Петьофи прониква в България: 1. Революционна романтика. 2. Универсализъм. 3. Проблема за героя, с очи, отворени за злините в обществото и воюващ за тържеството на своите идеи.

И трите проблема определят същината на творбите, които стоят в центъра на нашето внимание — стихотворенията „Лудият“ и „Едничка мисъл ме тревожи. . .“ и поемата „Апостолът“. Всички те ни насочват към романтичните течения на епохата и измежду немалкото преводи на стихотворните творби на художника имат *най-голямо значение* за българския духовен живот.

Нямаме за цел да изследваме цялостната рецепция на поета, а само проникването на онези представителни и значителни от гледна точка на българската литература творби, които очертават *върховните моменти* при възприемането на Петьофи у нас. Това са моменти, когато поезията на Петьофи прозвучава в съответствие с патриотично-демократичната линия в нашата литература; с пропагандаторските цели на революцията; изразява ситуацията на прелома между двете епохи, с рязко повишения интерес към модерната душевност и общочовешкото у човека; с размириите дни на 1923 г., когато името на Петьофи определено се свързва с политическите цели на времето и оказва непосредно въздействие върху революционните маси; и края на 30-те и началото на 40-те години, когато поради причини от идеологическо естество се наблюдава известен спад в художествената рецепция на поета.

Интересът към Петьофи се повишава значително във връзка с тържественото отбелязване на неговите годишнини: през 1899 г. 50-годишнината от смъртта на поета; 100-годишнината от рождението на Петьофи през 1923 г.; 120-годишнината от рождението на унгарския лирик (отново статии, нови преводи и организиране на съвместно чествуване на поетите Ботев и Петьофи и пр.). Значимостта на подобни чествувания много ясно изразяват думите на Тодор Боров, казани по случай 100-годишнината от рождението на поета: „Раковски нема дори и такова ознаменуване. . . И днес Петьофи е един от най-популярните чужди поети у нас и с малкото, което знаем за него.“¹

Самостоятелните сборници със стихове на поета не са много: излезлият под редакцията на проф. Михаил Арнаудов и съдържащ общо 35 стихотворения сборник „Шандор Петьофи. „Личност и поезия“ (1923) и претърпелият общо три издания сборник „Хъшовски песни“ (1939—1940) в превод на А. Л. Лебедев. Особено голямо е значението на първия юбилеен сборник, който, по думите на съвременната му критика, е своеобразен „опит да се засвидетелствува по един културен начин нашата почит и адмирация към най-големия поет на Унгария“². Освен че събира

почти всичко от дотогавашната рецепция на поета (Славейковите преводи и очерк, Вазовия превод на „Лудият“ и някои преводи на Андрейчин и Стилиян Чилингиров), в сборника се появяват и нови материали — статии на Михаил Арнаудов и Людмил Стоянов, както и нови преводи на Стилиян Чилингиров, Багряна и Гео Милев, показателни за адаптацията на стиховете на поета към конкретния обществен контекст. Сборникът на А. Л. Лебедев — като разширява преводния репертоар — се опитва да даде със своите 49 стихотворения известен „напречен разрез“ на лирическото творчество на Петьофи. Стихотворните преводи на Лебедев са обаче художествено неиздържани и със сравнително слаб отглас, поради което не успяват да достигнат до възприемателя така, както се четат, декламира ти търсят художествените преводи на българските писатели, побрани в първия сборник.

С обстоятелството, че в художествената рецепция на Петьофи у нас се откроява ролята на преводачите — видни *поети*, — вниманието ни се насочва към едни от водещите творци в българската литература: Иван Вазов, Пенчо Славейков, Гео Милев, Елисавета Багряна, Людмил Стоянов, Стилиян Чилингиров, Емануил Попдимитров, към които може да прибавим и имената на такива тълкуватели и популяризатори на Петьофиевото дело и поезия в България като Антон Страшимиров, Михаил Арнаудов, Алаксандър Балабанов, Георги Бакалов, Тодор Боров и др. Самото застъпване на техните имена в рецепцията на Петьофи и унгарската художествена литература въобще в България е предпоставка за културния смисъл на преведената или пропагандирана от тях творба — като *органична част* от българското художествено развитие и *отражение* на актуални тенденции на националния литературен процес.

И още нещо. За разлика от професионалните преводачи (А. Л. Лебедев), които насочват вниманието си към различни страни от творчеството на поета, преводачите-поети превеждат преди всичко социално-политическите стихотворения на твореца. По този начин те пресъздават, налагат на индивидуалното съзнание не интимния лирик, поета на пейзажа и нежните страсти, а *поета-революционер* Петьофи. Те имат заслугата — за разлика от една Англия например, където политическата поезия на Петьофи остава почти без отзвук³, — че в съзвучие с обществените, идейните и културните условия разкриват безсмъртното революционно кредо на унгарския поет.

Вазовият превод на стихотворението „Лудият“ от Петьофи изиграва важна роля в лирическото обогатяване на родната литература с революционно-романтични образци. Той е един от първите преводи на унгарския поет у нас и една от най-рецитираните творби на Петьофи в България.

Трудно е да се установи кога точно се появява интересът на Вазов към поезията на Шандор Петьофи. През 80-те години, времето на поява на двутомната „Българска христоматия“ (1884) на Вазов и Константин Величков, Петьофи още не е известен на българския поет. В авторитетните списания „Зора“, „Наука“ и „Денница“ — първите значителни рецепционни центрове на европейската литература у нас — Вазов обаче изразява, макар и бегло, своето отношение към Петьофи, главно към неговата гражданска лирика и унгарската литература въобще. Така например в кн. 2 от 1 април 1885 г. на сп. „Зора“ българският писател помества кратък отзив за сборника „Картини из живота“ на Мор Йокан с препоръката да се преведат „неговите патриотически романи“. Същата година, превеждайки стихотворението „Хонвед“ от Ян Неруда, на страниците на сп. „Наука“ Вазов посочва как последният „по подобие и образ на Петьофи е нарисувал революцията през 1848—1849 г. и героичните фигури на унгарските хонведи на свободата“. Малко по-късно Вазов отпечатва своя превод на „Лудият“ в „Денница“, като поставя многозначителната бележка: „Първият маджарски поет“⁴. Като прибавим към това и самата лирика на българския творец — особено цикъла „Епопея на забравените“ (1881—1884), а също и творби, писани в периода на неговата емиграция в Русия през 1887—1888 г. — времето, когато Вазов по всяка вероятност се запознава по-отблизо с името и поезията на Петьофи,⁵ пред нас ще се открие едно наистина прогресивно-романтично светоусещане и подчертан интерес към робската участ на народа и неговия устрем за свобода.

Определен „потенциал“ (наред с обективните условия) за усвояването на Петьофиевото стихотворение от Вазов се крие и в душевното състояние на българския поет в следосвобожден-

ската действителност. Дълбоко разочарован от „свободния“ живот в новата буржоазнокапиталистическа държава с потъпкването на светлите възрожденски идеали, в своето стихотворение „Поет и вдъхновение“ (1880) Вазов ще изрече мисли, които го правят *чувствителен* към идейното съдържание на „Лудият“ и го *сродяват* с неговия автор:

И ето веч кат луд се скитам
и търся, гоня идеалът,
и вред на пошлости налитам,
вред слушам звука на металът.

Това показва, че подборът на Вазов на „Лудият“ едва ли е случаен, особено ако приемем за вярно предположението, че Вазов превежда стихотворението в периода на своето изгнаничество през 1887—1888 г. в Одеса — превежда го, „подтикван не само от родолюбивите чувства да запознае българския читател с произведението на Шандор Петьофи, а и от искрените и горчивите чувства, които са вълнували героя на стихотворението, в изповедта на който той е виждал себе си с цялата сложност на възприятие и преживявания“⁶. Не е случайно и обстоятелството на неговата широка известност в българска среда.

По времето, когато Вазов превежда и популяризира стихотворението „Лудият“ — 90-те години на миналия век, в България съществува вече *известен интерес* към творчеството на унгарския поет. Този интерес, както е известно, води началото си от определена дата — 30 октомври 1849 г., когато във Видин с цел да си осигурят материални средства „в помощ на болните и оголени бойци“⁷ унгарските революционери-емигранти начело с вожд на революцията от 1848 г. Лайош Кошут организират първото театрално представление у нас. На това представление революционерът Габор Егреш, същият известен актьор от втората третина на миналия век, за който споменава писателят Дюла Йеш⁸, декламира за пръв път у нас творба на Петьофи — монолога „Лудият“. Рециталът, макар и на чужд език, трябва да е звучал твърде пламенно и бойко, щом направил поразително впечатление на присъстващите, дотолкова, че турският офицер ужасен напуснал залата, като докладвал на пашата: „Този човек е луд или го хвана бяс.“⁹ От този момент името на Петьофи става едно от най-известните чужди имена, а монологът „Лудият“ — „тъй популярен, че без него не минава вечеринка и забава. Навсякъде го декламират. Покрай стихотворението се заинтересуват и за автора. Говорят, че той бил нещо като нашия Ботев, и в поезията и в живота си, че умрял млад в борба за свободата на родината си. Тоя повиден интерес подбужда да се преведат и някои други негови стихотворения — от Ив. Ст. Айндерщайн, П. Айдоиндис, Д. Качемаков — и доказва впоследствие най-сериозния досега опит (има се пред вид сборникът от 1923 г. — б. м.) да се запознае нашата публика с живота и творчеството на Петьофи.“¹⁰

Това мнение на Тодор Боров от 1923 г. свидетелствува за литературно-историческото значение на Вазовия превод на „Лудият“: с него българският писател *утвърждава* един от големите поетични гении на XIX в. и унгарската художествена литература въобще. Но и Тодор Боров, един от малцината изследователи, докосващи се до възприемането на Петьофи в България преди 1944 г., допуска грешка, когато в статията си „Петьофи на български“ за пръв преводач на унгарския поет посочва Иван Вазов. Погрешното мнение за началното запознанство с Петьофи остава широко разпространено почти до наши дни.¹¹ Явно изключителната популярност на „Лудият“, което се чете и декламира на вечеринки и забави и участва в най-авторитетни антологии, е причина то да заживее в народното съзнание като първата преводна творба на Петьофи, а Вазов — като първия негов преводач. Малко известен е фактът, че *първите преводачи*, които се докосват до творчеството на унгарския поет, са българи, живеещи в чужбина: Атанас Илиев, студент по славянска филология в Прага;¹² Спиридон Палаузов,¹³ роден в Одеса и поради това популяризиращ Петьофи в руска среда; Леополд Косилков,¹⁴ и др. Обстоятелството, че първите преводачи на Петьофи — а това са първи преводачи и на унгарската художествена литература — пребивават в чужбина, потвърждава тезата за ролята на учещите се в странство като посредници на чуждата култура. При Атанас Илиев, превел за *първ път* Петьофи в българска среда (стихотворението „Нашите надежди“, бр. 2, 15 юни 1872 г. на цариградското списание

„Читалище“), тази роля се осъществява *многопластово* (унгарски-немски-чешки-български текст)¹⁵ — една интересна особеност, която характеризира пътя на това иначе кратко Петьофиево стихотворение и която по-късно — с изключение може би само на Вазовия превод на „Лудият“ (унгарски-сръбски-руски-български текст) — няма повече да срещнем въпреки силно изразеното посредничество във възприемането на унгарската художествена литература у нас.

Но да се върнем към „Лудият“.

За пръв път стихотворението се отпечатва в авторитетното Вазово списание „Денница“ през 1891 г. По-късно то се превежда от още двама преводачи — през 1922 г. от Стилиян Чилингиров и през 1939 — от знаещия унгарски А. Л. Лебедев. Общо за периода 1877—1944 г. според досегашните проучвания монологът има около 18 (до 1946 г. — 20) публикации в печата, антологии и други издания, като най-богато е застъпен от Вазов. Неговият превод прониква дори — чрез посредничеството на Адолф Шраус и Иван Шишманов — в „Българска граматика“, излязла през 1893 г. в Будапеща, а също и в някои от различните преводни издания на романа на Петьофи „Въжето на палача“. Заедно с това стихотворението влиза в такива популярни антологии като „Лъчите на поезията“ (1901, 1911), „Вечеринки и утра. Сборник от сцени, монолози и др.“ (1903, 1911), „Из големите поети“ (1911), чете се и се декларира на сценки и забави, с него дори се явяват на изпит за „драматически ученици“ в Народния театър¹⁶ и т. н., и т. н.

Сравнено с възприемането на произведението в родната му среда, определено може да заявим: у нас „Лудият“ се радва на *популярност, каквато няма в родината си*. И ако за унгарския читател то има стойност преди всичко като най-значителната стихотворна творба, създадена в кризисния период на 1845—1846 г., за българския възприемател стихотворението „Лудият“ е *най-значителното* Петьофиево стихотворение изобщо. Основна причина за широката отзвук на „Лудият“ в българската чуждоземна среда е, че произведението *отговаря по характерен начин* на различни и разнопосочни интереси на националната ни литература, на идейните и вкусовите предпочитания на широката публика. От една страна, с апотеоза на избраница-герой, който отхвърля ярема на нищожните човешки същества и мечтае за кървава разправа с еснафските клюки, делничните компромиси и плътската разпуснатост, стихотворението вероятно се е възприемало и от най-изтънчените ценители на модните литературни образци. Би могло да се смята, че и това стихотворение — не само конкретната немска художествена информация — е подтикнало Пенчо Славейков да се насочи към личността и делото на Шандор Петьофи.

Но и силната романтична стихия, вихърът на чувствата, полетът на въображението са правели силно впечатление на публиката. Те са били възприемани главно в два плана. Модната западноевропейска декадентска литература преднамерено естетизира страданието и вечната прокълнатост на човешкия род. Това всеобщо песимистично умонастроение е търсело опорни точки и в едно стихотворение на Петьофи, което в друг контекст има сходни черти със състоянието на безнадеждност, с пълното отрицание на човека и света.

Творбата обаче е въздействувала и като манифест за промяна на съществуващия ред — призив за опозиция срещу установените порядки, ярък документ на негодуванието и бунта. Докато в горепосочените случаи текстът на стихотворението се лишава от „писките“ си значения, за да бъдат извисени „високите“ теми и проблеми на литературното битие, сега става „демократизирането“ на конкретното произведение, възприемането му в контекста на настроенията и идеите на широките народни маси. Една от тези трактовки е Вазовата — като възвание за съпротива срещу съществуващите конкретни обществено-политически условия, като носталгия по силните и героични личности, като предчувствие — макар и смъртно — за съществуването на един друг по-справедлив свят. Това разбиране в по-сетнешни периоди „обслужва“ и отделни политически доктрини у нас, идеята за свободно развитие на индивида, увлеченията по анархосиндикалистките движения.

Особено важно е, че стихотворението „Лудият“ свързва своята съдба в България с борбите на пролетариата, с растежа на комунистическото движение. В ранния период на пролетарската ни лирика стихотворението се усвоява като „близко“, „сродно“, благодарение на смисловите си акценти и на стилистичните образи и фигури: уклон към символиката, алегорията, към абстракт-

ните пострройки. В по-късните етапи на развитие текстът се дообогатява по отношение на конкретните значения и образността: читателят в съответствие с интересите и подема на класовата битка приближава романтичното изображение до историческия момент.

Показателно тук е мнението на Стилиян Чилингиров, автор на статията „Петьофи на български“, според който „внезапната популярност“ на унгарския поет (Чилингиров има пред вид появата на „Лудият“ по страниците на сп. „Деница“) се дължи на три обстоятелства: „на авторитета на Вазова като литературен водач, на авторитета на списанието и на политическия момент. На политическия момент, защото тъкмо тогава започна броженето срещу режима на Стамболов, като се положиха и основите на социалдемократическата партия, която поведе борба срещу него. За хората на последната, ведно с тях и за всички опозиционно настроени, думите на Лудия бяха едно *удобно средство за протест*. И не можеше да мине нито литературно утро, нито вечеринка, позволени от властта, без да се декламира на първо място, повтаряно и потретвано, това стихотворение. То прониква и в литературните забави на гимназиите, винаги отзивчиви през онова време към всяка обществена проява. Така едно само стихотворение на Петьофи замести цялото му поетическо дело у нас“ (курс. Й. Н.).¹⁷

Една друга причина за първоначалната и по-сетнешна известност на стихотворението е *монологичната форма на изложението*: използването на монолога в ораторската реч, заучаването му наизуст и възможността за творческа интерпретация от актьорите. Тази възможност, разбира се, се е използвала и в Унгария, у нас обаче — поради специфичните условия на културно развитие, където дълго време основно културно средище е забавата, седянката, училищната забава и пр. — едно подобно усвояване на творбата получава *особена* стойност. Така например в вводната си статия „Театър и забава“, публикувана в сборника на Ст. Дринов „Забави. Дневни и вечерни“ (1922), където е намерил място и монологът „Лудият“, Стилиян Чилингиров говори, че литературно-музикалните програми са на особена почит.¹⁸ Монологичната форма на изложение на творбата се оказва важна предпоставка за включването ѝ в литературни алманаси от рода на „Четец-декламатор. Сборник избрани стихотворения“ (1922) и предлагането ѝ за ползуване както от „драматически ученици, така и от артисти“¹⁹.

Не на последно място ние трябва да изтъкнем и специфично *Вазовия прочит* на стихотворението. И във връзка с това — *особеностите на идейното съдържание* на творбата, които разкриват възможности за различна трактовка на произведението: и като доказателство за „съмненията на революционния поет“²⁰ и налудничавостта на героя; и като вопъл на отчаянието и омразата към световното зло; но и като бунт на самотния, решен на отмъщение герой, а също и като пламенен зов за революция, пример за заклеявяването на съществуващия ред и извисяването на революционера.

Във Вазовия превод на „Лудият“ се осъществява предимно *последната* възможност за интерпретация на творбата. Забелязваме дори подсилен романтичен елемент и социален патос. Един пример. В края на монолога Вазов прибавя от себе си цял един стих — „И аз ще бъда отмъстен така“. По този начин той дообяснява — в духа на романтизма — желанието на лирическият герой да „сгромоли“ земята, да приближи идването на края на света, като в същност намира оправдание за „лудата“ му постъпка.

С типичен за романтизма подход българският писател претворява и вътрешния свят на героя-самотник. Подсилвайки изблика на свободолюбивите му чувства обаче, Вазов утвърждава не отделния индивид въобще, а суверенната, емоционално обособената и неповторима личност на революционера.

В този аспект прави впечатление *категоричността*, с която се отличава лирическият герой във Вазовия превод на стихотворението. Така например вместо реторичния въпрос, с който започва Монологът —

Mit háborgattok?
(Защо, ме безпокоите?)

у Вазов четем:

Тес. . . Мирно! . . . Тихо! . . . Махнете се!

Hisz sirnom kellene,
Siratni, hogy oly gonosz a világ
(Би трябвало да плача
и да оплача този мръсен свят)

— в български превод звучи просто и ясно:

Омразен свят, облян в сълзи!

Безапелационният тон на героя се подсилва не само от възклицателната интонация, но и от употребата на повторения („И ти, и ти, земя, узя.“; „И шо, убийци? Шо?.. И дека?“); от прякото обръщение към злодеите („И шо убийци?“ вместо „Що мислите, че сториха злодеите?“ в подобен план и от прибавянето на нови редове „Вам познат ли е страха?“); от употребата на личното местоимение „аз“ (А ази казвам“) вместо безличното изречение „Не е вярно“; от повелението „Не мога да те чакам повече“ и „нищо няма да пожая“, за да „фръкне“ земята „на възбог“...

Накъсаният ударен ритъм на стиха „Mert ilyen az élet. Jajgatunk és kacagunk“ („В живота е така. Скъrbиме и се смеем“) е компенсиран с образното сравнение „Плачът, смехът — на туй стои светът“; лаконичността на израза „De a halál azt mondja: csitt!“ („Но смъртта ти казва: „млък!“) е разширен до по-описателното „а дойде смърт — и всичко стихва тоз час“; страстиият тон — подсилен с частиците „най“, „а“ в началото на стиха (употребено общо шест пъти) „най“ като възможност за сравнение и акцентуване и др.

Вероятно не от първостепенно значение за анализа на възприемането, но в основата на Вазовия прочит на стихотворението стои и текстът на популярните мелодии от началото на века:

Оригинал:

Szép állat az asszonyi állat,
.....
Én ittalak, oh szerelem!
(Хубаво животно е женското животно
.....
Аз пих те, о, любов!).

Превод на Вазов:

Жени, жени! Лукавички създания,
прекрасни смъртоносни дяволици!
.....
Любов, любов!
Как жадно, страстно се упивах с теб!

Има и редица неточности — „насмалко шо се не *дигнах*“ вместо „szerettem volna fölуг rani“ („да скоча изведнъж“); „за носовете да *доконча вас*“ вместо „Hogy orraikat leharap jam“ („да им отхапва носовете“); „а *калта* да имат със какво да *ровят*“ вместо „Legyen orrok és szagolják“ („да имат носове, за да миришат“); „Чудете мисе, че се смея, а то отдавна трябваше да плача“ вместо „De mit kacagok, mint a bolond?“ („Какво се кискам като луд?“); жената е представена като „*съргв опасна*“, която трябва „да се *напусне*“ и т. н.

Тези и други примери свидетелствуват за свободата на преводача, за подчертано субективно отношение към творбата и нейния автор. За това свидетелствуват епитети като „черната“ (земя), „далечна“ („Африка“), „горкият“ (благодетел), „кромейший“ (ад), „омразен“ (свят), „светло“ (небе), „огнената“ (среда), „бурийо“ (море) и др., липсващи в оригинала.

Пряко свързан с приема на чуждата творба е и въпросът за *майсторството на преводача*. Вазов не знае унгарски. Както мнозинството от преводачите на унгарска художествена литература и той превежда от втора ръка — по всяка вероятност от руския превод на Владимир Василевич Уманов-Каплуновски, а той — съответно от сръбския вариант на Йован Йованович

змай.²¹ (И най-новите проучвания²² потвърждават с известни уточнения тези факти за историята на превода.) Или посредническата роля в случая, от една страна, въз основа на руския превод — се осъществява многопластово: унгарски-сръбски-руски-български текст, а, от друга страна — на базата на сръбския превод — с изпускането на едно от посредническите звена: унгарски-сръбски-български текст. Следователно след първите догадки на Георги Бакалов²³ и Стилиян Чилингиров,²⁴ след научно аргументираните статии на Ишван Пот и Любен Бумбалов ние едва ли вече може да говорим за въпроса за „заимствуванията“ на българския поет като за спорен, нерешен въпрос. За разлика от Каплуновски например, който превежда Змаевия превод на „Лудият“, за разлика от следващите преводачи на монолога у нас, които полагат усилия да се доближат до оригинала, Вазов създава нов, *едва ли не авторизиран вариант*. Неговият превод е зареден с характерни Вазови интонации и романтично-патриотично въображение, той е по-свободен, по-волен, по-емоционален. В резултат на това преводачът не само че не „успокоява“ общата интонация, но *усилва* революционния патос и романтичната струя, вътрешната динамика, гневното чувство и действеността. И в резултат на това от 79 реда в оригинал стихотворението у Вазов наброява 110 реда.

Стилиян Чилингиров, който превежда от немски, спазва съвсем точно общия брой редове (8-15-9-11-11-7-21-9) — единствено последният куплет поради открояването на рефрена е станал от осем на девет реда — и постига по-голяма вярност. Така например „Маджарският бог на войната“ Давор-Небо, с който ни среща Вазов и което понятие е употребено и у Змай, у Чилингиров се доближава до истинското значение на оригиналния текст: „стар войник в запаса!“ Но и той не успява да установи коя е сладкопойната птица, за която става дума: у Вазов — препилец, обяснено под линия с френската дума „la saillie“, у Чилингиров — славей, у Лебедев — чучулига, а в оригинал „fürj“ (пъдпъдък).

Професионалният преводач А. Л. Лебедев въпреки добрите си познания по унгарски не успява в своя превод на монолога да „надмине“ Вазовото постижение и дори на Места употребява думи и изрази, несъвместими със съдържанието на текста: „Голготският кръст, с венец от. . . тръне на глава!“, „Тартюфи!“, „елха“ (елха в пустинята?!) и др. Същевременно за разлика от Вазов и Чилингиров, които нахвърлят стихотворението на куплети в зависимост от повтарящия се рефрен „Ха-ха-ха!“, Лебедев запазва формата на монологичната непрекъснатост въпреки големия обем на превода (цели 127 реда!) и неточности.

Преводите на Чилингиров и Лебедев не получават признанието, на което се радва Вазовият вариант. Те обаче също имат значение в тълкуването на монолога: насочват към по-нататъшното възприемане на стихотворението, *подето* вече с превода на Вазов, т. е. в *романтично-революционен дух* и като средство за *патриотичното възпитание* на народа. И това е много важно. Докато в своята среда монологът, „Лудият“ е пример за угнетено състояние на поета в определен период от неговия живот, у нас той е пример — и към това ни насочват освен преводите и българските рецептивни документи за „неукротимия и силен дух“, „фанатичен защитник“ — на „двете най-велики идеи“²⁵ — Любовта и Свободата.

Показателен в това отношение е разборът върху Вазовия превод, който С. Грустник-Стоименов прави през 1919 г.

Субективно-емоционалната оценка изразява преди всичко възхищението на критика от монолога и неговия автор и заедно с това откроява възможности за един повече есеистичен анализ на творбата. Търсейки логическа нишка между несвързаните съждения на Лудия, С. Грустник-Стоименов в своя анализ постига определено *идейно съзвучие* между оригинала и преводната творба. В същото време той изтъква откъсването на героя, за което става дума във Вазовия вариант и на което по-късно спира своето внимание и Георги Бакалов,²⁶ като го конкретизира: откъсване на революционер.

„Поетът е в своята стихия, а тая стихия — Любов и Свобода — е по-страшна от всички. Той е стигнал до върха на духовната си мощ, поддържана от тая стихия, и казва, че ако краят на света не дойде, той няма да се подвоуми да провърти земята до огнената ѝ среда, да си сипе ба-рут и да я разруши. Това би трябвало да бъде неговото откъсване, откъсване на пламенен и фанатичен защитник на двете най-велики, най-стари, но винаги нови идеи — Любoв и Свoбoдa“ (разр. м., Й. Н.).²⁷

От друга страна, подобно на Пенчо Славейков, който се интересува от личността на унгарския поет, С. Грустник-Стоименов спира вниманието си върху вътрешното състояние на Петьофи, неговата творческа индивидуалност и връзката му с окръжаващата го среда: от една страна — казва той, стремеж към високи и чисти идеали, каквито са любовта и свободата, и, от друга страна — „общественото равнодушие“, всекидневната среда, „въплощаваща всички злини“. Монологът „Лудият“ е именно „светкавицата, получена от сблъсъка на тези две противоположни сили“.

Така монологът „Лудият“ в превод на Вазов се оказва онова начало, с което започва възприемането на Петьофи и унгарската художествена литература в нейната *революционно-романтична озвученост*. И което по недвусмислен начин откроява позицията на героя, разбунтувал се срещу несправедливата уредба на света.

За разлика от Вазов, който извайва търдата, мъжествена фигура на революционера и с това изразява определени граждански позиции, като преводач и тълкувател Пенчо Славейков се поотдалечава от подобна революционна трактовка и насочва вниманието си към *универсализма* на унгарския поет — с понятията му за свобода и независимост, за народ и човечество, за всемирна любов и братство, но и за връзката между поезия и пейзаж, поет и народ, социални борби и нравствено съвършенство, творец и среда. В поезията на Петьофи той търси — и се опитва да наложи — универсализма на Гьоте, романтиката на Хайне, „упоеението от личната свобода“ на Йоханес Фолкелт,²⁸ ницшеанския „свободен дух“ и също така ницшеанска представа-идея за свръхчовека. От друга страна, виждаме как същият Славейков, който отрича социалното съдържание на поезията, превежда не друго, а социално-политическата лирика на Петьофи. И хвърля мостове — като преводач и критик — към *политическата поезия* въобще. По този начин „обектът“ на превеждане Петьофи влияе върху своя преводач — като му помага да акцентува върху народността момент и да се „приземи“ до реалността.

Ярък пример за това, как Пенчо Славейков тълкува поезията на Петьофи съобразно собствените си естетически разбирания, е неговото есе „Една песен“, публикувано за пръв път през 1889 г. по случай петдесетгодишнината от смъртта на поета.²⁹ Подобен юбилей е естествен израз на една почит и преклонение пред величието на Петьофи и откръмилния го борчески народ. Есето — в същността си един свободно написан биографичен очерк, — което все по-често привлича напоследък вниманието на съвременната ни литературна критика (Ив. Попиванов, Л. Бумбалов, Ст. Каролев),³⁰ прави впечатление с позициите на своя автор, намерили израз в следните няколко момента:

Възхитата на Славейков е както от ранния, така и от зрелия Петьофи, а това ще рече и от „бохемеца“, и от „природния певец“, и от „певеца на свободата“ и републиканеца. Паралелите са с жизнения път и делото на Ботев и други наши писатели-революционери, за което свидетелствуват изрази като „немил-недраг“ и Ботевият стих „Тоз, който падне. . .“, и които Славейков извежда от живота на твореца и от „още необуздана енергия на духа“.

Славейков се обръща към свободата на духа, художническото самосъзнание и субективния тон, за да открие „самоменнието“ на поета, „неговия индивидуалитет“, онзи, за който „висш разум е сърцето“ и не на последно място битката му с „ръмжашата глутница критики“; а те са „лаели срещу Петьофи, от една страна, поради сюжетите, от друга, поради ритъма и тона на неговите песни; тъкмо против онова, което в тия песни е най-ценно, най-хубаво, онова, което е резултат от непосредственото влияние на народната поезия: тясната връзка с действителния живот, непринудеността на формата и страстния субективен тон“.

В този аспект авторът издига и апела за повече живот на духа в изкуството, присъщи на други представители на кръга „Мисъл“ като д-р Кръстев и Петко Тодоров. Така Славейков още веднъж се отграничава от Вазов с неговата патриотично-гражданска поезия, за да потъне в света на „естетическите закономерности“. Неслучайно „единственият Петьофев грях“ в края на жизнения път на поета той вижда не у човека — „той като човек не е двуличил, а открито действувал, тъй както неговата „революционерна вяра“ му е заповядвала“, а у певеца Петьофи, защото „неговите песни са грешили против известни естетически закони!“

И тук се натъкваме на интересна особеност — защитникът на естетическите закони, сам носител на обособено художествено съзнание и все повече отдръпващ се от политиката, се обя-

жива в защита на патриотическите и политическите песни въобще: „Те трябва да дъхат на кръв трябва да отеква звънът на сабите; трябва да са военни тръби, които стряскат, будят, зоват на бой. . .“ Защото, „гдето има гореща, беззаветна любов, ще има и гняв жесток и безумен, ще има и патриотически и политически песни като тези на Петьофи, които могат да засегнат и оскърбят много и много честолюбия; но единствено с такива песни се буди един духовно заспал народ — с бич, а не със съблюдене на естетически закони!“

Тълкуването на поезията на Петьофи съобразно естетическите разбирания на Пенчо Славейков, в центъра на които — в контекста на българските художествени представи от началото на века и Нищевата идея за свръхчовека — стои култът към самобитната и силна личност, обаче е само една страна на възприемането на унгарския поет. Другата е свързана с романтичните одежди, с които Славейков облича легендарния герой на унгарския народ, това „диво цвете на природата“, „наивния поет“. По този начин Славейков доразвива Вазовите интонации за *романтика Петьофи*, които народният поет внася с превода на стихотворението „Лудият“.

Към това насочва и мотото от немския поет Карл Бек (с унгарски произход), което в своя български превод (мотото е цитирано на немски) гласи: „Той е художник, а не занаятчия; човек, а не книга; той е — ако искаш — възплътено стихотворение.“ А идеята за свободата на духа и следването на определени вътрешни пътища от Петьофи в живота и поезията свидетелства за определен тип романтично съзнание и за една естетика, където „богът“ на душата е свободата, а поетът в същност пее и пише за това, което този бог му заповядва.

Че Славейков търси и по-обективни подбуди за обяснение на „наивния поет“, певица, който „писува на свободно слънце, от натура“, свидетелства следното негово самопризнание: „геният е божи дар, но геният е и труд; за да произвежда, той трябва и да възприеме, да учи от всичко и всички“. И Петьофи учи, учи от произведенията на Шекспир, Шилер, Юго, Хайне и „всички онези чародейци на словото, които не се губят в парнаските мъгли, а твърдо стоят на земята“. На това място Славейков се изкушава да спомене за своя кумир — Гьоте, който обаче на Петьофи „не му е бил по сърце“.

Така Славейков, възприемайки чуждото, по всяка вероятност Хайнево определение „диво цвете на природата“, ³¹ прокарва и своята идея — а тя е част от естетическата програма на кръга „Мисъл“ — за „грижовно самоусвършенстване“ и разгръщането на таланта свободно, на воля, съгласно *божията искра*, която грее в душата му.

Във връзка с това интерес буди изводът на българския писател, индуктиран според изследователите ³² от Ибсен, че най-добра почва за оформянето на гения са сложните перипетии в живота, негодите и волният живот: „Такова цвете — пише то, — каквато е неговата поезия, може да изникне само на почва на един живот, люлян от вихрите на лекомислие, кърмен от бурите на безгрижие, горен от пламъка на непотулени страсти — живот на немил-недраг vagabond, който запраща мило и драго по дяволите, за да изкупи само свободата на своя дух. . .“

Изводът за младежкото лекомислие на поета, минал през чистилището на житейските негоди, се явява логично обоснован: следствие не от нравствена поквара, а от още необузdana енергия на духа.

Славейковата трактовка на Петьофи не би била пълна, ако не вземем под внимание интересния начин, по който се осъществява взаимодействието на двата аспекта в рецепцията — превода и литературната критика. Славейков, който превежда около 14 стихотворения от големия унгарски поет, *като преводач* спира вниманието си предимно върху гражданско-революционната линия в поетичното творчество на Петьофи. *Като критик* той очертава образа на Петьофи многоостранно — не само в контекста на определена съвременност — революционните събития през 1848—1849 г., но и с ударение върху по-общоуманните и вътрешноинтимни теми и мотиви.

Така например в своето есе Славейков ще види Петьофи като „въдхновен певец на свободата“, лъв, посрещаш „изгрева на слънцето“, но и като създател на наивни, дивни песни за унгарската степ — пустата и „всекидневните грижи и радости“ на селянина, бежара, хайдутина, или пък на „някой херой на чехъла“, а в цяло — като певец, обичащ от все сърце народа си и даващ „такова ясно представление за него“, каквото не биха дали „никакви многотомни описания за живота на унгарския народ“.

Измежду Славейковите преводи на Петьофи — „Ако ще бъдеш, бди мъж“ (преведено като „Ако ще бъдеш“), „Едничка мисъл ме тревожи. . .“ (преведено като „Едничка мисъл“), „Съдба, позволи и на мен“ (преведено като „Простор“), „Герои на думи“ (преведено като „Брътвачи“), „Приятелят единствен — младостта“ (преведено като „Едничкият ми приятел“), „С хиляди се раждат вишни на дървото“ (преведено като „Под пантофа“), „Гробът на просяка“ (преведено като „Смъртта на хъшлака“), „Сполетя ме отново стара беда“ (преведено като „Смърт“), „Умът си събери“, „Есенна нощ“, „Майсторлъкът на баша ми и аз“, „Откраднатият жребец“, „Песента на песата“ и „Бойна песен“ — най-голямо значение за българската литература има преводът на „Едничка мисъл ме тревожи. . .“, второто по известност стихотворение у нас след монолога „Лудият“. Но като популярни може да посочим и останалите преводни творби, в по-голямата си част публикувани за пръв път през 1889 г. в сп. „Мисъл“,³³ в Бакаловия сборник „Лъчите на поезията“³⁴ и — заедно с черка „Една песен“ — отново включени в юбилейния сборник „Личност и поезия“ от 1923 г.³⁵

Подборът на Славейков показва интерес преди всичко към социално-политическия патос и революционна мисъл на Петьофи — „Бойна песен“, „Ако ще бъдеш“, „Едничка мисъл“, „Песента на песата“ и др. — но и към някои други страни от поетичното творчество на художника — стихотворението „Простор“ пример за арс поетиката на Петьофи, отчасти народнопесенното му творчество („Под пантофа“) и др.

Не е случайно и това, че в повечето стихотворения се откроява темата за смъртта (на един от преводите Славейков дори поставя заглавието „Смърт“), възвеличаването на твърдата, силна и борческа личност с утвърждаване на романтичния девиз „вярност към себе си“ („Ако ще бъдеш“), отстояването на правото на гняв и омраза към недостойните и „любов към за любов достойни“ („Едничкият ми приятел“) и пр.

Но смъртта на героя — и в „Простор“, и в „Смъртта на хъшлака“, и особено в „Едничка мисъл“ — е не случайната безсмислена смърт, а *смърт-подвиг*, своеобразна молитва, „желана смърт и хубава, и свята“. В това отношение Славейков осъществява — и най-ярък пример за това е стихотворението „Едничка мисъл“ — онази насока във възприемането на стихотворната творба у нас, която *съответствува* на звученето на оригинала в Унгария и дава представа за *революционния романсик* Петьофи. С изпускането на „червеното знаме“ обаче, употребено за пръв път в световната литература от Петьофи като революционен символ на масите и според досегашните проучвания като свидетелство за симпатиите към идеите на Бабьоф и Буонаротти,³⁶ както и замяната на думите „световна свобода“ с девиза „Смърт или свобода“, стихотворението губи част от конкретно-революционното си звучение. И вместо борба за свободата на всички поробени народи в превода на Славейков борбата за освобождение се свежда до независимостта и освобождението само на един народ.

Наистина въпреки своите симпатии към комунизма в живота и творчеството си Петьофи издига на практика не червеното знаме, а националния флаг.³⁷ Но игнорирането на червения цвят и „всемирната свобода“ в Славейковия превод дава възможност за тълкуването на понятията свобода и независимост в един по-общ абстрактнодемократичен план.

Когато роба развърже окови
и с гняв свещен със сили нови полети,
със меч в ръка тиранину да мсти —
на знамето със думи: „Смърт или свобода“.

Преводачът *възстановява* истинския смисъл на Петьофиевото понятие за свобода — а то включва и идеята за национална независимост — в своята интерпретация на стихотворението „Съдба, позволи и на мен. . .“, преведено като „Простор“:

Простор, простор! За подвиг аз купнея —
За *благо*то човешко да загина!
Светият пламък шо в сърдце ми грее
Не искам да угасне той мърцина.

Употребените в това стихотворение изрази като „благо човешко“, „благо световно“ и „смърт на света“, както и определянето на свободата като „свята“ в превода на „Бойна песен“ изключва всякакво съмнение, че Славейков е изопачавал или отбягвал да тълкува свободолюбивите идеи на Петьофи. По-скоро, струва ни се, той е търсил у Петьофи *модел на такъв творец-демократ*, който стои по-встрани от буонаротския тип светоусещане и политически представи на унгарския поет.

Славейков пристъпва към Петьофи със съзнанието за *духовни успоредици* между Ботев и унгарския поет на революцията. Свидетелство за това са заимствуваните от поезията на Ботев изрази — „смърт или свобода“, „бой за свобода“ и др., както и „ботевският“ дух на оригиналната творба. Възможно обяснение дава и критикът Славейков — при оценката на песните на Петьофи той извежда на преден план „характерът на тяхната вътрешна и външна форма“ (разр. м.). За него те са „цветя, израсли на свободна почва“, цветя с „пресен дъх“. Ето защо за Славейков е по-важно да предаде *духа* на чуждото стихотворение, „страстния субективен тон“, онова голямо вдъхновение на поета, което може да се сравни само с вдъхновение-то на нашия Ботев. Оттук и „ботевският“ дух на Славейковия превод.

„Ботевска“ е и самата картина на борбата за свобода — със зъби на саби, гръм на пушки и „вихрени коне“, летящи към победа и слава. Това напомня известната картина на битката в стихотворението „До моето първо либе“ от Ботев. Още повече, че в показването на борбата срещу тиранина Славейков използва съвестно средствата на романтичното изображение и дори подсилва на места емоционално-образния момент: „стръвен“ (кипеж), „вихърний“ (въртеж) др. Но и самият Славейков, и критиците след него изтъкват не толкова този момент, колкото края на стихотворението, където поетът намира мечтаната смърт — на бранното поле, в общия гроб.

Това *съгласуване на мечти и дела*, на живот и поезия, което наблюдаваме и във възприемането на поета в Унгария, присъствува в рецепцията на Петьофи у нас особено осезателно и е една от особеностите, които по-сетне получават още по-голямо значение.

Противоречията в Славейковата трактовка на Петьофи отвеждат към идейно-естетическата концепция на българския поет. Като се увлича от немския субективен идеализъм и отстоява един по-абстрактен идеал за красотата в неговите общочовешки измерения, той *отдалечава* Петьофи от революционните традиции в литературата ни, от Ботев. Но с тънкото родство, което прокаква между духовните събратя Ботев и Петьофи, със самия подбор на политическата поезия на поета го и *приближава*. В подобен аспект „Едничка мисъл“ в Славейковата интерпретация се доближава до всички онези многобройни критико-оценъчни материали — от Антон Страшимиров през Михаил АриAUDов и Георги Бакалов до Людмил Стоянов, — които извеждат творчеството и живота на Петьофи от парарела с Ботев. И не само доближава, но и *дава основание* за подобно разглеждане.

Промените, които Славейков внася в усвояването на Петьофи и неговата поезия — а те се изразяват не само в противоречивото търсене на „ботевското“ и универсалното у твореца, но и в обогатяването на неговия романтичен образ, — са промени, които са свързани с по-нататъшното отношение към поета. И които открояват величието на Петьофи и го издигат до равнището на най-прогресивен и актуален поет на епохата. В това отношение своя дума казва критикът и преподавател Славейков.

В по-ново време се утвърждава идеалът за една неотчуждена от обществото личност на Петьофи, неговото откровение за гражданските и художествените позиции на революционер-личност и революционер-поет, силната му неприязън към класовите несправедливости, пови-кът му за всемирен бунт и предусещането на идеалното, единствено справедливо общество — или всичко онова, което унгарският творец „внася“ в българската литература главно с поемата „Апостолът“, новия превод на „Едничка мисъл“ ме тревожи. . .“ и някои други стихотворни творби.

Явно, подобна трактовка на Петьофиевата поезия се различава от тази на Вазов, ограничена до известна степен в определянето на социалните аспекти на идеала, в разкриването на революционно-романтичния образ на поета. Но тя се различава и от трактовката на Славейков с неговия интерес към универсализма и индивидуалното у Петьофи и тълкуването на свободата в един по-абстрактен смисъл. Заедно с това се възражда интересът към романтичния образ на

унгарския поет, засилва се тенденцията на усвояването на смисловото значение на Петьофиеви стих и — в съответствие с музикалните принципи на поетите-символисти — интереса към неговата музикално-прозаическа форма.

Интересът към поезията на Петьофи се осъществява различно. Едни от тях превеждат поезията на Петьофи (преводът на Ем. Попдимитров на „Апостолът“ или този на Гео Милев на „Единичка мисъл ме тревожи. . .“), други откликват със стихотворения-посвещения на унгарския поет („Безумец“ от Л. Стоянов, „Карпатският вятър“ от Т. Траянов, „На Унгария“ от Ем. Попдимитров и др.),³⁸ трети насочват вниманието си върху поетиката на Петьофи (Димо Кьорчев)³⁹ и антологите с неговия български побратим (Л. Стоянов).⁴⁰ Творци като Елисавета Багряна⁴¹ се докосват в началото на 20-те години до поезията на Петьофи, отстоявайки своето материалистическо светосъщане и виталност. Във всички тези преводи, статии и лични творби Петьофи се разкрива с *нови страни* — като романтик и образ-мит (Л. Стоянов) и борец за освобождението на всичките поробени народи по света (Гео Милев), като автор на „предсмъртната“⁴² поема „Апостолът“ (Ем. Попдимитров), но и като създател на по-интимните стихотворения „Краят на септември“, „Обичам те, дете“, „О, как да те зова?“, „Есенна нощ“ (Ел. Багряна), като символ на народния дух (Т. Траянов) и представител на народа и неговите традиции (Д. Кьорчев).

Показателен е примерът със стихотворението „Единичка мисъл ме тревожи. . .“, което след Пенчо Славейков под заглавието „Последна мисъл“ превежда и Гео Милев. За разлика от Славейков, който живее повече с романтичния образ на Петьофи, а в лицето на Ботев и унгарския поет вижда духовни събратя (девиза „Свобода или смърт“), Гео Милев декларира определени идеи (девиза „*Всемирна свобода*“, с който Гео Милев възстановява оригиналния текст). Като имаме пред вид, че Гео Милев отпечатва своя превод — заедно с преводите на други девет стихотворения — през кървавата 1923 г., би могло да се предположи, че Петьофиевите революционни стихове повлияват и върху собствената му идейно-творческа еволюция: те го въодушевяват да изостави постепенно сферите на абстрактността по посока на борбата на народа за всеобщо освобождение и обществено значимо изкуство.

Поемата „Апостолът“ в превод на Ем. Попдимитров също е знак за дълбоки промени в съзнанието на някогашните защитници на модернизма. Ем. Попдимитров я превежда през 1935 г., но успява да я издаде в целия ѝ вид през 1946 г. под редакцията на Петър Динев. Поемата на поемата през 1946 г. не може да се смята за нейното първо отпечатване у нас. За това свидетелствува публикуването на отделни откъси от поемата в периодичния печат (сп. „Българска мисъл“ и в „Лик“) през 1936 г. Според някои сведения поемата има още един първи превод от Л. Качемаков, публикувана през 1903 г., сп. „Ново време“, но до намирането му (ако наистина съществува) ние може да се позоваваме единствено на превода, с който разполагаме.

Още подборът изразява *съвременното отношение* към избраната за превод творба — тъй като „отразява радикалните тенденции на епохата“, съдържа според определения на преводача „наред с крайно революционните идеи на Петьофи и много автобиографични черти“, и в художествено отношение е „най-голямата и най-хубавата поема в свободни стихове из предсмъртните творения на Петьофи“, свидетелство за „зрялата творческа мощ на поета“.⁴³

Преводът на Ем. Попдимитров се отличава с върхност към оригинала, за което — освен индивидуалния талантлив почерк на преводача — допринася и обстоятелството, че според показанията на съпругата на поета⁴⁴ и бележката за преводача в сп. „Българска мисъл“ Ем. Попдимитров превежда от оригинала със съдействието на знаещия унгарски, по-късно сам преводач и унгарист Димо Бойклиев.

Обстоятелството, че се появяват отделни откъси от поемата в интерпретацията на Ем. Попдимитров, създава предпоставки само за нейното *частично възприемане*. Така поради отпечатването на първа, втора и трета глава в сп. „Българска мисъл“ и началото на четвърта — във в. „Лик“, от многото възможности за възприемане на творбата в средата на 30-те години у нас се осъществява главно *социалният момент*: бедната таваиска стая, едвам побрала нищетата и с въздух „тъй задущен“ и „с дъх на плесен“, „щото куче господарско, в по-удобна клетка що живее, би умряло в тая стая“, гладното дете, безмилостната за бедните люта зима и т. н.

Но макар и загатнат и в стила на символистите емоционално подсилен, тук ще открием и образа на безкомпромисния, вдигнал глас срещу тиранията и световните неправди революционер

Ала тамо под челото мрачно
две очи запалени горят,
като две залутани комети,
страх които не познават,
но на всички страх внушават.

А в частта за блужденията на душата на „самотний мъж“, също йовансово усложнена, се дава израз на съмненията, надеждите и търсенията на отделната личност.

От гледна точка за поетичното светоусещане на преводача — сам поет, интерес представлява озаглавената като „Вихрушка“ и публикувана в прогресивния вестник „Лик“ начална част на пета глава.⁴⁵ Самият подбор ни приближава вече до теми и проблеми, характерни за символизма. Ем. Попдимитров — природата, която е в съответствие с вътрешното преживяване на човека. Що се отнася до превода, романтичната образност на Петьофи улеснява българския поет в усилията му да одухотвори пейзажа.

Отделни доказателства за отношението на Ем. Попдимитров към поемата на Петьофи може да извлечем от намеренията в книгата на поета и вероятно превод от унгарски очерк върху „Апостолът“, от който преводачът е черпил ценни сведения за произхода, историята извънпремаето на творбата в Унгария. Така например в очерка, предвиждан за предговор към българското издание на „Апостолът“ и станал достояние на българския читател едва през 1946 г.,⁴⁶ става дума и за „политическата жар“ в редовете на „Апостолът“, и за „революционната треска“, господстваща в „настроението на поемата“, и за „двата идеала“ на Петьофи в политическото поприще — издигането на народа и републиката, а самата творба се оценява като *отклик* от „туптежът на сърцето на цяла една епоха“. В същото време обаче срещаме и някои погрешни тълкувания, според които поетът се въодушевявал от отвлечени идеи, без да се впуска в „разглеждане на практическото им значение“, главният герой бил „само отдушник на политическата страст на Петьофи“ и по-скоро абстракция, отколкото реален образ, а самото действие — не повече „от силогизъм“.

Ем. Попдимитров не приема изцяло тези твърдения. Това се вижда както от неговия цялостен превод на поемата, така и от посветените на Ботев и Петьофи редове⁴⁷ — вместо отвлечени идеи у тях „се кръстосват като огнени мечове най-радикалните идеи от съвременността им“, те са „излъчка на своя национален гений“, пророци на своя народ, херувими на свободата и „вихри на външно противоречие и хаотичност при диамантна вътрешна цялост и единство в мисъл и дело, в завет и изпълнение“.

Но и когато се отдалечава от „чистото изкуство“ в посока на революционните промени в действителността, някогашният символист Ем. Попдимитров търси у Петьофи и неговия български събрат Ботев носителите на *првичното*, на *националното*, а също и *народната легенда*.

Този образ на „*митотворец*“ Петьофи се откроява особено при Людмил Стоянов в известната му статия „Ботев и Петьофи“ (1923),⁴⁸ имаща за предмет две личности, „които кристализират в себе си обаянието на цяла една епоха, нейния подвиг, превратности и съдба“ и идват, „като истински нейни рожби, за да я осмислят, да я просветлят и митологизират“. Изпълнена е истинската мисия на художника — да създаде *митът на времето*, защото от този мит „се хранят, като със сладък мед, народната душа“. С това Людмил Стоянов, както правилно забелязват и съвременните изследователи, се отличава от някои предишни тълкуватели на творчеството и живота на Ботев и Петьофи, които отдават предпочитание предимно на външното, видимото, игнорирайки тясната връзка между поезия и революционна действителност, между личност и колектив.

В съответствие с представата за „капитана“ на своя народ и борца за неговата свобода Л. Стоянов подчертава *романтичната насоченост* на Петьофи. Авторът акцентува върху този момент, представяйки унгарския творец повече като възторжено-пламенна натура, а Ботев като мъдрец — „по-голямата песенна сила на Петьофи се допълва от по-мощния и ясен дух на Ботев“.

Същият пасаж за „романтика“ Петьофи и „мъдрец“ Ботев заедно с някои други извадки се публикува в послеслова към второто издание на романа „Въжето на палача“ от 1940 г. и прив-

лича вниманието на литературната критика (Димо Кьорчев, Тодор Боров), което говори за своеобразния му отзвук.

Гео Милев извежда на преден план девиза „Всемирна свобода“, Ем. Попдимитров в своя превод на „Апостолът“ на „свободните тиранни“ противопоставя Петьофиевия образ на революционера като „благодетел на света“, а Л. Стоянов в най-гениалните личности на българския и унгарския народ Ботев и Петьофи открива „пратеници на тъмната народна стихия“, сродени — освен от многото страдания и злочестини на живота — и „от кулза на свободата и идеала на човешкото добро“. Дали това е само опит да се надникне в същността на чуждия поет или опит да се съчетае полетът на чуждата мисъл със собствените субективни търсения? И във връзка с това — да се ориентира художественото творчество към реалността и революционния дух на епохата?

Като имаме пред вид усилията на поетите да отстояват верността на художествения текст и заедно с това да се издигнат над всичко узаконено и конвенционално, най-вероятно е българският писател да е доловил именно *нетрадиционното* в естетиката на Петьофи — от разчупването на каноните в художествения език и вливането на „народното“ в него (и това се осъществява до голяма степен въпреки липсата на представителната за народничеството на Петьофи епическа поема „Витязът Янош“) до прозорливостта на унгарския поет в приближаването на „велики дни“ и пристъпването му и към политиката като поет. Още повече, че българският писател търси у поета и апостола, у художника — барабанчика на революцията.

Поезията на Петьофи става *политическа реалност* — след като дълго време е звучала във връзка с пропагандаторските цели на революцията — в определен обществен момент: бунтовните дни на Септемврийското въстание през 1923 г. Едно щастливо обстоятелство — съвпадението на стогодишнината от рождението на поета с революционната обстановка на Септемврийското въстание — е причина 1923 да стане годината, когато се извършва своеобразен „бул“ в художествената рецепция на Петьофи у нас. Уреждат се паметни утра, издават се юбилеен лист и сборник, пишат се статии и бележки. Отзвучите за стогодишнината от рождението на поета започват да излизат още през предишната година, а не стихват и впоследствие. Само през 1923 г. те надхвърлят цифрата 13 и изпълват страниците на най-различни периодични издания: „Вестник на жената“, „Пролом“, „Развигор“, „Победа“, „Мир“, „Младец“, „Училищен преглед“, „Илюстрирана седмица“, „Стожер“, „Слово“, „Пурпур“ и др. В болшинството от тези оценки Петьофи се откроява със своя образ на „пламенен певец на свободата“⁴⁹ и дори, в оценката на Георги Бакалов⁵⁰, като представител на работничеството.

Най-ярък пример за качествено новото възприемане на Петьофи е сборникът „Шандор Петьофи. Личност и поезия“ — първия самостоятелен сборник със стихове на поета. Още в написания от редактора и съставителя на сборника проф. М. Арнаудов предговор се изтъква нуждата на „изостаналите или слабите народи... от такъв култ на героите на духа“. Защото „Петьофи спада към малцината *просветени* в поезията, способни да пръснат светлина във мрака на варварството и да напътствуват към идеала“.

Самият сборник излиза в обстановката преди избухването на въстанието, т. е. в една подчертано *революционна ситуация*. Това го издига в *прогресивен акт* и доказва все по-революционизиращото въздействие на Петьофи върху широките народни маси.

В излязлата за сборника рецензия — наред с оценката за отделните материали — се акцентува и върху този момент: „Общият тон на приведените стихотворения е тъжен, мрачен, но затова пък *дълбок, силен и войствен*. Макар и малко, тия стихотворения отразяват великия дух на поета и вечно в неговото творчество и Редакцията на Сборника заслужава похвала, загдето го прави достояние на нашето общество, тъй петимно в последните години за нещо *чисто и възвишено*.“⁵¹

Заслуга на сборника е, че в него са включени и много нови преводи — от Багряна, или Елизабета Белчева, както се подписва по това време поетесата, от Гео Милев, Ст. Чилингиров. По такъв начин някои от стихотворенията, като „Едничка мисъл“, с преводачи Пенчо Славейков и Гео Милев, „Есенна нощ“, с преводачи Славейков и Багряна, са се появили в две различни интерпретации.

Замисълът на съставителя и редактора на сборника проф. Арнаудов да включи в изданието заедно със старите и нови преводи и дори отделни стихотворения в две интерпретации буди на

времето противоречиви оценки. Димо Кьорчев, характеризирайки новите преводи като лоши говори и за отговорността на редактора и неговия личен вкус, „щом е предпочел да публикува и нови преводи“⁵². (Както знаем от спомените на Багряна,⁵³ Арнаудов сам е подбирал и раздавал стихотворенията за превод на преводачите.) Други, като Тодор Боров, посрещат начинанието на съставителя с одобрение: „Поне за развитието на българския стих през последните дваيسة и пет години може много да се съди по съпоставянето на старите преводи с новите. Преводите на Пенчо Славейков, на Иван Вазов далеч отстъпват по външна форма, по гладкост на стиха на новите преводи. Но затова пък преводите на старите са съдържателни, в тях има образи и поезия, навят далеч от оригинала, но винаги дават претворяване на една поетска душа.“⁵⁴

В критико-оценъчните материали за сборника освен към преводите вниманието е насочено и към идейната същност на революционните образи на поета. Така например в „Училищен преглед“ измежду стихотворенията се изтъкват най-вече „Простор“, „Ако ще бъдеш“ и особено „Единичка мисъл“ в двата превода на Пенчо Славейков и Гео Милев, от които стихотворението „се леят чудни стихове“. Вниманието на българския възприемател към революционната поезия на Петьофи в определения обществен момент *отличава* рецепцията на твореца у нас от възприемането му в родината, когато в чествуването на стогодишнината от неговото рождение в Унгария се популяризира главно образът на примитивния народен поет Петьофи, а революционността му се определя само като „игра на роли“ и плод на младежка нетрезвост.

Отликите, които се забелязват в рецепцията на поета през юбилейната 1923 г. у нас и в Унгария, засягат и самите тенденции на проникването на Петьофи във възприемащата среда. В сравнение с предишните години сега се наблюдава едно *ново усвояване, преосмисляне* на поетичното слово на чуждия автор.

Стихотворението „Лудият“ в превод на Вазов престава да играе само пропагандаторско-патриотична роля и да шестува поседенки и забави, а става настолна творба на революционните маси и — наред със стихотворенията на Пушкин, Лермонтов, Блок, Некрасов, Маяковски — се декламира (особено през 30-те години) в нелегалните условия на борбата. След разбора на С. Грустник-Стоименов от 1919 г. Г. Бакалов внася нови насоки в нейното възприемане: като революционна творба със *сатирична насоченост*, където поетът е изобразил „опако на днешний свят“. Мнението на Бакалов обяснява включването на монолога в неговия известен сборник „Лъчите на поезията“ в раздела „Хумор и сатира“, когато съществуват и други раздели, като „На кървавия бог“ и „Политика в стихове“. Като включва стихотворението в едно издание, предназначено за „работните слоеве“, Бакалов обаче изоставя шеста и седма строфа — размислите на Лудия за „геронте в оставка“ и мислите му за жените — „стръв опасна“. Обяснение може да потърсим в личното признание на Бакалов, направено пред Ст. Чилингиров, според което „втората от поменатите строфи е пропусната, защото са прокарани в нея гледища за жената, която не можел да споделя нито той, нито политическата групировка, в която се числи“⁵⁵. Но и в анализа на това стихотворение, и подхода си към останалите творби на поета в статията „Петьофи на български“ марксистът Бакалов пристъпва изключително от изискванията на *съвременната революционна обстановка*, от „интереса на българското работничество към един поет родствен на Ботева“⁵⁶.

Бакалов дава нова трактовка и на Славейковите преводи на поета, изтъквайки не универсалното, не и „свободата на духа“ в тях, върху които акцентува преводачът, а „революционния патос на Петьофи“ и особено „социалния поет *rag exellence*“, съчувстващ на „бедните, страдащите, отхвърлените“ и посветил се на борбата за тяхното освобождение.

Моментът, ¹подходящ да се изтъкне „*ботевското*“ у Петьофи, неговата актуалност и пълното покритие на *мисъл и дело*. След примера със Славейковите преводи на стихотворенията „Смърт“ и „Единичка мисъл“, където пророческото „пожелание на поетът се е сбъднало буквално“. Бакалов, който има верен поглед за мащабите на революцията и усеца и онова, което липсва в превода на Славейков (девица „Световна свобода“), неслучайно цитира и завършва своята статия със стихотворението „Простор“: „Простор е нужен на буйния революционер, за подвиг той копнее, за благото *човешко* да загина! Всеки удар, трепет на сърцето му за молитва е за *благо-то световно*“.

Смърт за света, за благото световно,
Желанна смърт, и хубава, и свята —
Какво пред нея значат всички, всички
Изгоди на живота от благата?

Простор! Простор! Да би знаел поетът, че ще умре за своите идеали — сам би стъкмил той кръста, на когото би тялото му нявга приковали! „Воля за смърт“, би казал покойният Д-р К. Кръстев. Не — „воля за свобода“, бихме казали ние. *Революционна психика*, понятна само на *определени епохи, на определени класи и личности*. Не всеки пролетарий ще я изрази поетично. Но всеки съзнателен *работник* трепне под звуците на тая поезия, наситена с нажежената атмосфера на *бунта на революцията*.⁶⁷

Докато началното усвояване на Петюфиевата поезия през 80-те и 90-те години на миналия век доближава българския възприемател повече до национално-революционните и национално-патриотичните проблеми в живота и литературата, в началото на 20-те години на новия век — тъв връзка с идейната подготовка на революцията — определено проличава свързването на името на поета със социалните тежения на времето и борбите на работническата класа за „национално и всемирно“ освобождение. Като истински романтик Петюфи желае свободата и като революционер с перо и оръжие в ръка я защитава — за да я превърне в най-голямата, най-актуалната жизнена ценност.

Б Е Л Е Ж К И

¹ Т. Боров. Петюфи на български. — Развигор, Литературен лист. С., г. III, 9 юни 1923, бр. 121, с. 3.

² Пак там, с. 3.

³ Вж. G z i g á n y L ó r á n t. Petőfi Angliában. — В: A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában 1830—1914. Budapest, 1976, p. 154.

⁴ Денница, II, 1891, кн. I, с. 9—11.

⁵ Вж. Л. Бумбалоу. За Вазовия превод на „Лудият“ от Шандор Петюфи. — Литературна мисъл, 1968, кн. 5, с. 112—118.

⁶ Пак там, с. 113.

⁷ Цит. по С. Т. Радев. Докато Дунав тече... С., 1975, с. 112.

⁸ Gyula Illés. Petőfi. Budapest, Művelt nép könyvtár, 1954. Вж. и българското издание „Петюфи. Живот и творчество“. С., Унгарски културен институт, 1956. Габор Егреши е един от големите актьори на Унгария през втората третина на XIX в. и известен представител на Кошутовата емиграция в България, автор на „Дневник от Турция“. В своята книга писателят Дюла Ййеш пише за „божественото, макар и преувеличено актьорство, с ококорени очи, от артиста Егреши“, с което той изпълнява монолога „Лудият“.

⁹ Вж. т. 7.

¹⁰ Т. Боров, Цит. съч., с. 3.

¹¹ В своите материали „Петюфи в България“ (Irodalomtörténet, 1959, 2 sz, 231—232) и „Нов превод на Петюфи у нас“ (сп. Септември, XII, 1959, кн. I с. 178—181) Нино Николов споменава за монолога „Лудият“ като за първото стихотворение на Петюфи, преведено на български. До 1959 г., по данни на Л. Илеш (вж. т. 12) и унгарската научна литература не знае за съществуването на превода преди поевата на Вазовия превод на „Лудият“ през 1891 г.

¹² Вж. Lajos Illés. Petőfi első verse bolgár nyelven. — Tiszatáj, 1966, 12 sz., p. 1031—1034. Авторът проникновено изследва посредническата дейност на Атанас Илиев, виден български книжовник, превел първото стихотворение на Петюфи на български — стихотворението „Нашите надежди“, като прави интересни наблюдения относно подбора и превода на стихотворението. Интерес представлява мнението, че Илиев подбира — поради своя интерес към лириката на Байрон — това колкото призивно, в духа на епохата, толкова и тъжно стихотворение на огорчението и болката — настроения, които определят стиховете на поета от времето, когато той създава своя поетичен цикъл „Облаци“.

¹³ Един от първите преводи на Петюфи заедно с обширна статия за него излизат под перото на родения в Одеса български историк и публицист Свиридон Палаузов (сп. Русское слово, Петербург, 1861).

¹⁴ Леополд Косилков, книжовник и будител на българите в Банат, изиграва значителна роля за процъфтяването на банатската българска книжнина и просветно дело, както и за развитието на преводната художествена литература в Банат. В превод на банатско-българско наречие с латиница той превежда шест стихотворения на Петюфи, измежду които са „Ако си мъж, бди

мжж. . . „В началото на есента“ и др. Вж. Й. На и д е н о в а. За първите преводи на Шандор Петьофи на български език. — Литературна мисъл, 1981, кн. 3.

¹⁵ Тази интересна особеност е установена от унгарския изследовател Лайош Илеш в статията му „Първото стихотворение на Петьофи на български език“ (вж. т. 12).

¹⁶ Вж. С. Грусник-Стоименов. Лудият (кратки обяснения върху монолога). От Петьофи. — Илюстрация, театър и музика, бр. 8, 1919, с. 4. Авторът под линия споменава, че настоящите бележки са написани „специално за един талантлив младеж, който се яви на изпита за драматически ученици в Народния театър с монолога „Лудият“ от именития маджарски поет Петьофи. Надявам се, че тия бележки могат да ползват както ученици, така и артисти“.

¹⁷ С. Чилингиров. Театър и забава. — В: Ст. Дринов. Забави дневни и вечерни. В два тома. С., (1922) — Футекова всеобща библ. № 34.

¹⁸ Ст. Чилингиров. Петьофи на български. — Пролом, 1923, кн. 9—10, с. 301.

¹⁹ Вж. т. 16.

²⁰ Имаме пред вид определението на изследователя на Петьофи Шандор Фекете, автор на статия с едноименното заглавие („Съмненията на революционния поет“), публикувана и на български в сборника „Петьофи“, 1972, с. 273—287, в която той доказва, че на Петьофи не е била чужда хамлетовската проблематика.

²¹ В своята книга „Петьофи и сръбската литература“ (Будапеща, 1973, с. 312—322) унгарският изследовател Ишван Пот говори за големата популярност на монолога „Лудият“ през 80-те години на XIX в.: „Особено интересен е бил пътят на сръбския вариант на „Лудият“, направен от Змай — между впрочем сръбският романтик и поет го е смятал за свое „chef d'oeuvre“ — въз основа на който Вл. В. Уманов-Каплуновски, руски поет и преводач, претворява творбата на Петьофи. Така по-късно благодарение на руския вариант възниква българският превод на Иван Вазов, и днес популярен сред българите.“

²² Вж. Л. Бумбалов. Цит. съч. В отговор на проблемите, поставени от унгарския учен Ишван Пот, Л. Бумбалов доуточнява, на базата на сравнението на сръбския, руския, българския и унгарския, текст че в своята работа над монолога Вазов е използвал едновременно и сръбския превод на Змай, и руския на Вл. В. Уманов-Каплуновски.

²³ В статията си „Петьофи на български“, публикувана в бр. 40 на в. „Младеж“ от 1923 г., с. 8—9, Г. Бакалов — въз основа на сверката на българския превод на Иван Вазов със сръбския на Змай Иванович — прави заключението, че Вазов е превеждал от сръбски.

²⁴ Ст. Чилингиров. Петьофи на български (Библиографска справка). — Пролом, 1923, кн. 9—10, с. 302. Авторът пише: „От кой език е преведено? . . . Мнозина са склонни да мислят, че по превода на Змай. Така предполага и Н. С. в бележката си за Петьофи към романа „Въжето на палача“. Но не е така. . . . Аз съм склонен да приема, че българският превод е направен от руския.“

²⁵ С. Грусник-Стоименов. Цит. съч., с. 4.

²⁶ Г. Бакалов. Петьофи на български. — Младеж, II, 1923, бр. 40, с. 8—9.

²⁷ С. Грусник-Стоименов. Цит. съч.

²⁸ Вж. Ст. Каролев. Жрецьт воин. Т. II. С., 1976, с. 7.

²⁹ П. Славейков. Една песен. — Припорец, бр. 29 и 30, 1899. Цитатите в тази част навсякъде са от споменатото есе на Пенчо Славейков.

³⁰ Ив. Попиванов. Пенчо Славейков и Шандор Петьофи. Л. Бумбалов. Шандор Петьофи и българската литературна критика. — В: Българо-унгарски културни взаимоотношения. Сборник. С., 1980, с. 414—426; с. 378; Ст. Каролев. Цит. съч., т. II, с. 304—305.

³¹ Вж. Fekete Sándor. Heine Petőfőről. — Irodalomtörténeti Közlemények, 1973, I sz. 11—19.

³² Ст. Каролев. Цит. съч., т. II, с. 59.

³³ Ш. Петьофи. Под пантофа. Ума си събери. Единичкият ми приятел. Есенна нощ. Смъртта на хашлака. Смърт. Простор. Ако ще бъдеш! Брътвачи. Единичка мисъл. (Стихотворения, преведени от П. П. Славейков.) — Мисъл, IX, 1889, кн. 8—9, с. 129—138.

³⁴ Ш. Петьофи. Есенна нощ. Смърт. Единичка мисъл. Простор. Ако ще бъдеш. Брътвачи. Смъртта на хашлака. (Прев. П. П. Славейков.) — В: Г. Бакалов. Лъчите на поезията. Варна, 1901; 2 изд. 1911; 3 изд. 1921.

³⁵ Шандор Петьофи. Личност и поезия. За стогодишнината от рождението му. Под редакцията на проф. М. Арнаутов. — С., 1923, с. 53—69. В сборника са включени същите стихотворения, които откриваме в сп. „Мисъл“.

³⁶ Ш. Лукачи. Оформянето на революционния мироглед на Петьофи. — В: Петьофи, С., 1972, с. 236—255.

³⁷ Пак там, с. 249.

³⁸ Л. Стоянов. Безумец — Ек, 25 февр. 1924.; Т. Траянов, Карпатският вятър. — Хиперион, VIII, 1929, с. 16; Ем. Попдимитров. На Унгария. — В: Петьофи. Апостолът. С., 1946.

³⁹ Д. Кьорчев. Стогодишнината на Шандор Петьофи. — Пролом, II, 1923, кн. 9—10, с. 300—307.

⁴⁰ Л. Стоянов. Ботев и Петьофи. — В: Шандор Петьофи. Личност и поезия. Цит. съч.

⁴¹ Петйофи. Мойте песни. (Прев. от нем. Елизабета Б.) — Вестник на жената, III, 1923, бр. 106, с. 2. Вж. и споменатия сб. „Личност и поезия“, където Багряна публикува общо седем свои превода на Петйофи.

⁴² Българска мисъл, XI, 1936, кн. 6, с. 338.

⁴³ Вж. Петйофи. Апостолът. С., 1946.

⁴⁴ Вж. т. 42.

⁴⁵ Лик, II, 1936, бр. 32, с. 5.

⁴⁶ Вж. т. 4.

⁴⁷ Пак там. Ем. Попдимитров. Ботев и Петйофи.

⁴⁸ Вж. т. 40.

⁴⁹ Вестник на жената, III, 26 май 1923, бр. 106, с. 1.

⁵⁰ Г. Бакалов. Петйофи на български. — Младеч, II, 1923, бр. 40, с. 8—9.

⁵¹ Училищен преглед, XXII, 1923, кн. 7 и 8, с. 582—583.

⁵² Д. Кьорчев. Цит. съч., с. 281.

⁵³ Ив. Сарандев. Елисавета Багряна за себе си. Литературна анкета. (Откъс) — АБВ, 8—15 февр. 1983.

⁵⁴ Т. Боров. Цит. съч., с. 3.

⁵⁵ С. Чилингиоров. Цит. съч. с. 306—307.

⁵⁶ Вж. т. 52.

⁵⁷ Пак там.

ФРАНЦИЯ

„EUROPE“, месечно литературно списание,
брой за поември — декември 1983, Париж

Редакцията на сп. „Йороп“ в своята поредица от специални тематични броеве е посветила своя двоен брой, с който приключва 1983 г., на съвременната турска литература. Трябва да отбележа още с първите редове на настоящия „преглед“ пълнотата на съдържанието, с което на читателите на „Йороп“ е дадена забележително ярка картина на днешната турска литература, при участието на видни съвременни турски писатели и критици: от именития поет Назъм Хикмет до Недим Гюрсел. Броят започва с краткия уводен текст на цитирания Недим Гюрсел, озаглавен „Дългият марш на турската литература“, в който авторът казва: „Историята на турците е един дълъг марш в дословния смисъл на термина, който тръгва от крайнините на Китай, за да спре на Източното Средиземноморие.“ И Недим Гюрсел привежда следното четиристишие на Назъм Хикмет: „Страната, която наподобява глава на кобила / дошла в галоп от далечна Азия /, за да потопи нозе в Средиземно море /, тази страна е нашата.“ Текстът на турския автор съдържа кратки исторически данни за Турската империя: селджукиди, Отоманска империя, до република Турция в 1923 г. Мустафа Кемал Ататюрк създава върху останките на многонационалната империя турска национална държава.

Недим Гюрсел, когото цитираме, е една от волещите фигури на младата турска литература, автор на новели и повести (преведени на френски) и на докторска теза върху „Арагон и Назъм Хикмет“, държана в парижката Сорбона. Специалният брой ни предлага представителни текстове (поеми, новели и есета) от днешната турска литература, т. е. само от републиканския период. „Що се отнася до старата турска литература (XIII—XIX в.), пише Недим Гюрсел, тя е толкова богата и разнообразна, че нито мистичната поезия на крупния поет Юнус Емре, основоположник на националната литература, нито поезията на народните певци, нито отоманските „дивани“, нито традиционните нарративни жанрове като епопеята и приказката биха могли да се изчерпят. . . Случаят, който ни се предлага днес, е да открием чрез този специален брой, няколко съвременни турски поети. Не се ка-

сае до „палмарес“, но до един свободен избор. Съжалявам, казва Недим Гюрсел, че не мога да представя повече поети, защото Турция е една от редките страни в Средния Изток, където кипещт на политическите движения господства на литературната сцена. Надяваме се, че тази сцена няма да бъде напусната от поетите, както в много западни страни.“

Според турския критик, когото цитираме, прозата е относително закъснял жанр в турската литература. Централизираният характер на държавата не беше съвместим, както сочи това Лукач (унгарски философ и литературен критик-марксист — Н. Д.), с процъфтяването на индивида, което е — прибавя Лукач — условие „sine qua non“ за съществуването на романа като специфичен жанр. . . Турският роман възниква повече поради политически, отколкото поради икономически действия на една буржоазна класа, обърната към Запада и приела нова система на ценности, базирана върху индивида. Личността на султана е занаят на равнина на всеки обикновен гражданин. След няколко романа, преведени на чужди езици, особено на френски, първите турски романи почват да се появяват към 1870г. Според същия турски критик съвременната турска проза отбелязва своя истински възход благодарение на войната за независимост (1919—1923). Откриването на аналолската реалност през войната от истанбулските интелектуалци има решителна роля в еволюцията на новата литература със своята социална и политическа ангажираност. Впоследствие, заявява Недим Гюрсел, се извяват няколко течения, понякога противоположни, но често допълващи се. Като в прозата например, от която в този брой на списанието са дадени няколко творби (само новели), където са изявиени различни течения. С интерес се чете краткият очерк на Алтан Гьокалп „Епически смисъл и съвременна литература в Турция“, следван от критическия етюд на Гюзин Вино, озаглавен „Аспекти на романното творчество на Яшар Кемал“, чедна фигура на днешната турска проза, четен от стотици и хиляди читатели в родината си, преведан и възхваляван в Европа, Азия, Африка, Америка, както пише Гюзин Дино, според когото Яшар Кемал е един от редките писатели на нашето време, който има почитатели във всички слоеве на обществото. Като навлиза в пряк анализ на Яшар Кемаловото творчество, прецизирайки внимателно

и точно творческият портрет на писателя, критикът Гюзин Дино пише: „Яшар Кемал е прекият наследник на това бавно съзряване, което става с турската интелигенция.“ Писателят споделя с романистите от селски произход или със селска тематика грижата да отразява конфликтите на аграрното общество, волята да заклепва социалните неправди, да изобличава тиранията и гнета на „агите“, на крупните земевладелци в противовес на бедните и безимотни селяни. Психологията на селянина, неговият афективен свят, неговото морално поведение са обрисувани в прозата на Яшар Кемал с несравнимо богатство. Любопитно е да се констатира, казва неговият критик, че Я. Кемал не се задоволява да използва фолклора като материал, за да изгради собственото си творчество. . . Впрочем самият Я. Кемал е създател на мит или по-скоро ни кара да присъствуваме при социо-психологическия процес на раждането на митове. Такъв е неговият роман „Желязна земя, бакърено небе“, където се касае до един дълъг страх, който се увеличава по протежение на разказа. Още в „Стил-бът“ Кемал бе описал битката на селянина в борбата с природата, неговата слабост, нестабилността на положението му срещу социалните и природните сили, които не успява да овладее. . .

Познанието на земята не е за Яшар Кемал, казва неговият критик Гюзин Дино, резултат на обикновено наблюдение, а израз на преживяна принадлежност, на интимна идентификация със самия себе. Цели страници на Яшар Кемаловите романи са посветени на тази вседъщност. Те ни разказват за превитите на две селяни при беритбата на памука, с гръб, пълнен от безжалостното слънце, когато жътвата е добра. . . В последния том на своята нова трилогия „Агите на Акчасаз“ Яшар Кемал задълбочава въпроса за отношението между земята и развитието на производствените способности, диалектиката между еволюцията на хората и тази на природата в развитие.

В заключителните страници на своето критическо изложение за Яшар Кемаловата повествователна тематика Гюзин Дино казва, че се е постарал да обясни няколко особености на феномена Яшар Кемал. Касае се действително до един феномен, подчертава турският критик, тъй като той е може би единственият писател на нашето време, принадлежащ на устната и писмената традиция, съвсем рядък случай на преход от едната към другата, трансформиращ формите на старата епическа традиция, тази на народните разказвачи, скланяния към модерен романен почерк, с високо вдъхновение. . . Романите на Яшар Кемал, четени или разказвани, не е важно, започвава неговият критик, ни готвят нови изненади, защото творчеството му е в постоянно развитие.

Със значителен ентус се представя още на страниците на „Йороп“ цитираният вече Не-

дим Гюрсел, озаглавен „Портрети на селяни“ в „Човешки пейзажи“ на Назъм Хикмет. „Моята цел — пише Гюрсел — е да анализирам с помощта на примери концепцията на Назъм Хикмет за портрета. Крупният световноизвестен турски писател иска да ни покаже Турция в два трансверсални разреза: единият — социален, в който са събрани люде от различни среди, другият — исторически, където биографиите са изградени върху миналото на героите. . . Авторът показва на сцената към триста персонажи, главни или второстепенни. Между лицата се срещат особено фрапантни типове на селяни. . . „Човешки пейзажи“ е плод на затворнически живот и опит на Назъм Хикмет; те са толкова история на човека Назъм Хикмет, колкото история на целокупния турски народ.

Добре е представена съвременната турска поезия, като поетите са наредени хронологически по рождението им дати. Пръв е представен Яхиа Кемал (1884—1958). Следва Ахмет Назъм (1885—1933), силно повлиян от френския символизъм; неговата сбирка стихове предстои да излезе в превод на френски. Назъм Хикмет (1902—1963) е най-популярният в чужбина турски поет, преведен и на български език. Охран Вели (Каник) 1914—1950 е изтъкнат като голям новатор на съвременната турска поезия. Октай Рифат (1914) се смята от критиката като един от най-добрите днешни поети на Турция. Мелих Севдет Андай (1915) е предшественик на една церебрална и механистична поезия; много от поемите му са преведени на френски език. Бехсет Некатиджил (1916—1979) представлява с поезията си отделна школа в съвременната турска литература, в която критиката го сочи като един от най-изтъкнатите със своята оригиналност. Ахмет Ариф (1921), възпрепятствуван да завърши висшето си науки поради честите арестувания, е автор на един единствен сборник с лирика, многократно издаван, упражнил силно влияние върху младото поколение турски поети. Атаол Бехрамоглу (1942), завършил руска филология в Истанбул, е известен преводач на руски поети на турски. Фигурира между поетите, свързани с ангажименти на поколението, наречено „От 1960“. Тургут Уйяр (1927) е представен в антологията с „Три поеми за Федерико Гарсия Лорка“. Той минава за един от първенците на новаторската поезия в Турция, чийто предшественик е бил Едил Джансевер (1928). Антологията включва още Джан Юсел (1926), първокласен сатирически поет и известен преводач, Едже Айхан (1931), предшественик на херметичната поезия в Турция, указал известно влияние върху младите поети, Оздемир Индже (1936), автор на сбирка стихотворения, излязла на френски при издателство „Сен-Жермен-де-Пре“ в Париж. Специалният брой е снабден и с ценна хронология, изработена от Гюзин Дино.

Двойният брой „Йороп“ за ноември — декември 1983 се допълва от разнообразен

и интересен материал: с обичайните хроники на постоянните сътрудници на списанието: „Новите книги“, хроника, водена от Пиер Гамара, който в същия брой „се прощава“ с именития испански писател Хосе Бергамин, починал на 88 години, „Театър“, хроника, водена от Раймонда Темкин, Мукиа и кино. Бележки по четива от текущата литературна продукция.

Н. Д.

САЩ

PMLA, vol. 98, и 3, May 1983

„PMLA“ е орган на лингвистичната асоциация на Съединените щати и излиза шест пъти в годината. Публикува предимно теоретични статии, както и статии върху отделни литератури.

В майската книжка на списанието е отпечатана статията на Пол Армстронг „Противоречието на тълкуванията и границите на плурализма“, която е от особен интерес за специалистите по теория на литературата. Основният проблем, който разглежда авторът, е: Може ли тълкуването да има категорични претенции за правилност? Остри противоречия разделят плуралистите, които смятат, че за тълкуването не съществуват ограничения, от монистите, за които текстовото значение е единствено и може да бъде разкрито. В своята най-крайна форма първият възглед утвърждава, че всяко тълкуване по необходимост е недоразумение, че не съществуват никакви критерии — вътре в текста или вън от него, за определянето на правилния прочит. Този възглед може да бъде окачествен като анархистичен, докато монистите настояват, че съществуват критерии за валидността на тълкуването.

Според автора на статията обаче нито едната от двете позиции не може да обясни парадокса на литературознанието, който може да бъде формулиран така: съществуват много и основателни различия в тълкуването на смисъла на литературната творба, но можем да кажем, че едно тълкуване е вярно, а друго — не. Съвременното литературознание се нуждае според П. Армстронг от теория, почиваща на един ограничен плурализъм. Целта на статията, съобразно защитавания от Армстронг възглед, е да отговори на двата основни въпроса. Защо допустимите прочити могат да се различават? Как критерите за валидност действуват като регулатори за допустимостта и като ограничения върху приемливостта на тълкуванията, дори когато те са разделени от неразрешими противоречия.

За да разберем защо допустимите прочити могат да се различават, трябва да се върнем към основите на тълкуването и да изследваме каква е ролята на вярата в разбирането.

Първото основно положение на херменевиката е — всяко разбиране е кръгово. Това предполага три основни следствия за отношението между теория и практика. Първо — тълкуването изисква досещане, никакви правила не могат да гарантират предварителен успех на предлаганата хипотеза. Екзегедата изобщо не е в състояние да избегне пробите и грешките. Второ — тълкуването не е машина за фабрикуване на прочити. Тълкувателите независимо от метода, който практикуват, трябва да започват всеки път наново и да изпробват различни хипотези, понеже всяка литературна творба изисква различен подход към нея. Трето — нито една теория на тълкуването не може да ни гарантира ефикасен прочит. Всеки метод довежда само до повече или по-малко убедителни тълкувания.

Хайдегер формулира наново херменевтичния кръг, за да изяви присъщата му временност. Според обясненията в „Битие и време“ всяко разбиране изисква очакване. Можем да тълкуваме само ако сме схванали цялото чрез едно предвиждане, което ограничава възможните значения на текста. Ето защо тълкуването излага едно изпреварващо разбиране, което хвърля своята мрежа от очаквания върху текста, насочвайки по този начин нашето внимание. Излагането на хипотезата е предвиждане на възможното бъдеще. В разбирането според Хайдегер се включват убеждения, които са много по-основни, отколкото хипотезите за съгласуването на частици в цялост. Всяко разбиране носи в себе си своите предпоставки. Казано по друг начин, хипотезата, изложена чрез определен метод на тълкуване, е практически възпъльщение на убеждения за съществуването и смисъла на текста, на човека и на света. П. Армстронг се съгласява с Бултман, че всяко разбиране, както и всяко тълкуване е последователно ориентирано вече от начина, по който задава основния въпрос и от това, към какво се стреми. Разбирането не може да съществува без предпоставки, то е винаги насочвано от едно предварително знание за това, за което пита тълкуваният текст.

Тълкуванията, които се основават на извънлитературни предпоставки, ясно показват, че всяка херменевтична методология и всяка практическа хипотеза отразяват по-дълбоки метафизични убеждения. Аргументите на П. Армстронг се отнасят в същата степен и за методите, които изглеждат чисто литературни — например Новата критика. Независимо че Новата критика настоява на непосредното четене на текста, освободено от предубеждения и обикновено избягва философските спекулации, придържайки се към изискването за конкретни обяснения, вече е общопризнато, че новокритическата практика на тълкуване се основава на съвкупност от редица убеждения за човека и света. Опитът да се разбере нещо без предварителни убеждения не означава те да бъдат избягнати, защото се възпроизвеждат в тълкуването.

Ние не ги познаваме обаче като това, което те са в действителност — наши допускания, а не независими факти на текста.

Предпоставките на всеки херменевтичен метод са негови възможности и едновременно ограничения. Те предпоставят на тълкувателя особен наблюдателен пункт, от който произведението става обзориемо и може да бъде конструирано. Те са онова условие, без което познаването е невъзможно. Но предпоставките са и ограничения, защото, разкривайки творбата по определен начин, закриват други възможни гледни точки към нея. Всяка херменевтика притежава своя диалектика на прозрение и слепота, съотношение на разкриване и закриване, което следва от нейните предпоставки.

Методите на тълкуване могат да се класифицират според техните цели и начините, по които се осъществяват. П. Рикъор разделя херменевтиката на археологична и телеологична. Археологичното тълкуване е разголяващо, за него смисълът никога не се намира на повърхността. Ръководното правило при четене тук е подозрението. Към археологичния метод на тълкуване Рикъор отнася структурализма, фройдиизма и т. н. При телеологичния начин на тълкуване, към който Рикъор причислява феноменологията и Новата критика, ръководното правило при четене е доверието. Смисълът на текста не се търси под, а извън него — в целите, възможностите и ценностите, които литературните произведения или другите културни обекти посочват или за които свидетелствуват. Вътре в така очертаните от Рикъор два типа отношение към текста също съществуват значителни различия.

Противоречията между тълкуванията са резултат на съществени разлики в техните предпоставки. П. Армстронг различава „слаби“ и „силни“ противоречия. „Слабите“ противоречия между тълкуванията отразяват хетерогенността на школата, която е обща за всички тях. Те само използват по различен начин възможностите, предоставени им от един и същи основни положения. „Силните“ противоречия могат да започнат с конкретни разногласия при конструирането на един текст, но в действителност разногласията им винаги са следствие от основните положения. Възможен е и трети начин на поведение — еkleктичният, който отстранява възможността за силни противоречия. Най-мощните методи на тълкуване обаче често дължат дълбочината на своите прозрения на радикалната едностранчивост на убежденията си.

П. Рикъор изглежда е единственият, който с такава последователност и упоритост се е опитал да извърши „истински арбитраж на абсолютистките претенции“, на противоречащите си системи на тълкуване. Всеки метод, смята Рикъор, предлага теория, която се оправдава от определена област на човешкия опит, приемана от теорията за основна. Следователно можем да разтворим различ-

ните теории в един общ образ на човека и да применим противоположните методи, като покажем как различните страни на съществуването, върху които те се съсредоточават, принадлежат на един хармоничен образ, който сме самите ние.

Пред Пол Рикъор обаче възникват много проблеми, впрочем напълно осъзнавани от него, поради което той описва своята мечта за примиряването като „обетована земя, която философът подобно на Мойсей може да съзρε само миг, преди да умре“. За една и съща основна черта на човека — например за същността на несъзнаването — се изказват несъвместими твърдения. Цари освен това пълно несъгласие за това, коя е определящата страна на човека. Целта на всяка теория на тълкуването е обяснение на същността на човека и света. Възможно е основните положения да засягат първоначално една тясна област (както е при Фройд). Но тъй като тези положения създават широко разпростиращи се метафизични разклонения, то всеобхватните обяснителни амбиции изглеждат напълно естествени. Ето защо всяка херменевтика се съпротивява на опитите да се ограничи нейната значимост само в определена област.

Към литературознанието идеята за примиряване на методите също е неприложима. Не можем да достигнем до „истината“ за смисъла на творбата, примирявайки противоположните гледни точки върху нея. Едно от често срещаните твърдения на монистите е, че тъй като многото тълкувания не превръщали един текст в много текстове, между тълкуванията трябвало да има някаква степен на общност. Срещу това П. Армстронг възразява, че литературното произведение не е независим обект. Литературното произведение не е автономно, а е хетерономно, то съществува само чрез своите конкретизации и престава да съществува като смисъл, ако не се чете. Неговата идентичност са исторически променящите се и конфликтующи начини на разбиране и конструиране на произведението.

Възможността да съществуват множество тълкувания на един текст не е черта, характерна единствено за изкуството. Несъгласията в тълкуванията не могат да се ограничат само в сферата на естетиката. Този проблем има много по-широки епистемологични и институционални хоризонти. Когато обаче несъгласията между съперничащите си прочити не могат да бъдат разрешени, възниква проблемът за валидността на тълкуването. Равнопие ли са всички тълкувания? Не съществуват ли никакви основания за избор между тях? Няма ли никакви норми за правилност, чрез които да установим разликата между вярното и невярното тълкуване? Накратко — трябва ли да се оставим изцяло на релативизма?

Съществуват обаче тестове за валидност, които ограничават тълкуванията и служат като граница между допустимите и неверни

прочити. Заедно с това тези тестове не могат да установят единственото вярно тълкуване. Литературознанието е плуралистично по своята същност — допуска повече от едно вярно тълкуване на литературното произведение. Но все пак то е рационално начинание със свои норми и ограничения, а не сфера на анархичен произвол, в която всичко е позволено.

Първият тест е съгласуваност на частите в обема на цялото. Тълкуване, което не успява да съгласува частите и да обясни техните отношения в целостта на произведението е невярно, но не всеки съгласуващ частите прочит е единствено верният. Вътрешното съгласуване прокарва граница между допустимите и недопустими тълкувания, но като нормативен идеал то е безполезно.

Вторият тест — междусубективността, разчита на основната роля, която се пада на вярата при всяко разбиране. Един прочит става по-достоверен, ако другите го приемат или поне го намерят за основателен. Неговата слабост обаче идва от необходимостта да се убеждават читателите в смисъла на текста или в начина, по който трябва да се разбира литературата изобщо. Тестът на междусубективната валидност неизбежно включва в себе си реторика и опасността от обработка на другите в полза на изказаното мнение. Трудно е да се разграничат ясно двата метода — убеждаването от увещаването, но това е и предупреждение, че общото съгласие не винаги доказва валидността на тълкуването. Окончателното указание, че тълкуването е вярно, ще бъде пълно и всеобщо съгласие. Този идеал, разбира се, не е постижим, но усложненията не елиминират критерия.

Третият тест е ефикасността, при която конкретното тълкуване, както и основните предпоставки се оценяват от прагматично гледище — водят ли до неотслабващо и постоянно разбиране и до нови открития. Тестът за ефективност въвежда нов и важен критерий, който се простира от конкретния прочит до основните положения на един херменев-

тичен метод. Тестът за ефикасност може да прецени дали следствията от основните положения не поставят тези положения под съмнение. Предпоставките, на които се основава всяка херменевтика, трябва непрекъснато да доказват своята ефикасност.

Изключителната важност да бъдем открити за опита, който може да докаже безперспективността на нашите основни положения, подтиква Чарлз Пиърс към описанието на т. нар. „три пътя към догматизма“. Те заслужават внимание, защото представляват отрицателното съответствие на трите теста за валидност, предлагани от П. Армстронг. Първият е „методът на упоритостта“, при който твърдата и неизменна вяра упорствува в защита на своите убеждения, независимо от доказателствата срещу нея. Вторият е „методът на авторитета“, при който мнението се утвърждава, апелайрайки към институционалната санкция. Появява се опасност от тираничен солипсизъм на общността, която отхвърля всички различаващи се от нейните възгледи като предубедени. Третият път е „методът априори“, при който нормата за преценка не е това, което се съгласува с опита, а това, на което сме склонни да повярваме.

Обаче в приемането на всяка съвкупност от предпоставки като отправна точка за разбиране има нещо априорно. На избора на всяка херменевтична позиция е присъща произволност. Това не означава, че няма никакво значение, какво ще изберем, но доколкото това е избор, винаги сме изправени пред алтернативи. Очевидно е, че поради далече отиващите епистемологични и метафизични импликации изборът е от изключително значение и е изпълнен с последствия. Всеки избор принадлежи към областта на етиката, с други думи, той не е наложен от природата на текста. Литературознанието е плуралистична вселена, но съществуват граници на нейния плурализъм, което означава, че изборът може да е ирационален, но той трябва да бъде рационално обоснован.

А. А.

„СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ. ЛИЧНОСТ И ТВОРЧЕСКО ДЕЛО“ ОТ ИВАН РАДЕВ. С., изд. „Наука и изкуство“, 1983

Животът и делото на бележития български възрожденец Софроний Врачански са привличали вниманието на мнозина наши и чуждестранни изследвачи — и в миналото, и в наше време. Повечето изследвания обаче са били насочени предимно към проучване на биографската, историографската, фактологическата страна от живота и дейността му, търсени са източниците, генезисът на едно или друго негово съчинение, чертите и параметрите на неговия мироглед. При тия усилия обаче, колкото и плодотворни да са се оказвали в една или друга насока, невинаги се е държало сметка за целия комплекс от компоненти, за всички аспекти на многообразното му дело — утвърдило многопосочни традиции в духовния живот на формиращата се българска нация. А и онези, които са се домогвали до една по-цялостна трактовка на книжовното наследство на видния възрожденец, не са изчерпвали въпросите, които неизбежно ни се налагат при една съвременна критико-аналитична оценка на отделните му книжовни изяви, особено що се касае до ролята и мястото му в литературния процес на епохата. Затова при несъмнените си завоевания нашето литературознание е все още в дълг пред епохалното дело на Софроний Врачански — една репрезентативна личност, към която тепърва ще се връщаме в стремежа ни към народностно самопознание и разкриване етапите на нравствено-естетическото ни осъзнаване. Нима не е извънредно показателно обстоятелството, че в наше време интересът към този „народен будител“ неспрестанно расте, и то не само у нас, но и в чужбина! Неговото „Житие“ е преведено на немски, френски, английски, унгарски, на него се посвещават докторски дисертации! Ето още едно основание и родното ни литературознание да погледне от по-други критерии и аспекти на този своеобразен феномен във възрожденския ни духовен живот. И колкото по-отблизо се сродяваме с автора на „Житие и страдания грешнаго Софрония“, колкото по-вглъбено се вглеждаме в неговите съчинения и ги поставяме на фона на тогавашния книжовен живот у нас и на Балканите, толкова повече се умножават въпросите, които изискват една съвременна интерпретация, за да се види истинската му рът и

място в националните народностно-възродителни, културно-исторически процеси.

Очевидно на подобно съзнание не е бил чужд и Иван Радев, който все по-плодотворно се изявява като ревностен изследвач на възрожденската ни литература, осветлява интересни страни от нейната културно-естетическа, народно-психологическа същност. Новият му труд, посветен на Софроний Врачански, идва да потвърди тези неговии плодотворни усилия, да ни убеди в умението му да подхваща интересни и недостатъчно осветлени въпроси, да ги поставя на един широк обществен и културен фон, за да достигне до нови изводи и характеристики. Монографичното му изследване за Софроний Врачански наистина разширява знанията и представата ни за ръста и значимостта на първия преписвач на Паисиевата история, дава ни възможност да вникнем по-дълбоко в смисъла, съдържателността, идеите и патоса, в структурата и поетиката на Софрониевите съчинения, за да се открият те със свое място и значимост в историко-литературния процес.

Несъмнено главните усилия на Радев са били насочени да ни даде едно по-ново, съременно тълкуване на Софрониевото книжовно наследство. Той надмогва досега познатото, подлага на детайлен анализ съдържателната и стилно-езиковата страна на съчиненията му, търси традициите, от които те излизат и които се утвърждават като мисловност и критико-естетическо съзнание. И когато хвърля поглед върху книжовния живот в съседни страни, и когато подсказва за домашни и чужди извори, и когато проследява първоначален замисъл и по-сетнешна реализация, когато съпоставя и сравнява — всичко е обусловено от плодотворната и исторически правдива идея — да се обоснове национално-културната и литературнотворческата значимост на това наследство, да се характеризира то като новаторско явление, като нов етап, в който встъпват народностно-хуманитарното ни съзряване, културно-нравствената ни мисловност, художествено-естетическото ни съзнание.

Изучил всичко писано за живота и дейността на Софроний Врачански, вникнал вгълъбено в текста и подтекста на неговите съчинения, запознат в съответна мяра с по-ярките културни движения и явления на Балканите, Радев търси да разкрие диалектичката взаимоотношеност на това дело от потреб-

ностите на възраждащата се нация, от просвещенските и естетическите процеси на епохата. И на тая основа ще се стреми да очертае параметрите на общественно-културните, нравствено-дидактичните, литературно-художествените завоевания на бележития възрожденец.

Заслугите на изследвача не са в привличането на нов документален материал от биографско, историографско или текстологично естество. Предходниците са направили твърде много в тая насока. Като се опира на по-широко или по-малко известните вече данни, Радев търси да види тяхната взаимовръзка, да ги разгледа на фона на цялостния живот на времето. И в тези си усилия той аргументирано оспорва досегашни тълкувания, отхвърля неоснователни от негово гледище становища, привежда нови доказателства, извлечени от самите Софрониеви съчинения, сравнява и съпоставя все с оглед да се разкрие изключителният творчески ръст на автора им, станал изразител на характерни процеси на времето, на тенденциите във всеобхватното ни обществено и духовно съзряване.

Още в уводните думи, много от които имат основно концептуално значение, Радев пише: „Гражданската ни действителност оттогава (края на XVIII и началото на XIX в.) не познава друга фигура на така цялостно и многоотранно извил се възрожденец и книжовник. . . Участието му в процесите на нашето възраждане придобива богат и многопосочен смисъл, включва се трайно в перспективата на литературното ни развитие, на политическия живот.“ И в цялото си по-нататъшно изложение ще иска да докаже тази принципиална мисъл, да разкрие новаторската му същност като мислител, художник, писател.

При всичката си признателност към направиеното от предходниците-изследователи Радев недвусмислено подчертава, че все още Софрониевото дело не е осмислено в контекста на българското Просвещение, а и капиталното му произведение „Житие и страдания. . .“ не е подложено на разгърнат илюидно-естетически анализ, недооценяван е писателският дар на автора му, не е разкрит умението му, дарбата му, с които осъществява илюидно-творческите си замисли и планове. А Софроний, все по думите на изследвача, чертае насоки, които ще се превърнат в плодотворни традиции, довели у нас до създаването на пълноценна художествена литература. И влиза в спор с онези, чиито писания се разминават с една такава исторически и естетически правдива концепция, които не виждат по-дълбокия смисъл на Софрониевите съчинения, не вникват в тяхната многопластовост, в многообразните реални подбуди, стимулирали тяхното написване, или са гледали на автора като на „средновековен книжовник“ и т. н. А подобно стеснено виждане и тълкуване пречи да се открие истинският ръст на писателя-просветител, води до неправилно ос-

ветляване на цялостния книжовен процес у нас до 40-те години на XIX в., — пише с основание Радев.

Поставил си за задача да изгради пълна представа за многообразието и плодотворно присъствие на Софроний Врачански в духовния живот на XIX столетие, да разкрие естетическата продуктивност на творчеството му в перспективата на литературния процес, Радев подлага на задълбочен, детайлен анализ отделните Софрониеви съчинения, които той обединява в две групи, твърде различни по съдържание и предназначение, всяка една с определена тематична, идейна, нравствено-емоционална насоченост. Своетообразие на всяка една от двете групи съчинения определя и подхода, с който пристъпва към тях, принципите, върху които изгражда наблюдения, анализира и обобщава, както и структурата на книгата. Ако досега по отношение на предходни традиции, с които е могъл да общува българския възрожденец, се е отделяло по-голямо внимание на извъннационалната приемственост, то Радев спира по-обстоятелен поглед и върху въздействието на домашни автори, за да проследи и онова, което влиза в контекста на следващата национална книжнина. Защото по думите му, дейността на Софроний представлява в обобщен план, в един микросинтез всичко онова, което характеризира книжовния процес в ония десетилетия — идеите, формите, степената на тяхното застъпване, на тяхното преплитане и взаимодействие, въз основа на което може да се съди за предлагани явления, за утвърждаване на нови перспективи.

В тая връзка Радев сполучливо и убедително подсказва за общите черти, които родят нашия книжовник с балканските литератури и култури от оная епоха, а обръща внимание и на онова, което свързва нашето Възраждане с някои явления от античната цивилизация. И в тая насока са изказани интересни и плодотворни съждения, стимулиращи към по-нататъшни наблюдения и търсения. На размисъл ни навежда и казаното за хуманизма на Софроний — хуманизъм, който по думите на Радев не произтича единствено от религиозното мировъзрение, а е подхранен от цялата оптимистична философия на възрожденеца, от душевната му нагласа и световъзприемане. Ето един въпрос, който заслужава да бъде по-нашироко интерпретиран. Защото наистина хуманизмът на автора на „Неделика“ е всеобхватен, с подчертан ренесансов характер, чиято радиация е така присъща на цялото ни Възраждане.

Сполучливо е намерено общото, което обединява първия дял от Софрониевото наследство — подхранено и обусловено от една просвещенска и моралистична програма. Съчиненията — Първият и Вторият видински сборник, „Неделикът“, „Изповедания на православната вяра“, „Гражданско позорище“ — са характеризирани като особен тип поучителна проза, родееща се с просвещен-

ските идеи, както и с процесите, присъщи на духовния живот през XVIII в. Зад тяхната църковно-религиозна обвивка е съгледано онова, което е подсказано от живота, от будното национално и гражданско съзнание на възродената. Макар да стоят настрана от големите обществено-политически събития, в тях се открояват будителско-просвещенските, нравствено-възпитателни тежения на времето. При тях двете линии — религиозната и светската — взаимно се допълват и по такъв начин осъществяват „единството на нравствено-възпитателното му веру“. При все че съзнава многопластовостта на тях съчинения, Радев избягва да се занимава с теологическите възгледи на Софроний и формата на тяхната изява, а с оглед на изследователския си замисъл търси в тоя тип съчинения ония страни и моменти, които отвеждат към житейските въпроси на времето, към някои черти от душевността на българина, към съдбата и на други народи, към бита и психиката на самия просветител.

Вече на тая основа се извежда и активната функция на Софрониевата проповедническа дейност, на просвещенско-моралистичното му слово. Все с оглед да бъде открит конкретният житейският патос, родолюбието и хуманизмът на Софроний, са разглеждани и публицистичните му откъси, видени и откъм тяхната своеобразна жанрово-стилова същност, като са потърсени и родствата им с по-късни книжовни прояви във възрожденската ни литература. Несъмнено Радев преодолява традиционното разглеждане на тоя дял от наследството на бележития възрожденец, анализите ни карат да почувствуваме едно по-ново звучене на тях съчинения, а оттам да видим и плодотворния им резонанс у редица книжовници от 20-те до 40-те години.

Изследвачът се стреми да гради своите изводи върху обстоен и неспредубелен анализ на текста в различните му компоненти, и в тях си усилия отхвърля или оспорва досегашни твърдения, недооценки, предубеждения. С подчертан новаторски подход се отличава казаното за Втория видински сборник, който за първи път получава такава разгърната характеристика, за да бъде утвърден като фундаментално явление в книжнината ни през първата половина на XIX в., като уникална творба на фона на литературния живот от онова време. Смятайки въпроса за първоизворите на това съчинение за осветлен от предходните изследвачи, Радев съсредоточава наблюденията си върху самия текст на изложението, върху жанровите форми, които са използвани, върху звученето на отделните части. И изводът му е, че именно чрез това произведение започва най-зрелият период в творчеството на Софроний, разширил мисловността на българина, насочил го към нови нравствени и емоционални изживявания и пориви. Поради това разказите и разсъжденията, включени в това съчинение, могат да се смятат като междинни форми на прехода

от нравствено-дидактичното към viuшения, които могат да бъдат достигнати чрез художествено-белетристично повествование за действителността.

Втората половина на разглеждания труд е посветена на най-значителното произведение на книжовника-просвещенец — „Житие и страдания грешного Софрония“. Макар то да е привличало най-много вниманието на изследвачите, и досега „не разполагаме с обосновавана представа за мястото на „Житието“ в литературния ни развой, за неговата жанрова и стилно-естетическа същност“, както с основание пише Радев. Затова и по-нататъшните му усилия ще бъдат именно в тая насока — да бъдат разкрити, характеризирани и обяснени качествата на тая бележит творба като мемоарно-документално повествование, да се посочи талантът на Софроний да ни сроява в белетристична форма с обществени събития и лични преживявания, с народностни тежения и политически домогвания, да анализира отделните компоненти на повествованието. Ако цялата книга на Радев се отличава с подчертан критико-аналитичен характер, то тази втора част се откроява още по-релефно в това отношение. Авторът ни поднася убедителни анализи както на съдържателната страна на произведението, така и на неговите композиционни, стилно-езикови, образно-емоционални особености. От една страна, той търси да обоснове какъв е бил предварителният замисъл на автора, пристъпвайки към създаване на подобен род съчинение, от друга — да посочи обективните качества и особености на вече завършеното творение, „което от началото на 60-те години на XIX в. се включва в процесите на художествената проза“.

Както е известно, и по отношение замисъла на Софроний да напише своето „Житие“ и предназначението му са изказвани различни мнения. Със свои съображения и хипотези излиза и Радев. Поради липса на преки свидетелства в тая насока изводите се правят било въз основа на отделни податки в текста, било въз основа на цялостния характер на изложението, или пък въз основа на някои биографски обстоятелства. Радев се стреми към едно по-комплексно и взаимообвързано разглеждане на различните преки или косвени свидетелства, поради което много от доводите и съображенията му не са лишени от основание, но едва ли може да се приеме твърдението, че „Житието“ е било предназначено да отговори на интереса към личността на Софроний, проявен от руското военно командване по време на Руско-турската война от 1806—1812 г. Едва ли мемоаристът би се впуснал в такива подробности, ако само такова би било предназначението на съчинението. А най-малко на руското командване са били необходими сведенията, които дава авторът за руско-турските войни, водени през втората половина на XVIII в.! По своята съдържателна и композиционна същност, по начина

на изпълнение творбата има много по-широки задачи и цели — бихме стеснили много нейния замисъл, значението ѝ, ако приемем, че тя е била предназначена само за подобна служебна цел. Разбира се, и другите мнения, че е била създадена, за да се оправдае авторът ѝ пред сънародниците си, загдето напуснал родината и забягнал в Букурещ, и по този начин да успокои съвестта си, също търпят основателни възражения.

С основание Радев оспорва твърдението, че в жанрово отношение Софрониевата творба продължавала житийната форма, характерна за старата ни литература. Подчертавайки летописния характер на част от повествованието, неговата историко-познавателна същност, както и таланта на автора да възпроизвежда картинно някога преживяното, за Радев „Житието“ е преди всичко автобиографична повест, отражение на едно ново ренесансово световъзприемане, че от съвременна гледна точка то е „пълноценно белетристично повествование“. И за да обоснове тази своя основна теза, той подробно анализира композицията на творбата, нейните житейско-познавателни, емоционално-изобразителни, стилно-езикови особености, вътрешния ѝ ритъм, структурата на отделните части. Тук именно се заключават и заслугите на изследвача, дал за първи път такъв цялостен анализ на това бележито произведение.

Всеки момент и фрагмент от мемоарно-белетристичния разказ е различен от различните страни, очертани са съединителните звена между тях, vznikнато е в битието и душевността на автора. И се идва до логическия извод, че „Житието“ не е само документ със значителна познавателна стойност относно сабития, бит и атмосфера на времето, но и свидетелство, разкриващо нравствено-психологическия свят на възрожденеца, неговите патриотични терзания, трагично-драматичните му изживявания.

За разлика от някои други опити за пълна характеристика на „Житието“ Радев не се задоволява само с очертаване образа на Софроний, а търси да открие чертите и на другите герои, колкото и епизодични да са те. Стрeми се и да обясни защо известни моменти, преживявания, занимания на автора са по-широко застъпени и възпроизведени, а други — много по-бегло, или пък въобще са изпуснати, какъвто е случаят например с книжовните му занимания и интереси — за тях и дума не се казва.

Заслужава да се подчертае и стремeжът на изследвача да очертае стиловата характеристика на Софрониевата автобиографична повест, да посочи нейния художествено-белетристичен смисъл — един въпрос, който досега малко е привличал вниманието. А несъмнено, за да се види своеобразието на творбата на фона на тогавашния литературен

живот, от особено голямо значение „е изсяняването на въпросите около текстовия израз и формата, в която се претворява временно-пространствената характеристика на авторския поглед към действителността, около сказовия тип повествование, около функциите на диалога, около мястото на комичното, ... около изразните средства и т. н.“. И Радев не само поставя тия въпроси, но им дава и съответна трактовка, идваща да подкрепи кардиналната му мисъл, „че автобиографичната повест на Софроний Врачански се нарежда сред образците на нашата художествена проза“.

Както и би следвало да се очаква с оглед логиката на изложението, Радев с основание се спира на въпроса за мястото на „Житието“ сред поредицата мемоарно-документални творби във възрожденската литература на 50-те и 60-те години. И тук са изказани плодотворни и перспективни съждения относно типологическата близост на тия творби с „Житието“. Системното проследяване на проявите на този жанр, колкото и хетерогенни да ни се представят някои явления, е вече важна стъпка в осветляване на интересни страни от литературния развой през Възраждането. Авторът търси приемствеността в белетристичното мислене от оная епоха, обосновавайки и новия етап, в който то влиза в повестите на Друмев и Блъсков и най-вече на Каравелов. Макар и тези писатели да използват в значителна мяра непосредно преживяното и наблюдаваното, в творбите им вече намират по-широко място художествената измислица, използвани са по-разнообразни форми на повествование и т. н.

Трудът на Иван Радев се отличава с проблемна широта и пълнота, макар не всички подхванати въпроси да са получили необходимото изчерпателно разглеждане. Важно то е обаче, че тук за първи път се дава такава пълна историко-литературна, жанрово-естетическа характеристика на „Житието“, а и другите съчинения на Софроний са получили една в значителна степен новаторска трактовка. Книгата „Софроний Врачански“, целесъобразно замислена и изпълнена с научна completeness, има всички качества на едно сериозно историко-литературно, критико-аналитично изследване, изградено на здрави методологически принципи, с проявен усет от автора за своеобразието на литературния процес през епохата на националното ни възраждане, както и за особеностите на Софрониевата творческа индивидуалност, за взаимообусловеността между книжовни изяви и потребности на времето, между личност и общество, относно приемствеността и културно-историческите и литературно-естетическите процеси.

Георги Димов

ПРИМЕР ЗА ТВОРЧЕСКА ПОЕЗИЯ („ВЪРХОВЕ НА РУСКАТА КЛАСИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА“ ОТ ГЕОРГИ ГЕРМАНОВ.

С., изд. „Наука и изкуство“, 1982)

Георги Германов продължително изследва същностните явления в руската литература, както и взаимодействиата ѝ с нашата литература. В тази насока той се очертава като специалист и вещ познавач на характерното, значимото, дал ценен принос в съвременното ни литературознание. Новата му книга „Върхове на руската класическа литература“ сполучливо и интересно разработва възлови тенденции и проблеми, свързани с дейността на най-крупните писатели на миналия век в Русия. Тя е написана не само със задълбочено литературоведско отношение, но и с обич, с пиетет към гениалните творчески прояви, оказали силно влияние и у нас, както и в целия свят.

Книгата се открива със статията „Ленин за литературното и културното наследство“, която има методологически облик с важно значение, показващо ни ръководните принципи при изследванията. Именно възгледите на Ленин за класиката и нейния принос, за необходимостта от усвояване на ценното в нея, е изходният пункт за съвременните литературоведи при характеристиката на литературоведските явления от миналото. Изпква и проблемът за връзката на миналото и съвременността, за творческата приемственост на традиционното, върху основата на която е възможно новаторското отношение и стабилността на художествените постижения. Германов подчертава значението на Лениновите концепции за партийността и за класовия подход, чрез които се стига до пълноценен литературоведски критерий, разкриващ същественото за всяка литература във връзка с обществените борби и противоречия, във връзка с народния живот и прогресивните насоки в него. В книгата е показано и разбирането, отношението към творческите ценности на най-видни наши литературоведи и общественици, които тълкуват литературните процеси в духа на Лениновите принципи и позиции.

За разбирането и оценяването на художествената литература извънредно голяма роля играят теоретическите обобщения във връзка с теорията на отражението, защитена в труда „Материализъм и емпириокритицизъм“ и конкретно приложена при характеризане творчеството на Толстой. Георги Германов се спира на най-важните моменти в статии на Ленин за великия руски писател, за да покаже проникновеността на анализа, насочен и към силни, и към слаби страни, при една основна, подчертано положителна оценка. Несъмнено много от факторите, за които се говори в книгата, са известни, неведнъж са цитирани и са станали класически по своето мисловно богатство и по ролята, която са играли. Независимо от това приведането им е необходимо с оглед на цялостната същност на книгата, с оглед на задачата, коя-

то си е поставил Германов. Не е възможно да разберем днес същественото, специфичното за руската класическа литература и за най-великите ѝ представители, без ръководните идеи на Ленин дал класически образец на анализ, показал по великолепен начин, какъв трябва да бъде класовопартийният критерий на критиката и на литературознанието, особено при оценяване на противоречиви и сложни литературни явления.

Основната част на книгата, както личи и от заглавието „Върхове на руската класическа литература“, показва големите постижения на най-видните руски писатели през миналия век. Поместени са очерци за Пушкин, Лермонтов, Гогол, Тургенев, Ал. Островски, Гончаров, Чернишевски, Салтиков-Шчедрин, Л. Толстой, А. Чехов. В представянето им наблюдаваме системност и цялостност — не се характеризират изолирани явления, а се изгражда една картина на най-значимото в руската литература през този период; вниманието се насочва и към водещите тенденции, направления и методи. Говори се на втори план и за други руски писатели, за взаимоотношенията на руската класическа литература със световния литературен процес. Наблегнато е особено на връзките ѝ с българската литература, на въздействието, което е оказала върху нашите творци, върху насоките в културата ни и в социалните движения.

Подходът на Г. Германов е свързан със спокойно, външно обективно и целенасочено изложение. Авторът е далеч от изкушенията на модните анализи. Същевременно в интерпретацията му има ред съвременни моменти, насочени към постиженията на нашето време, към осмисленост от неговите позиции. От многобройните прояви и процеси литературоведът подбира тези, които според него най-вярно характеризират писателите, които дават представа за индивидуалния им облик в съответствие с принципните им позиции, със социалната им същност.

Георги Германов пише с усет за художествените особености, за естетически пълноценното в изявите. Когато говори за Пушкин, за Лермонтов, за други гениални творци, той се спира на моменти от живота им път с цел да насочи вниманието към същностни страни на наторела и предпочитанията им, да навлезе по-сложно в творческия им свят. След цялостната характеристика на А. С. Пушкин, в която са анализирани и творби като „Евгений Онегин“, разработен е в самостоятелна статия и въпросът за съотношенията между автора и героя Онегин. Тук въпросът не е да се насочва вниманието към любопитни съответствия или разлики, а за задълбочено проникване в творческия процес, с възможността за естетическо метаморфозизиране, за своеобразно преоценяване и преосмисляне, за пренасяне на личностното в облика на герой, едновременно и дистанциран, и близък до интересите и жизнените прин-

ципи на самия автор. „Пушкиноведелите от миналото, пише Германов, а и някои съвременни, схващат Онегин само като „излишен“ човек. Други в по-ново време го обявиха за декабрист или най-малко за темен съмишленик“ (с. 58). Авторът на книгата се насочва към едно рационално осмисляне на правдивото, към един убедителен синтез на разнородните особености, с категорично становище, което е дълбоко мотивирано. То е насочено към противоречивия облик на героя, към неговите дутания, както и към положителните изяви на ума и духовността му. В прещенките и съжденията — и тук, и другаде — наблюдаваме един полемичен подтекст, който преоценява, без да осъжда едностранчиво, който се стреми към обективно откриване на истината. В изказванията на литературоведа има и елемент на недоизказаност, поставят се и въпроси, на които не се дава отговор — те са предназначени за читателите, както, разбира се, и за изучаващите руска класическа литература. Съсем очевидно е, че и този труд на Г. Германов е колкото научен по своята същност, толкова и предназначен за изучаване във връзка с преподаването на руска класическа литература в университета. И все пак методическият елемент е на втори план, той в ни най-малка степен не принижавя; равнището на интерпретирането и анализите си остава високо въпреки достъпността на изложението.

Стремежът да се представят цялостни портрети на големите руски писатели е свързан с необходимостта да се каже всичко съществено за тях, в това число и неща, които са известни. Толкова много е писано за такива гении като Гогол, Тургенев, Толстой! И все пак Германов търси свои акценти в анализирания, поставя проблеми, които са интересни от гледна точка на нашата култура и на народността ни самосъзнание, както и с оглед на цялостната задача. Специално се набляга на тези моменти, които са свързани с нашата история. Например живо и интересно се говори за участието на Л. Толстой в обсадата на Силистренската крепост, за отношенияето му към Априлското въстание и Руско-турската освободителна война. Характеризира се и рецепцията на великия писател, и на неговото творчество у нас с различните преводи и оценки.

Въпросът за отношенията между двете братски страни и литература е разглеждан задълбочено и с познаване в главите „Априлското въстание и руската литература“ и „Освободителната война в руската литература“. Особено се подчертава братското отношение на съществуване и общ от страна на руските писатели, тяхната съпричастност към борбите на народа ни, към жаждата му за свобода. Тук интересните факти, които литературовецът анализира с умение, са съчетани с обобщения, насочващи към характерни тенденции в хуманистичната руска литература, в метода и подхода на писателите, които винаги стоят близо до народа и историческата му съдба.

Трудът на Георги Германов насочва вниманието ни към големи явления в литературата на миналия век, към образи и проблеми, които са имали и имат силно въздействие, които са истинска школа за естетическо възпитание, пример за жизнена и творческа позиция, за народностно разбиране и оценяване.

Иван Попиванов

ИСТИНСКИЯТ ПЪТ КЪМ ИСТИНАТА. „НЕОБХОДИМОСТТА ОТ ДИАЛЕКТИКАТА (КЪМ МЕТОДОЛОГИЯТА НА ИЗУЧАВАНЕ НА ИНТЕРНАЦИОНАЛНОТО ЕДИНСТВО НА СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА)“ ОТ ЮРИЙ СУРОВЦЕВ М., „Хул. л-ра“, 1982

Уместно е да си припомним фразата, произнесена от Луначарски в периода на „богостроителските“ увлечения: „Може би се заблуждаваме, но търсим.“ „Приличаша на истина“, тази фраза не закъсия да предизвика искрометната ирония на В. И. Ленин, който в предговора към първото издание на „Материализъм и емпириокритицизъм“ отбелязва: „...първата половина на тази фраза съдържа абсолютна, а втората — относителна истина.“¹ Смыслът на иронията е пределно ясен: пътят към истината също трябва да бъде истински. . .

За това задължително условие на научно изследване не се уморява да напомня Ю. Суровцев², насочвайки вниманието си към проблемите на националното многообразие и интернационалното единство на съветската литература, която, както сам признава, вече три десетилетия представлява „съществена част от творческите интереси на автора на дадената книга“. „Действително може да се отиде много далеч (от истината!), ако руската история, както и историята на всеки друг народ, се изучава от гледна точка на „силата на духа“ и „верността към идеята“, без да се придава значение на такива дреболии като н а с о ч е н о с т на „духа“ и с ъ д ъ р ж а н и е на „идеята“. . .“ — отбелязва авторът на едно място. „Защо не искат да разберат други критици („разделители“ и замъглители на социално ясни истини), че художественото изследване на характеристиките на нашите съвременници, в това число и в „национален аспект“, от гледна точка на „националната самобитност“, е дело на цялата наша многонационална литература, на всички писатели, които се стремят към художествената правда и я постигат?“ — недоумява Ю. Суровцев на друго място. „Критичното разглеждане на всяка една теоретична конструкция предполага преди всичко проверка на нейната фактическа

¹ В. И. Ленин. Пълни събрани съчинения. Т. 18, с. 10.

² Юрий Суровцев. Необходимостта на диалектиката (Към методологията на изучаване интернационалното единство на съветската литература). М., 1982.

обоснованост“ — настоява той на трето място. И обобщава на четвърто, обяснявайки максималното задълбочаване на книгата в литературнокритическите спорове и дискусии през 60-те и 70-те години: „Та нали ние пишем не заради самото разпалване на полемиката, а за да се убедим взаимно, че предлаганите пътища по-надеждно водят към истината“ . . .

Многого и различни статии, съставили рецензираната книга, са паметни още от времето на техните първи публикации във вестници и списания не само като фрагменти от творческата биография на автора, но преди всичко като видими хоризонти в общото движение на литературоведската наука и литературната критика. Най-ранната от тези статии датира от 1964 г., а най-късната — от 1975 г. Връщайки се към тях в началото на 80-те години, Ю. Суровцев е намерил за необходимо да придружи всяка една с проблемно-исторически коментар, показващ отношението му „към един или друг въпрос в дадения, в настоящия момент“. Така се появява не само набраните курсивно кратки авторски бележки по повод предишни статии или в предговорите към тези статии, но и големите обширни глави „От опита на 70-те“, писани през 1980—1981 г. Всичко, взето заедно, образува монолитна органична сплав, която предпази книгата от мозайчна пестрота и ѝ придаде характер не на сборник от несвързани една с друга статии, а на стройно монографично изследване на сложните многопосочни „взаимоотношения на интернационалното и националното начало в художествената култура (преди всичко в литературата, и то в нашата, съветската литература)“. За решаването на тази главна тема в еднаква степен „работят“ и общетеоретичните, и конкретизиращите ги полемични раздели на книгата. Обединяването на първото и второто в едно цяло, както свидетелства Ю. Суровцев, било за него „задача, творчески особено привлекателна“.

В „Полемични маргиналии“, публикувани през последните години във „Вопросы литературы“ и „Знамя“, Ю. Суровцев ясно определя най-важните параметри на истинския път към истината: диалектичност, историческа конкретност, строга (но не опростено-схематична!) социалност на аналитичния поглед върху предмета на изследването. Или, казано иначе, последователна, осъзната опора на изследователската мисъл върху научната методология на марксистско-ленинската теория, която „обединява в себе си, естествено и изцяло, посочените условия“.

Постоянният, съществуващ вече десетилетия интерес на Ю. Суровцев към методологичните основи при изучаването на историческите съдби и съвременния идейно-художествен опит на разнационалните литератури на съветските народи е накарал автора да изнесе в началото на книгата статиите, посветени на Лениновото естетическо наслед-

ство, без чието дълбоко, всестранно усвояване „не може да има днес никаква истинска и а у ч н а естетика“. Разбира се, разсъждавайки, „никой от нас няма да напише така, както е написал Ленин за Толстой, но нито един от нас няма да напише нищо сериозно, ако методологията на Лениновите работи за Толстой не стане наша плът и кръв, ако не бъде усвоена органически“. Пък и не само на тези или други работи, непосредствено засягащи проблемите на художествената култура, творчеството на най-изтъкнатите ѝ майстори. . . . Към нашето литературознание, към нашата естетика, към нашата критика можем да отнесем целия гигантски масив от написаното и казаното от Ленин за революцията, за социализма — цялото Лениново наследство“, всички му „изводи и призови, тези концентрирани кристали на анализа и волята“.

В обемния, многоизмерен контекст на тази система от социални, политически, философски и собствено естетически възгледи, неотделими звена от която са статиите на В. И. Ленин за Толстой, или писмата на Горки, положили — принципно важен извод! — основите на теорията на социалистическия реализъм, Ю. Суровцев разглежда и Лениновото учение за социално-разнопосочните култури във всяка национална култура на класово-антагонистичното общество. Единствено то е безотказният „ключ за разбирането на класическото наследство и изобщо за разбирането на националната специфичност на културата, на нейния исторически опит“. Извън „класовата“ реалност в националния въпрос, подчертава изследователят, е невъзможно да бъдат обяснени даже онези отчетливо изразени противоположности, предизвикани от рязкото разграничаване, от крайната поляризация на „двете култури“, особено очевидни „в периоди на революционни изостряния, на разтърсвания на стария живот и в период на непосредствена подготовка на социалните катаклизми“. Още по-трудно е да се открие фронтът на „двете култури“, когато той преминава не между такива противоположни полюси, каквито са например пазителската идеология на „официалната народност“ и идеологията на революционната демокрация, а през съзнанието, през творчеството на един художник, откликвайки с драматизма на неговите вътрешни противоречия. Подобни противоречия — развива Ю. Суровцев своята мисъл, позовавайки се отново на Лениновите статии за Толстой, — които се коренят в крайна сметка в противоречивостта на социалната действителност, в сложните преплитания на „двете култури“, са свойствени (така или иначе) за творчеството на много и много големи художници-хуманисти от миналото. „Тъй че, определяйки сегашното си отношение към руската класика на основата на ленинските критерии за „двете нации“ и „двете култури“, ние все пак сме призвани да проявим внимателно уважение към постиже-

нията на революционно-демократичната критика и да предприемем убедителна защита на Достоевски от претенциите на вчерашната контрареволюция и на днешния антисъветизъм. Но да уважаваме не значи да превръщаме в икона, да защитаваме — не значи да премълчаваме контрастите. Непреходните уроци на Лениновата диалектика задължават „да видим вътрешните противоречия на предмета, борбата на противоположните страни в него, правилно да оценим изхода от тази борба“. Затова трябва по-често да се спомням тези, „които искат „обновено“ да прочетат и Добролюбовните статии, и Лениновите „Критически бележки по националния въпрос...“

От реформистка гледна точка, чинто гносеологически генезис и социална същност са разкрити убедително в книгата на Ю. Суровцев, и още повече от откровено ревизионистка гледна точка, култивираща деидеологизацията на науката и изкуството, подобни изводи, основани върху марксистко-ленинската теория за нацията и националната култура, противоречат на естетиката, разтварят литературата в политиката. Отхвърляйки този предпочитан жуел на ревизионизма, Ю. Суровцев резонно напомня, че никою още в историята не се е удало не на думи, а на дела да изхвърли идеологията от областта на писателското творчество, въпреки че тези опити са нямали и нямат чет. „Загубата на идеологически ракурс“ в представите и съжденията за изкуството е принципиално чужда на неговата естетическа природа, на художествената му специфика, и затова текущата литературна критика страда не от излишък на „идеологичност“, а от размитост на социалните критерии, на класовите ориентирни.

След тези наблюдения и изводи, нека все пак си зададем въпроса: как да съотнесем тези наблюдения и изводи с идейно-художествения опит на съвременната съветска многонационална литература? Ами ако са прави назоваването и неназоваването от Ю. Суровцев опоненти, бързащи да припишат социално-класовите критерии на „двете култури“ на дореволюционното минало, признаващи изключително отминалото историческо значение. За разлика от други изследователи, които или не дават изобщо отговор на този закономерно възникващ въпрос, или отговарят доста общо, приблизително, Ю. Суровцев обстойно пояснява своето разбиране на проблема. Към д н е ш н я а т а културна ситуация на развития социализъм, в качеството си на нейно о б я с н е н и е, теорията за „двете култури“ действително е неприложима и неприлагаема. Но от това съвсем не следва, че е дошло времето да я отнесем в архива. Незатворена в себе си, съветската многонационална литература е неотделима част от съвременната социалистическа култура, създаваща се в страни с различна степен на развитие, представляващи различни „типологии“ на социализма. Включвайки се в това общо движение, съветската многонационална ли-

тература със силата на своите идеи и образи прокарва в него дълбоко пълноводно русло. Не само целенасочено, но и целеуказващо. . .

Ю. Суровцев е изхождал от основополагащите принципи на Лениновата теория за „двете нации“ и „двете култури“ още в началото на 60-те години, когато се е изказал като инициатор на дискуссионното обсъждане на проблемите на националното своеобразие на литературата. Той е бил един от първите, който се е усмыслил в научната състоятелност на методологията, по навик свеждаща националната самобитност на писателския талант и литературата, взети заедно, към „аксиоматичния“ национален характер — психическия облик на нацията, който беше призван да прояви истината, а в действителност я затъмни и обърка. „Ако разсъждаваме от гледна точка на тези, които смятат, че националното своеобразие на изкуството е само изразяване на националния характер, то по какъв свръхлогичен начин ще обясним факта, че един и същ национален характер неизвестно защо се „изразява“ съвсем по различен в изкуството на един и същ народ в един същ и исторически период?“ — недоумяваше Ю. Суровцев. И още: „Няма такава особеност на националното изкуство, която би могла да се „сведе“ към особеностите на националната психика. Не психологията на нациите, а тяхната социална история, своеобразието на тази социална история е здравата почва на националното своеобразие на изкуството. Тя е и методологическият ключ за обяснението на това своеобразие.“

Кой ще спори днес с това? Изключенията са толкова редки, че Ю. Суровцев ги споменава само в бележките под линия към последовата, придружаващ включените в книгата статии. И все пак е рано да се смята за изчерпан старият спор. Щом съществуват изключения, в един случай от хаотично емоционален, а в други — от подчертано концептуален характер, остава и необходимостта „да се воюва срещу описанията на „чертите“, срещу неустойчивите абсолютизации на ролята на националния характер, срещу лекомислената „епитетомания“. . . и прочие реликви на изживялата себе си методология. Само след окончателното ѝ погребване — в това се състои конструктивният смисъл на продължаващия спор — стават възможни разгръщането на предишните плацдарми, устремането към новите хоризонти на изследването. Тези хоризонти са набелязани плодотворно от Ю. Суровцев, който разсъждава, че „отказвайки се от абсолютизацията на понятието „национален характер“, ние няма да започнем да подценяваме силата на художествената култура в нейното „обратно“ въздействие върху живота на народа на нацията“. Напротив, като изучаваме механизма, като разкриваме пружините на това въздействие, ние ще бъдем непоколебимо верни на социално-историческата конкретност на научната истина като изходно методологи-

ческо условие, обосновано в по-стара статия и в днешни коментари към нея...

Безнадеждно е в пределите на една, та дори и обширна рецензия подробно да се разгледат всички статии-раздели, съставили книгата на Ю. Суровцев. Но е полезно поне да изброим техните повтарящи се мотиви, нагледно свидетелстващи за многопроблемността и многоаспектността на главната тема за националното многообразие и интернационалното единство на съветската литература. Най-важният от тях е мотивът за диалектиката на общото и особеното, дефинирана с ясна и точна формула: „Интернационалното е винаги национално, националното е винаги, така или иначе, интернационално. И именно националната специфика е спецификата на проявата на общото.“ Прилагайки последователно тази ключова формула към понятията „социалистическо съдържание“ и „национална форма“, „национални стилове“ и „международна стилова течения“, Ю. Суровцев ги разглежда в динамиката на историческото движение, направлявано и стимулирано от Лениновия план за строителството на новата социалистическа култура в многонационалната страна като култура социално и идеологически еднотипна. При това самото единство на съветската литература е явление гъвкаво и подвижно, исторически променящо се в хода на непрекъснатото обогатяване на творческия метод, стиловете и жанровете — взаимосвързаните фактори на многонационалния литературен процес, образно уподобен веднъж с „разширяващата се вселена“. Но да продължим предложената аналогия: колкото по-широка е „вселената“, толкова по-пълно се възползва в нея социалистическото интернационално съзнание, което „не прави съветския многонационален народ единна етническа общност, но се проявява в качеството си на изключително важна характеристика на съветския народ като нова историческа общност на хората“.

Проследявайки закономерностите на формирането, развитието и обогатяването на социалистическото интернационално съзнание, Ю. Суровцев не оставя далеч от аналитичното си внимание нито психологията на писателското творчество, нито дълбочинните промени в естетическото му възприемане от читателите.

Наситена с полемика, книгата на Ю. Суровцев понякога сама предизвиква спор. Най-вече във връзка с оценките на отделни произведения, използвани като потвърждение на едно или друго положение, по-рядко — по повод същността на изказаните положения.

Убедителна по своята научна аргументация е статията „Какво значи „ускорено развитие“ на литературата“. Безспорен е поле-

мичният коментар към нея, насочен преди всичко срещу предприетото от В. Кожинов преразглеждане на периодизацията на историята на руската литература, в резултат на което в нея просто не е останало място за критически реализъм. Но развенчавайки „абстрактната схема“, на която наистина „не е съдено да разбере“ нито своеобразието на световния литературен процес като цяло, нито националното своеобразие на въвлечените в него литератури, Ю. Суровцев е оставил извън пределите на разговора опита на съветските младописмени или новопоисмени литератури, въпреки че понятието „ускорено развитие“ първоначално им е задължено със своето възникване. Тогава какво да правим с тях? Да наречем ли тяхното развитие ускорено или да не го наричаме? Но в световната култура то действително е безпрецедентно, уникално. Започнали своя път непосредствено от фолклора, от традицията на устното народно творчество, те са стигнали до съвременния реализъм в паметта на едно читателско поколение, като по този начин са успели да решат наистина грандиозната задача, поставена от В. И. Ленин: „за години, за десетилетия да се стопи културният дълг на много столетия“³. Един изследовател наричат това „културен взрив“, други го определят като „ускорено развитие“. Но нима същността на проблема е в термините? Термините могат да се променят, но закономерността, която са назовавали, все едно ще остане и настойчиво ще потърси ново определение, отговарящо на историческите й мащаби...

Нека повторим: болшинството статии, съставили рецензираната книга, са писани по повод литературнокритически дискусии от 60-те и началото на 70-те години и изцяло са били потопени в тогавашната им проблематика. Когато застанаха една до друга като глави от монографична книга, съпроводени от коментари-послеслови, в тях се появи качество, което преди това, в изолирани публикации, не беше така ярко. Най-вярно ще бъде да го наречем съзидателна енергия на синтезираща мисъл, свободно открита и за задълбочен анализ, и за фундаментални обобщения на опита, натрупан както от самата литература, така и науката за нея. Непримиризм, неотстъпчив в принципиалния спор, засягащ корените основи на марксистко-ленинската методология, Ю. Суровцев е отзивчив и внимателен към позитивните натрупвания на литературознанието и критиката, които са толкова повече, колкото по-истински е техният път към истината. По този общ път на книгата „Необходимостта на диалектиката“ ѝ е съдено да стане един от най-надеждните ориентир.

Валентин Оскоци

Преведе от руски: Димитрина Панайотова

³ Спомени за В. И. Ленин. Т. 5. М., 1969, с. 65.

SOMMAIRE

Miléna Tzanéva — Le Poète et la Société	3
Snéjana Zaréva — L'ouvrage „Compères“ de Ivan Vazov en tant que phénomène bulgare de psychologie populaire	15
Stoyan Iliev — Le drame poétique de Dimtcho Débélianov ou le drame du romantisme tardif	25
Rosalia Likova — Nicolaï Raïnov — symbolisme et modernisme dans la prose bulgare	44
Sabina Beliaéva — Homme, mouvement, chemin	69
Pirine Boïadjiev — „Le cas“ Panait Stantchev-Tcherna	90
Igor Zolotouski (Moscou) — Gogol à Moscou (à l'occasion du 175 ^e anniversaire de la naissance de l'écrivain russe)	106
<i>Communications scientifiques</i>	
Karol Telbizov — La littérature bulgare du Banat (revue bibliographique)	127
Yonka Naïdénova — Le chemin de Petoefi vers le lecteur bulgare	143
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de France et des Etats-Unis	161
<i>Revue</i>	
Guéorgui Dimov — „Sophrony de Vratza“, par Ivan Radev	166
Ivan Popivanov — Un exemple de position créatrice („Sommets de la littérature russe classique“ par Guéorgui Guermanov)	170
Valentin Oskotzky — Le véritable chemin vers la vérité („La nécessité de la dialectique). De la méthodologie au sujet de l'étude de l'unité internationale de la littérature soviétique“, par Yuri. Survtzev)	171

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

55

© Институт за литература
при БАН
1984
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Е. Котева*

Дадена за набор на 16. I. 1984 г.

Подписана за печат на 12. IV. 1984 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 10,88

Издателски коли 14,10

Тираж 1670

Изд. индекс 9621

Годишен абонамент 12 лв.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6

Поръчка 146