

ЛИТЕРАТУРНА
МИСЪЛ 1984 · 5



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ПРОБЛЕМ
2009 - 201

ГОДИНА XXVIII . КН. 5 . 1984

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Към 40-годишнината от социалистическата революция в България

Нина Пантелеева — Търсачи на „златното руно“ (70 години от рождението на Андрей Гуляшки)	3
Евелина Балчева — Романът на Павел Вежинов „Нощем с белите коне“	11
* * *	
Илия Тодоров — Публицистиката на Кузман Шапкарев	31
Симеон Янев — Цани Гинчев и естетическият вкус на Възраждането	43
Алберт Бенбасат — Добри Немиров	55
Милена Цанева — Франция в поезията на трима българи	74
Алда Джамбелука-Коссова (Италия) — Литературознание или филология?	83

Из световната естетическа мисъл

Ангел Ангелов — Щайгер и „иманентното тълкуване“	106
Емил Щайгер — Проблемът за обрат на стила	109

Анкетни

Иван Сарандев — Елисавета Багряна: поезията е трудно и отговорно дело...	118
--	-----

Научни съобщения

Стефан Василиев — Спомени за Т. Г. Влайков	133
Надежда Александрова — Георги Райчев и Димчо Дебелянов	144

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Австрия	151
---------------------------------	-----

Преглед

Людмила Григорова — „Споменни есета“ от Ефрем Карапфилов	153
Николай Аретов — „Бокаччо средновековен“ от Виторе Бранка	156

СОДЕРЖАНИЕ

К 40-годовщине социалистической революции в Болгарии

Нина Пантелеева — Искатели „золотого руна“ (70 лет со дня рождения Андрея Гуляшкого)	3
Эвелина Балчева — Роман Павла Вежинова „Ночью с белыми лошадьми“	11

* * *

Илия Тодоров — Публицистика Кузмана Шапкарева	31
Симеон Янев — Цани Гинчев и эстетический вкус Возрождения	43
Альберт Бенбасат — Добри Немиров	55
Милена Цанева — Франция в поэзии трех болгар	74
Альда Джамбеллука-Коссова (Италия) — Литературознание или филология?	83

Из мировой эстетической мысли

Ангел Ангелов — Щайгер и „иманентное толкование“	106
Эмиль Щайгер — Проблема об обратe стиля	109

Анкеты

Иван Сарандев — Елисавета Багряна: поэзия — это трудное и ответственное дело...	118
---	-----

Научные сообщения

Стефан Васильев — Воспоминания о Т. Г. Влайкове	133
Надежда Александрова — Георгий Райчев и Димчо Дебелянов	144

Из зарубежной печати

Литературные журналы Австрии	151
------------------------------	-----

Обзор

Людмила Григорова — „Эссета-воспоминания“ Ефрема Каранфилова	153
Николай Аретов — „Бокаччо средневековый“ Витторе Бранки	156

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам. главного редактора), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам. главного редактора), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ТЪРСАЧИ НА „ЗЛАТНОТО РУНО“

(70 години от рождението на Андрей Гуляшки)

НИНА ПАНТЕЛЕЕВА

„Нека оприличим идеала по красивото като един своеобразен „Монт Еверест“ — Исай Дамов, Емилиян Киров, Лукановците — това са несъмнено „алпинисти“, тръгнали да покоряват този най-висок връх в света. Обединява ги обща цел — изкачването на върха; сближава ги една обща черта от характерите им — склонността им да рискуват главите си в името на голямата цел. Но дори и при уговорката, че „Монт Еверест“ в случая е един символ, примерът ми в значителна степен опростява нещата, тъй като символът е само външен израз на вътрешни търсения. Затова бих казал, че общото, което сближава тия мои герои — това са техните вътрешни търсения и естествено онай обща черта от характерите им, която обуславя търсачеството им и определя главните насоки в тяхното житейско поведение“ — така сам Андрей Гуляшки характеризира своите герои (в. Литературен фронт, 19. VI. 1983). Писателят ги нарича „изкачвачи на Монт Еверест“, „аргонавти“, тръгнали да търсят „златното руно“. Естествено далеч невинаги личната оценка на автора е най-точна и меродавна, но в случая А. Гуляшки акцентира върху една твърде специфична черта на произведенията си, чието развитие можем да проследим в цялостния му творчески път.

Понятието „златното руно“ има особено присъствие в белетристиката на А. Гуляшки. Първо, то се явява като заглавие на последната част от трилогията „Ведрово“ и още тогава придобива особен символен смисъл, който постепенно обгръща в периметъра си цялото творчество на писателя. В по-голяма или по-малка степен всичките му произведения са подвластни на този мотив, доразгръщат, донсясят същността му. В галерията на многобройните литературни герои, създадени от твореца, точно образите на романтичтемчататели, подчинили живота си на един висш идеал, на един голям стремеж, се открояват най-ярките, най-силните като художествена реализация, най-запомнящи се.

Темата за духовното търсачество преминава като обединяваща идейно-емоционална връзка през десетките творби, излезли изпод перото на А. Гуляшки, и се разгръща многостранно, едновременно в обществен и личен план. Реалната човешка жажда за щастие е граждански и исторически конкретно оцветена; тя надхвърля далеч границите на интимното битие, приобщава се към съдбата на милионите. Представете за щастие, истина, индивидуална реализа-

ция се преосмислят на широкото гражданско и национално поприще, без да губят нищо от неповторимото в съдбата на отделния човек.

Ако обърнем поглед назад към първите творчески стъпки на А. Гуляшки, разкази, печатани в „Струя“, „РЛФ“, „Жар“, „Заря“, „Звезда“ и др., към първите му романи „Дон Кихот от Силвеция“ (1938) и „Смъртна присъда“ (1940), ще открием кълновете на тази доминираща черта в психологическата характеристика на литературния персонаж. Противоречиви тенденции се сблъскват в ранните творби на А. Гуляшки — остро критическото изобличение, стремежът да се приобщи към пролетарско-революционната литература се бори за надмощие с влияния на западноевропейски буржоазни автори; склонността към вътрешнопсихологически анализ на отделни постъпки има цялостното поведение на героите, съпътствува желанието да се поставят и разрешат сложни обществени дилеми. Въпросите за борбата с буржоазния свят, ренегатството и опортюнизма, моралната безволевост и политическата незрелост са разгърнати както в остро сюжетни интригуващи ситуации, така и в подчертано психологически план. В началния етап от творческото развитие на А. Гуляшки, когато той още търси себе си, своя стил и своята проблематика, откриваме един интелигентен писател с безспорно дарование, с художествена култура, с усет към по-усложнената, нетрадиционна за времето композиция, към езика като авторско повествование и индивидуализирана реч на героите. В този момент не на налучкване, а на напълно съзнателно търсене своя път в литературата А. Гуляшки навлиза в значимата гражданска проблемност и у героите му се прокрадва, макар и неизяснена, загатната, недоразгърната, онази черта, която творецът 45 години по-късно сам ще изтъкне между особеностите на богатото си жанрово и тематично творчество. Хораций от „Дон Кихот от Силвеция“ е своеобразен тип мечтател. Нарочно е избран не еднолинеен, ясен ренегат, а сложна, противоречива личност, у която мъчително се преплитат идейно-нравствена неуравновесеност, чиста обич към хората и копнеж по справедливост. Осмисленото от една голяма идея духовно търсачество съществува у героите потенциално, а не действено изявено, разгърнато. То е още само желание, при това неосъществено, проиграно, предадено от самите тях, но важното е, че то присъствува дори като разочарование. Проблемът за личния компромис, важен за цялата наша антифашистка проза от края на 30-те и началото на 40-те години, заема централно място в първите романи на А. Гуляшки. В следващите години и в следващите творби на писателя поставените въпроси и начинът на разрешаването им търпят значително развитие, което свидетелства, от една страна, за творческото израстване на автора и, от друга, за онзи сложен гражданско-политически прелом, който настъпва у нас след победата на Деветосептемврийското въстание и който помага в ориентацията на редица млади и немлади автори тогава.

Своеобразната романтична линия в творбите на А. Гуляшки се разгръща, видоизменя и бързо намира онази своя избистрена идейно-психологическа форма, която характеризира зрелите изяви на белетриста. Духовното търсачество приема съсем конкретни очертания. Писателят го открива в новите условия на бита, в живота на най-обикновените хора и в промените, настъпили не само в ежедневието им, но и в разбиранията за това ежедневие, за самите себе си и другите наоколо. Обширната земя на Добруджа — история и преди всичко настояще, привлича погледа му. Андрей Гуляшки заминава там да опознае хората, отблизо да усети дъха на земята и на новите преобразования. Плод на неговите творчески усилия да възсъздаде промените в бита и душевността са поредицата романи „МТ станция“ (1950), „Село Ведрово“ (1952) и „Златното руно“ (1958). Действието започва наскоро след победата — 1947 г., — разгръща се в условията на изострена класова борба. А. Гуляшки е автор,

който изгражда произведенията си винаги върху остри ситуации. В сюжетната структура се преплитат много съдби, разиграват се лични драми и ако в тях срещаме момент на изключителност, той се диктува от самото време, от напрежението на онези години, от нарязващите конфликти, чието разрешение неминуемо води до резки сблъсъци — не само нравствени и словесни, но направо физически. В разнообразието и богатството на човешките характери писателят търси враждуващите лагери — Елисавета и Демир, Людмила и Алекси, Исая Дамов. . . и, от друга страна, Пантелей, Тома Лефтеров, Хаджията. . . Напрегнатото сюжетната композиция на романите, широко разгърнатото повествование дава възможност да се обхванат всички прослойки и групировки в селото, да се разгърне в широко платно полюсната противоположност на възгледи и стремежи. Сред плътно възсъздадените контури на пейзажа, в разгара на частнособственическата стихия, сред лични и класово обосновани стълкновения вече се очертават образите на новите хора, на истинските търсачи на „златното руно“. Ако у Елисавета и Людмила тези черти са по-приглушени, ограничено изяви в рамките на едно по-тясно обкръжение, в образа на Исая Дамов идеите на автора за новата душевност, за новите измерения на нравствените категории са разгърнати в цялата широта на представите. В романа „Златното руно“ неслучайно повествованието обхваща и един по-далечен исторически момент. Така на историческия фон съвременната проблемност изпъква още по-заострено. В този роман определено се налага символният смисъл на представата за „златното руно“, и то в единството на общочовешкото му звучене и другото, съвсем конкретното за нашата действителност от един важен, сложен с преломността си момент на развитие. Интересът на автора към психологическата страна на събитията, проявен още при началните му белетристични прояви, се разгръща все по-определено, паралелно със задълбочаването на обществено-моралната проблемност. Образът на Исая Дамов е разкрит много детайлизирано в последователността на жизнения му път. Проследено е не само израстването, нравственото изграждане на героя, но специално се акцентира върху онези морални изяви, които доказват истинската му съвременност. Мотивът за „златното руно“ странно се преплита в композицията на книгата, създава един втори план, извежда героя от конкретната реалност на битовото ежедневие и му придава също известен символен смисъл, без да нарушава с нищо реалното му битие.

Цикълът романи за селото завършва с написаната десетилетия по-късно и по-особена в жанрово отношение творба — „Един ден и една нощ“ (1968), която в своеобразната форма на дневник проследява съдбата на познатите герои и в този смисъл се явява епilog на трилогията, равносметка на преживяното, на делата и усилията, на надеждите и търсенията. В същото време тази книга-дневник издава стремежа на А. Гуляшки за жанрово разнообразяване на прозата, за разчупване на установените жанрови форми не само чрез формално ретроспективния маниер, но преди всичко в идейно-емоционалната съпоставка между минало и настояще. Равносметката се разгръща не като безапелационна апология на постигнатото, а като трезва, житейски и творчески зряла преценка на сложните обществени процеси, при които неминуемо с отмирането на един свят остава лек носталгичен повей и в доминиращото есеистично повествование прозира и естествена човешка сантименталност и несъгласие с отделни прояви, които не могат и не трябва да се приемат само защото са нови. Над всичко доминира размисълът за изтеклото време, за старото и новото в нашия живот, размисъл, който със силата на художествено осмислените факти доказва защо възник на равносметката така категорично се накланят към новите промени в бит, душевност, обществена атмосфера. Нотите на критицизъм само подсилват искреността на равносметката.

В творчеството на А. Гуляшки забелязваме, ако можем така да се изразим, особена цикличност. Приключва серията за Ведрово, отразила цялата сложност, противоречивост и напрежение на един преломен период. Интересът на автора към съвременността не пресъхва, а се задълбочава и изостря. Той следва в произведенията си развитието на нашия живот, с внимателно остро око се вира в промените. Самото движение на живота подсказва нови теми, нови акценти в тълкуването на символа-образ на „златното руно“. А. Гуляшки проявява неуморна творческа активност както в отклика на съвременните проблеми, така и в ориентацията към измененията в естетическия вкус. 60-те години, нов период в развоа на художествените изисквания у нас, създават нов цикъл и в творчеството на Гуляшки. На пръв поглед книги като „Контрараззнаване“, „Спящата красавица“, „Приключение в полунощ“, обединени под общото заглавие „Приключенията на Авакум Захов“, носят белезите на интригуващо криминално четиво и в същото време със задълбочения интерес към човешката личност, с по-особения тип герой, твърде далече от персонажа на този род произведения, книгите са отклонение от класическия жанр. Колкото и различен да е като характер и начин на живот от другите герои на А. Гуляшки, Авакум Захов носи дълбоко у себе си нещо сродно с тях — онзи стремеж към красивото, истинското, което определя постъпките, поражда стимули, енергия, упоритост. Археолог и разузнавач, той е един своеобразен романтик, едновременно силен и слаб, неудачник и победител, един от поредицата търсачи на „златното руно“ сред свят, в който авторът разкрива и героичното, и неизкоренени, останали от миналото петна в човешкото съзнание. И тук А. Гуляшки търси богатството на характера, разностранните изяви на свободната личност, сама по себе си оригинална, богата и търсеща.

Образът на героя-романтик в творчеството на Гуляшки претърпява най-разнообразни варианти. Във всеки нов роман на писателя той е съвършено нов, съвсем различен, привидно с нищо ненапомнящ своите събратя, само като тях изгряващ в духовното търсачество, в лабиринтите към разковничето на истината и красотата, така както той я разбира и както я разбират хората край него, защото самият той е много различен, но и много близък до тях. Този път към истината, по-драматичен или по-спокоен, който всеки отделен герой извървява сам за себе си, е колкото строго индивидуален, изстрадан в личните конфликти, успехи и неуспехи, победи и поражения, толкова и граждански детерминиран. Той отразява в завоните си конкретно-исторически момент от нашето обществено развитие, въздигането и крушението на големи и малки цели, приближаването до онази истина, която в максимална степен изпълзва чистотата на идеала. Ако поставим въпроса за същността на идеала, определил поведението на героите, ще бъде твърде обобщено да го дефинираме като комунистически идеал, въпреки че това в пълна степен важи за основната част от произведенията на А. Гуляшки. Разглеждайки цялостното художествено дело на писателя, констатираме, че в съдбата на многобройния литературен персонаж белетристът извежда различията в конкретното тълкуване на условната представа за „златното руно“ в зависимост от обществения момент. Дори нещо повече — обръщайки поглед назад към далечното историческо минало на народа („Златният век“, частта от „Скитник броди по света“, която се отнася за богомила Лукан Бугра), белетристът търси онези нравствени и народностни ценности, които, преминавали през вековете, залаят в устоите на днешната душевност. Приемствеността на героите на Андрей Гуляшки по отношение на морално-гражданската активност се налага в съзнанието на читателя при запознаване с цялостното творчество на писателя. Смятам, че тя не е съзнателно търсена от автора, че тя не е плод на предварителен план, а е обективен резултат от някои особености в творческия натюрел на А. Гуляшки. На първо

място бих поставила актуалността на перото му, умението да превръща вощещите тенденции от всеки отделен обществен етап в лична участ на героите. Следвайки като творец нашето национално развитие през един голям, почти полувековен период, А. Гуляшки отразява чрез съдбата на сътворените от него литературни образи нравствено-гражданската ни еволюция. В едни от романите тази връзка между участта на героя и конкретния етап от нашия живот е по-тясно, по-ярко изявена, в други — по-опосредствувано изразена, по-далечно, но винаги тя присъствува.

В „Седемте дни на нашия живот“ (1964) обусловеността на индивидуалния характер от конкретно-историческия период е много силно проявено, без обаче да се стига до дидактична директност. Гражданските определители са разтворени в личния свят на героя. В образа на Емилиян Киров, който се нарежда между най-силните художествени постижения на А. Гуляшки, отново срещаме, разбира се, в далечна и много своеобразна вариация, някои от познатите, повтарящи се черти у героите на писателя, този път в още по-драматично, дори с елемент на трагизъм проявление. У един прекрасен и щедро надарен от природата човек се преплитат в болезнен възел ред догматични наслоения, вплътени в представата за „маршалския жезъл“, за „широката крачка“. В неспокойното съзнание на героя се сблъскват изключителни амбиции, редки качества с пренебрежение към човека, искреност и всеотдайност със студенина и грубост, мечтателен порив към изключителното и явно стъпкване на незначителното. Перипетиите в живота на Емилиян Киров изправят с категорична алтернативност въпросите за смисъла на голямото и малкото в живота на отделния индивид и на цялото общество, за същността на представите за важно и маловажно, издигайки ги над равнището на обикновеното лично съществуване, приближавайки ги до нравствените и идейните проблеми на самото време, до антидогматичните тенденции в нашата действителност от 60-те — 70-те години. Трагичният елемент в съдбата на Емилиян Киров е разгърнат в два плана — от една страна, стечението на обстоятелствата във финала, предопределили гибелта на героя и, от друга — във вътрешнопсихологическия конфликт между противоречивите изяви на характера, който отразява обществените тенденции на конкретен исторически период.

Следващите творби „Завръщането на инж. Надин“ и „Случаят Ставрев“ (1972), както и цялото творчество на А. Гуляшки издват жив интерес към съвременните проблеми, чието най-силно проявление писателят открива в разностранните изяви на съвременната душевност, в образите на онези „търсачи“, „изкачвачи на Монт Еверест“, които в най-пълна степен изразяват нравствената същност на съвременността.

Андрей Гуляшки търси жанровото разнообразие на романната форма не само в изграждането на художествения образ, в движението на идеите, но и откъм по-външностилистичната страна — смяна на обективния авторски разказ с изповедната „аз“-форма, използване разказите на различни лица, което разнообразява гледните точки в повествованието; авторът намесва страници от дневници, писма, старинни ръкописи („Скитник броди по света“), което усложнява композицията, създава по-раздвижена постройка на творбата и същевременно обогатява различните ракурси при осветляване поведението и подбудите на героите.

Всеки роман на А. Гуляшки е нова модификация на мотива за търсачеството, за човешкото щастие и онова неспокойно съзнание, което съпътствува всеки, тръгнал по пътя към „златното руно“ и което гласно и негласно се нареди между чертите на съвременната душевност. И в най-традиционни теми, приели съвсем нова интерпретация, наложена от съвсем конкретното наше обществено национално своеобразие, е потърсено проявлението на този осно-

вен за А. Гуляшки мотив. Писателят постига художествена адекватност между изявите на духовното търсачество и нарастващото драматично напрежение на съвременното съзнание. В „Домът с махагоновото стълбище“ (1975), специфична „семейна хроника“, сред критични нотки и богатство на художествени концепции, сред различие в жизнените позиции на героите, сред стълкновения и известно разминаване между гледните точки на бащи и деца писателят търси основните водещи личността линии на поведение. В романа въпросите за красотата и облагородяващото романтично начало са разгърнати на много широк фронт не само в строго специфичните български условия, но и в паралел с онези особености от края на XX в., които до голяма степен са общи за цялото човечество — остри психологически проблеми, настъпление на технизацията и неминемимо сблъсъци между днешното все по-машинизиращо се битие и човешкото емоционално излъчване, жаждата за вълнение и духовен стремеж. Като вътрешен патос на романа звучи повикът за опазване на прекрасното в човешкото сърце. Тук интересуваният ни мотив за „златното руно“ прозвучава по съвършено нов, досега незасяган в прозата на А. Гуляшки начин, разглежда се от съвсем различен ракурс. Като проследява събитията в живота на едно семейство чрез темпорално засичащи се в сложни координати ретроспективно извикани психологически анализи, писателят ненаатрапчиво, скрито зад интригуващата сюжетност на романа издига една сложна, сериозна и актуална обществено-етична проблематика. Критицизмът се среща с утвърждение на нравствено-ценното, отрицанието на карьеристично пошлото със стремежа към духовна възвисеност, ръстът на науката преди всичко като технизация с естествено човешките емоционални изблици.

Ако в по-ранните романи на А. Гуляшки идеята за търсачеството се заражда, оформя и налага между водещите начала в прозата на писателя, по-късните му творби изследват всеостранно човешкия стремеж към откривателство, към издигане над обикновеното, закостенялото и дребното. И точно в този мотив писателят съзира и една друга страна, която далеч невинати буди адмирация. Героят от „Златната жена“ (1980) Тома Кансаров, както много от героите на А. Гуляшки, е надарена, неспокойна и търсеща личност. Той е разкрит в подчертано психологически план, в единство между индивидуална реализация и обществена ангажираност. Чрез „аз“-повествователната форма, усложнената композиция, засичащите се линии в самоанализа на героя се очертава интересен образ на учен, за когото дори светът е „интегрирано диференциално уравнение“. При така сложно изградения характер собственото поведение на героя, отношението му към хората издига въпроси пред ред общественоетични понятия — безотговорност и отговорност, възискателност и невзискателност, самоопиянение от собствените амбиции и постижения, известен нилизъм, пренебрежение към обикновените хора, наречени от Тома Кансаров „правоъгълници“. Двойствеността в изявите на героя поставя недвусмислено въпросите за нравствените предели на човешкото търсачество, за балансирането в самото това търсачество на редица противостоящи си качества. Има ли черта, зад която възвисеното, изключителното граничат или се превръщат в нилизъм и без да отричат себе си, се сриват като етична позиция? Къде е етичният баланс между установеното от милионите и високите стремежи на единичните одарени? А. Гуляшки не натрапва дидактични решения и отговори. Романът е провокация, активно намесване на читателя във възела на конфликти и решения при явно изявена авторска позиция.

Особено многопланово темата за диренето на „златното руно“ е разгърната в един от последните романи на А. Гуляшки — „Скитник броди по света“ (1982). Усложнената композиция, преплитането на трите сюжетни линии, резките темпорални прескоци, интригуващите събития създават напрегната

атмосфера в творбата и засичането на три толкова различни епохи налага мисълта за унаследените духовни качества на личността, връщат ни назад през векове и десетилетия, за да открият корените на онова духовно търсачество, което се откроява между характерните черти на съвременната душевност. В образа на професора хирург д-р Лука Шейтанов отрано се преплитат образите на неговия баща Лука и на албигоеца богомил Лукан Бугра. Авторът е потърсил родовото начало, устоите на народната психология в процеса на нейното историческо оформяне и развитие, за да анализира пространно най-съвременните ѝ проявления, но не апологично еднолинейно, а, както в цялото си творчество, в борба с утилитаризма и останките на догматизма в съзнанието на отделни личности. Контрастът между д-р Шейтанов и неговите колеги прераства в идеен контраст на различни идейни позиции. И независимо от краха на Шейтанов романът е утвърждение на неговата нравствена победа, извисяване на романтичното начало, чиито проявления А. Гуляшки неуморно търси в най-необхватните му и разнообразни проявления. Мотивът за духовното търсачество преминава като лйтмотив през целия роман, като особена мелодия на риска и творческия дух на човека, развивал се през вековете, укрепвал в непрекъсната борба с недоверието, съмнението и закостенели трудно изкореними представи. В романа всичко — и образите, и идеите — има едно строго конкретно звучене и едно друго, по-обобщено, по-условно, изведено в сферата на идеите, но не преднамерено дидактично наложени, а произтичащи съвсем естествено от цялостното развитие на действието.

Дори в последната книга на А. Гуляшки „Писма от тихия град“ (1983) в есеистично-размисловата линия на тези жанрово своеобразни творби сред явен критицизъм или леко хаплива ирония, сред полемични интонации или снизходително пренебрежение, сред настъпателно отрицание на еснафството, зад изречените или недоизречени реплики на писателя отново струи жагда по красотата на човешките помисли, дела, стремежи, на открити или неоткрити истини. Висша етика се налага в оценката на явления и прояви; тя извисява над дребнавото и пошлото, изгражда идеалната представа за нравствената същност на съвременния човек.

Можем ли да говорим за романтични страни в прозата на А. Гуляшки, след като авторът непрекъснато ни среща с герои-мечтатели, с „аргонавти“? Подчертано извън романтист, защото другите жанрове са епизодични явления в творчеството му, А. Гуляшки се налага в най-новата ни литература като изследовател на съвременния човек, тълкувател на онези идейно-нравствени импулси, които поддържат вътрешното горене на личността, красотата в изяви и помисли. В самия избор на героите откриваме и авторските предпочитания към определен тип душевност, но също и верния реалистичен поглед на твореца, който съзира точно проявата на тези романтични черти на героите както в днешния ден, така и в миналото. Но не само подчертаната склонност към търсачески-романтичното начало впечатлява в произведенията на А. Гуляшки. Писателят съзнателно натрупва ред изключителни ситуации („Романтична повест“, „Седемте дни на нашия живот“, „Скитник броди по света“, „Златният век“, „Яков и дяволът“ и др.). Сами по себе си те не излизат извън рамките на реалността, те са напълно възможни, но само като отклонение от обикновения ход на всекидневието. И точно изборът на подобни ситуации, които не се концентрират около определена единична случка, а имат съществено значение в основната линия на сюжетното развитие и се оказват често решителни за съдбата на героите, ни карат да търсим известни романтични черти в строго издържаното реалистично повествование на А. Гуляшки. Те привнасят особен акцент в белетристиката му, открояват се между специфичните ѝ особености, допринасят за подсилване интригуващата страна на действието.

Известни романтични пристрастия оделяват поетиката на А. Гуляшки и са неотделими от цялостния му творчески портрет. За А. Гуляшки изключителното и като психологическа черта на героя, и като негова изява, и като стечение на обстоятелствата е нещо присъщо на действителността и съвсем естествено се отразява и в литературната творба, дори много повече — за писателя А. Гуляшки то е абсолютно необходимо като цвят, мирис и сол на живота. Затова всяка нова книга на твореца е нова среща с търсачеството на красотата, истината и човешкото щастие, със съвременните „аргонавти“, тръгнали по отдавна открития, вече утъпкан, но безкраен път към „златното руно“.

РОМАНЪТ НА ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ „НОЩЕМ С БЕЛИТЕ КОНЕ“

ЕВЕЛИНА БАЛЧЕВА

Павел Вежинов формира своята поетика в рамките на класически епичното както под ранното влияние на западноевропейските и руските реалисти, така и в школата на родната традиция. Но въпреки последователния, сякаш нарочен стремеж да няма „нищо общо с лириката“, както сам той заявява, още ранната му градска проза изненадва с лирическите си интонации и една особена субективна оцветеност. Макар скрити в общия обективно-епически контекст, потопени в толкова характерната за Вежинов атмосфера на „емоционална охладеност“¹, лирическата одухотвореност и метафорично-символните обобщения са органичен елемент на неговата поетика. По-малките жанрови форми — разказът и новелата — сякаш първи предчувствуват тенденциите в белетристиката на 70-те години, в тях поетиката на Вежинов по собствен път „съзря“ за ново художествено мислене в по-обемната жанрова форма на романа. Структурата на някои от новелистичните цикли, които един критик сполучливо нарече фрагменти от „отворен“ роман,² предусеща монтажно-антитезната поетика на бъдещия роман „Нощем с белите коне“ (1975) — ярка художествена изява на основни тенденции в естетическото мислене на 70-те години.

Съвсем естествено е, че първият резонанс на критиката беше на нравствено-философските проблеми в произведението. Но в общия контекст на търсенията в съвременния литературен процес този роман придоби изключително *типологическо*, симптоматично значение (макар Вежинов винаги да буди по-скоро остро чувство за творческа обособеност и своеобразие). Това е още едно доказателство, че лицето на жанра се чертае не от най-„типичните“ като количествена повторителност явления, а от най-ярко художествените, защото именно те са естетически функционални за развитието на поетиката. Съвсем неслучайно много скоро след появата му романът беше оценен от критиката като „първата от тези книги, които се оказаха своеобразен *трансформационен възел* (курс. м.) на новите превъплъщения в романа“³.

Книгата изненада читателя, успял вече да свикне и да очаква т. нар. „лиризирани“ структури на 60-те години, преди всичко със своята „традиционност“ като поетика. (Именно тя даде най-много основания на критиката в подкрепа на тезата за връщане към „нов социален роман“⁴.) Но традиционността,

¹ За нея прозорливо говори М. Николов още по повод на „Втора рота“. Вж. М. Николов. П. Вежинов. Лит.-крит. очерк. 1959, с. 47.

² Св. Иг. в. Загадките на П. Вежинов. — В: Хуманизъм и творчество. С., 1978, с. 110.

³ Б. Ничев. Съвременният български роман. С., 1978, с. 467.

⁴ Св. Иг. в. Към нов социален роман. — Съвременник, 1973, кн. 1.

разбира се, се оказа *привидна* — една от поредните провокации на Вежинов към читателя, а и към жанра изобщо.

Наистина ориентацията към обективно-епичното, възвръщането на романа към класически епичната му родова принадлежност, отбелязвано от редица изследователи, се оказва необходим и закономерен етап от разво­я на националните идеи и художествени структури през 70-те години. Но това в никакъв случай не е буквално повторение на традицията. Пътят към новия епизъм минава през психологическия аналитизъм на 60-те години, но сега той вече не е последна цел. Опитът му стана само подготвителен етап към един художествен синтез, в който микроструктурите на душевния живот изоморфно снемат и изобразяват и социалната макроструктура. Възраждането на епическите принципи е съпроводено с деструктивното въздействие на лиризацията върху цялата художествена система. Поради това обективно-епичното придобива нови естетически измерения, нов статут като компонент от художественото мислене на 70-те години. Интензифицираните отново традиционни епически равнища и елементи придобиват нова и богата функционална натовареност.

Основният конфликт има по-скоро метафорично-поетически, отколкото епически характер. В контекста на романа хипотезата на Академика за същността на раковото заболяване се оказва сложна, многостепенна метафора — двигател не толкова на сюжетното, колкото на метафоричното развитие. Нейната научна достоверност, разбира се, няма значение — тя крие съществена социално-художествена достоверност, многозначен подтекст и силни психологически винушения. С тънък усет Вежинов не превежда цялото съдържание на метафората на епически език, оставя ред идеи само загатнати, предоставя на читателя сам да извлече скрития смисъл на този много богат образ от рамките на целия романов контекст. Вежинов не обича безвъпросната яснота и завършеност, неговата поетика неотменно провокира читателско съучастие, дава възможност за допълване, доразкриване и обогатяване на метафорично заредната образност.

По същата логика другото основно епическо равнище — сюжетно-фабулното, закрънява като описателност, констативност и причинно-следствена каузалност и придобива своеобразна символност и метафоричност, присъщи на лиричното. Епически по мащабност и лирико-драматичен като структура, сюжетът е конструиран от няколко вложени един в друг и монтажно съчетани новелистични сюжета. Относително свободни и независими една от друга белетристични цялости, те съществено се различават от сюжетните линии в класическия роман. Двете основни линии — на Академика и на Сашо — са осъществени сякаш с различни художествени средства —повествованието за Урумов е плътна, наситена художествена проза, докато в линията на младите се забелязва нескрита ескизност, известна „недовършеност“, дори гротескност на изображението. Обединяващо сюжетно звено между тях е само Сашо и в класически тип роман биха изглеждали странно несвързани. Но тук те съществуват на принципа на монтажното съподчинение и смисълът на романа се гради по-скоро в дълбоко семантично натоварените „паузи“-сцепления между фрагментите. Метафоричността не е оголена на повърхността, тя се излъчва от „музиката на цялото“, от органичното „отгласяне“ и взаимопроникване на всички елементи на творбата. Елементи, принадлежащи на сюжетното повествование, и елементи от висше композиционно равнище могат да бъдат съположени смислово, да образуват единно значещо цяло в общия метафоричен контекст. Цяло събитие и „незначителен“ детайл имат стойност на равноправни смислови елементи. (Така първият „пейзажен“ фрагмент на романа всъщност е „микромодел“ на цялото сюжетно развитие и на смисъла на произведението; един „битов“ детайл — Академика „гасеше по пътя си всички светлини“

жинов, без да се има предвид оригиналността на кинодраматурга, вроденият му усет за ритъм и пластика, динамика и напрежение във воденето на филмовия разказ, точност и лаконизъм във фабулирането, способност за „визуално“ психологическо вгълбвяване в ситуацията. Оттам идва особената нагласа да възприема реалността по специфичните закони на кинематографа, да мисли художествено с характерната за киното монтажна острота и пластична лаконичност. Неслучайно писателят твърди, че киното му е „втора природа“: „Струва ми се, че киното е добра школа за всеки белетрист. По своите вътрешни закони тя го учи на една по-съвременна белетристика. Става дума за една по-съвременна и метрична композиция, за активно изграждане на образите в действие, за умела подготовка на кулминациите, за точен и естествен диалог, за отказ от всякаква ненужна обстоятелственост.“⁷ Сам той разкрива, че преходите в новелата „Баща ми“ са типичните преходи в съвременното кино — острият шнит. „Разбира се, това е търсено — пише Вежинов. Съзнавам, че е все още непривично, дори може да остави у някои читатели впечатление за нарушена естетика, но естествено, това е пътят, по който ще се върви.“⁸

Тази така категорично заявена тенденция по-късно ще се развие в една изключително „киногенична“ *белетристична поетика*, без да се пренасят механично сценарни конструкции и елементи. Лиричното у Вежинов е по особен начин „овеществено“, обективизирано в онова неказано и неизразимо, лежащо между впечатлението и крайното състояние, между изходния и крайния момент на психическото преживяване. Наглед текстът не съдържа нищо друго освен гола предметна информация. Емоционалното състояние остава външно неизразено, неназовано. Но затова „обективната“ действителност е дадена така, че в нея се проектира целият ход на субективното преживяване и така то се внушава с още по-голяма сила. Това е особената лаконичност на киноезика, която за Вежинов е „благородство и дълбочина“. Визуалният характер на филма не допуска абстрактност, обстоятелственост, рефлексивност. Тук всяко нещо е конкретно и реално съществуващо и всичко, вкл. мисълта и настроението, се изразява чрез конкретното и реалното. Според Вежинов „необикновено дълбоки и сложни изразни средства“, специфични за жанра, крият нови възможности и за белетристиката — „тънкост“, „блестяща рафинираност“, „мощна изобразителна сила“. Асимилирайки ред особености на киноезика, романът на Вежинов постига със *свои* средства голяма част от онова, което филмът дава в повече на зрителя като богатство на художественото виждане. Влиянието на киното не само не заличава свособразието на Вежиновата поетика — то само засилва нейната специфика и съвременност.

В поетиката на романа може да се говори за особен тип „наблюдаващ лиризм“, близък до кинематографичния принцип на наблюдаващата камера. Писателският обектив отбелязва, фиксира само онова, което се проявява видимо на повърхността на нещата обективно и е достъпно за обикновено възприятие. Вежинов *мисли художествено на принципа на камерата* — посредством веществени „кинообрази“. Вътрешното движение, невидимото на повърхността на обективните проявления е сякаш толкова недостъпно за автора, колкото и за читателя.

Но виждайки *иначе*, повествованието вижда *повече*. „Обективността“ на авторската „камера“ е мнима — тя е по особен начин субективна. Тук читателят сам конструира емоцията от нейните условия, без тя да е била непосредствено изразена пред него. „Наблюдаващата“ камера преодолява в съз-

⁷ Й. Василев. Предпочитам лекия присмех. . . Интервю с П. Вежинов. — Поглед, бр. 44, 31 окт. 1966.

⁸ Пак там.

жинов, без да се има предвид оригиналността на кинодраматурга, вроденият му усет за ритъм и пластика, динамика и напрежение във воденето на филмовия разказ, точност и лаконизъм във фабулирането, способност за „визуално“ психологическо вгълбяване в ситуацията. Оттам идва особената нагласа да възприема реалността по специфичните закони на кинематографа, да мисли художествено с характерната за киното монтажна острота и пластична лаконичност. Неслучайно писателят твърди, че киното му е „втора природа“: „Струва ми се, че киното е добра школа за всеки белетрист. По своите вътрешни закони тя го учи на една по-съвременна белетристика. Става дума за една по-съвременна и метрична композиция, за активно изграждане на образите в действие, за умела подготовка на кулминациите, за точен и естествен диалог, за отказ от всякаква ненужна обстоятелственост.“⁷ Сам той разкрива, че преходите в новелата „Баща ми“ са типичните преходи в съвременното кино — острият шнит. „Разбира се, това е търсено — пише Вежинов. Съзнавам, че е все още непривично, дори може да остави у някои читатели впечатление за нарушена естетика, но естествено, това е пътят, по който ще се върви.“⁸

Тази така категорично заявена тенденция по-късно ще се развие в една изключително „киногенична“ *белетристична поетика*, без да се пренасят механично сценарни конструкции и елементи. Лиричното у Вежинов е по особен начин „овеществено“, обективизирано в онова неказано и неизразимо, лежащо между впечатлението и крайното състояние, между изходния и крайния момент на психическото преживяване. Наглед текстът не съдържа нищо друго освен гола предметна информация. Емоционалното състояние остава външно неизразено, неназовано. Но затова „обективната“ действителност е дадена така, че в нея се проектира целият ход на субективното преживяване и така то се внушава с още по-голяма сила. Това е особената лаконичност на киноезика, която за Вежинов е „благородство и дълбочина“. Визуалният характер на филма не допуска абстрактност, обстоятелственост, рефлексивност. Тук всяко нещо е конкретно и реално съществуващо и всичко, вкл. мисълта и настроението, се изразява чрез конкретното и реалното. Според Вежинов „необикновено дълбоки и сложни изразни средства“, специфични за жанра, крият нови възможности и за белетристиката — „тънкост“, „блестяща рафинираност“, „мощна изобразителна сила“. Асимилирайки ред особености на киноезика, романът на Вежинов постига със *свои* средства голяма част от онова, което филмът дава в повече на зрителя като богатство на художественото виждане. Влиянието на киното не само не заличава свособразието на Вежиновата поетика — то само засилва нейната специфика и съвременност.

В поетиката на романа може да се говори за особен тип „наблюдаващ лиризм“, близък до кинематографичния принцип на наблюдаващата камера. Писателският обектив отбелязва, фиксира само онова, което се проявява видимо на повърхността на нещата обективно и е достъпно за обикновено възприятие. Вежинов *мисли художествено на принципа на камерата* — посредством веществени „кинообрази“. Вътрешното движение, невидимото на повърхността на обективните проявления е сякаш толкова недостъпно за автора, колкото и за читателя.

Но виждайки *иначе*, повествованието вижда *повече*. „Обективността“ на авторската „камера“ е мнима — тя е по особен начин субективна. Тук читателят сам конструира емоцията от нейните условия, без тя да е била непосредствено изразена пред него. „Наблюдаващата“ камера преодолява в съз-

⁷ Й. Василев. Предпочитам лекия присмех. . . Интервю с П. Вежинов. — Поглед, бр. 44, 31 окт. 1966.

⁸ Пак там.

нанието на зрителя вътрешната дистанция, доскоро възприемана като същност на естетическото преживяване, поставя не само героя, но и „зрителя“ вътре в художествената ситуация, създавайки така характерния за киното ефект *на отъждествяването* — зрителят се идентифицира с околото на камерата, тя от своя страна с възприемащото съзнание на героя. Този ефект, много характерен за поетиката на Вежинов, умело провокира читателското съпреживяване и емоционален опит като съконструиращи начала.

Кинематографичното виждане на нещата се изисква „потенциално“ от съвременния читател. Той едновременно е и зрител и естетическото му „зрение“ е силно изкушено и „деформирано“ от киното. Филмът не само носи особена естетическа информация, но и „обучава“ тя да бъде извличана, изработва многофункционално естетическо зрение, дава наготово собствените си „кодове“⁹. Читателят е „възпитан“ вече да вижда и чете „кинематографично“, така че и най-малката възможност за кинопредстава се реализира в неговото възприятие с една необходимост, дошла от качествено новия тип художествено мислене, отгледано в новото изкуство.¹⁰

В това отношение в „Нощем с белите коне“ има великолепни страници, в които може да се проследи „на живо“ как *лиричното функционира в контекста на епичната в същността си форма*, как взривява отвътре нейната класическа традиционност и създава една изключително интензивна „кинодраматургична“ художествена структура, способна концентрирано да изрази богатото философско съдържание. Ще се позова само на първия епизод, но този принцип е характерен за целия роман. Още началната „пейзажна“ фреска е изградена върху мълчалива, но пълна с внушения успоредница на описано и загатнато, текст и подтекст, обективен свят и душевен живот. Всеки най-малък детайл съдържа дълбоко психологическо внушение — онова, което е необходимо за първата част: усещане за примирена старост, униние и отпадналост, дълбоко скрито чувство за безнадеждност и самота, макар изпълнени със „скръбното и гордо достойнство на умирация благородник от Тракийската гробница“. Отдавна е минало полунощ, нощният въздух е смесен не с друго, а с лугавия мирис на застояла канална вода, тя се мъкне едва-едва в каменното корито на реката. Необикновено тихо е в тоя час, но не с балсамната тишина на животворния сън, а с тягостната и мъртва тишина на прозата и старческото безсъние. Пристъпена и заглъхнала е чистата и свежа сила на живота — чува се само как „плъховете шумолят в кофите за боклук и кучетата се прозяват в съня си“. (Дори звуковата „партитура“ има метафоричен характер — едва ли всъщност би се чувало как кучетата се прозяват в съня си!) Ако изобщо мине кола, тя ще е „закъсияла“, със застрашителни „червени драконови очи“ и „мръсна бензинова опашка“, нейната мръсотия дълго и бавно след това ще се утайва в клоните на дърветата. Всичко носи сивотата на отчужденото и равното спокойствие на старостта, на „късната полунощ“ на живота.

Този „обективен“ предметен свят звучи като разширена метафорична вариация — превод на епически език на една лаконична характеристика, дадена

⁹ Макар да съществува и противоположното мнение — „киното ни кара прекалено много да гледаме и ни отчужда да виждаме“, където се има предвид, че необлекченият чрез кинообектива театрален зрител по необходимост е принуден да съизгражда.

¹⁰ Въпросът за влиянието на киното не е частен, технически въпрос. Той е елемент от общия проблем за културния език на времето. Като тип художествено мислене киното успешно съчетава белетристичното „разказване“, *изобразяване* с лирическото *изразяване*. То притежава изключителни възможности за синтез на поетически-метафоричната с прозаически-повествователната образност. Същият стремеж се забелязва и в белетристичния език и затова възможностите за взаимни влияния са много големи. Кинопоетиката като поетика от романов тип „износва“ в себе си и реализира със свои средства ред същностни черти на романовото мислене и на съвременния етап му ги връща обогатени и преосмислени.

от Вежинов на друг негов герой — „водата на живота му бе никак непрозрачна и мъртва“. В съпоставката с тази чисто лирическа метафора съвсем ясно личи механизмът за епически „превод“ на лиричното по своя синтетизъм внушение. Трябва да се отбележи, че една и съща логика на художествено мислене управлява както функциите на отделната прозаична метафора, на епизода, така и композицията на целия роман. Така че механизмът за епически „превод“ на лирическата метафора е същият, който управлява и епизода, и композицията на романа.

Внушението за обективен свят е *привидно*. Картината действа със своята визуалност и осезаемост, но не разчита на нея, внушава не пейзаж, а настроение. Привидно неутрално предаваните външни факти не остават до своята конкретност, а прерастват в целостта си във вътрешнообемно, лирическо в синтетичността си внушение — постепенното болезнено осъзнаване на старостта и самотата. Без нищо от това да е конкретно назовано, то е много фино и дискретно внушено. Нищо външно, обективно няма в този „пейзаж“ — сенки, мириси, полутонове, полудвижения, приглушени шумове и нюанси, дошли да бъдат не само „знак“ за психически живот, но и самият психически живот. Увлечен в работата си, Академика сякаш не усеща нито шумовете, нито миризмите. Но така е само на повърхността, на нивото на видимостта. Още преди да дойдат до съзнанието, предметите са предизвикали някак тягостни, мрачни, отчуждени емоции — лека досада, чувство за някаква мръсотия и дори заплаха, застрашеност, усещане за нещо пропуснато, за самота, невъзвратимост, изоставане от живота. Те стават „обективен корелатив“ на *все още неосъзнатите, неподозирани и от самия герой импулси на подсъзнателното* — настроението е още в сферата на недоловеното, неосмисленото, неизразимото — всичко онова, което той „*сякаш не усещаше*“. Това е много характерен Вежинов принцип на „предметно“ обективиране на *подсъзнателното* — като „врата към съзнанието“, още непревърнато се в рефлексия — сякаш предметите са я предизвикали, а тя всъщност е тляла дълбоко в подсъзнанието, предметите само са станали неин повод. Реалното „разчитане“ на емоцията е оставено на читателя. Затова винаги и неслучайно във Вежиновите образи остава нещо недоизразено и сякаш неизразимо. Така че пейзажът тук не замества авторския коментар, „камерата“ се отъждествява не с гледната точка на автора, а с „потока на съзнанието“, по-скоро — на подсъзнанието на самия герой. Тя не „следва“ настроението — тя го „предчувства“, предхожда, изпреварва засилващото се усещане за старост и самота, нюансира, без точно да формулира. Повествованието се гради по асоциативните закони на „вътрешната реч“, също много характерен за киното принцип.

И така на повърхността на обективното повествование, увлечен в работата си, Академика не усеща нито шумовете, нито миризмите. Но подмолното лирическо движение преминава в друга гама, отбелязано в сюжета от един мимоходом подхвърлен детайл — „към два часа мина камионната поливачка“. Всичко след това говори за промяна в настроението — шуртенето на водата е донесло усещане за младост, жизненост, за „*дъжделиви*“ пролетни нощи (дори прилагателното от „обективното“ повествование е в поетично архаизирания стил на Академика), донесло е усещане за чистота, светлина и свежест — даже старият и похабен гранитен гръб на паважа лъсва на тази светлина. „След това отново стана спокойно и тихо“ — затваря кръга авторът, но междувременно подсъзнанието е изминало дълъг път и това не е същата примирена тишина от първата част — в нея сякаш зазвучават Далчевите самотни стихове:

При този тъмен звук нощта се сепва сякаш,
уплашена сама от своята пустота,

Целият първи фрагмент, наглед чисто предметен и класически обективен пейзаж, е изпълнен с богато и фино нюансирано психическо движение. Той е своеобразен *лиричен микромодел* на романа. Като разширена прозаическа метафора той снима в лирическата си синтетичност целия идейно-емоционален пълнеж на произведението (дори сюжетното движение и развитие), подготвя читателя да го приеме и да повярва в неговата истина. Да повярва, че въпреки прозата на старостта и изгубените илюзии душата винаги има сили да вярва, да страда, да обича — да живее. Да повярва в прощалната светлина на последната — най-нежна и сякаш „суверена“ любов — блаженство и безнадеждност (Тютчев).

Пасажите са разработени едновременно и като *сюжетни ситуации*, и като *поетични вариации на тема*. Всички елементи на фрагмента са в своеобразна лирическа хармония — „отгласяят“ се един друг, носят настроението на епизода. „Драматургията“ на отделния „кадър“ е сродна с „драматургията“ на едно лирично стихотворение, построена е на принципа на „лирическата фраза“. Всеки детайл излъчва същата онази напрегнатост на думата в стиха, която Тинянов нарича „сгъстеност“ на стихосложението.

Следващият пасаж доразвива първия мотив за старостта и самотата на още по-конкретно ниво — чрез вещите в кабинета на Академика — „неща от друг, далечен и отдавна изчезнал свят, който се появява като призрак само в късните летни нощи“. Тук интериорът изцяло подменя психологическия анализ, даден точно така, както камерата би обглеждала обстановката в един сценарий — словесно фиксирани близки планове, пределна конкретност и „изобразителност“: „Мир, неподвижност и вечност“ лъха от охрата на старите мебели, от кожените кресла, от овехтелите книги, от старото полувековно бюро. „Вече две десетилетия не бе преместил нито една вещ от кабинета си, не бе прибавил нищо освен книги, не бе изнесъл нищо освен ръкописи.“ Отново се натрапва Далчевото:

Би казал някой, че във тази стая,
не е живял отдавна никой,
че е заключена стояла
с години нейната врата.
Тук има миризма на вехто
и прах по всичките неща,
тук бавно времето превръща
във прах безжизнен сякаш всичко.
„Стаята“

Сякаш наистина тук в ъглите расне неусетно вечерната дрезгавина на живота, вехне есенното слънце на простите му радости, по стената висят портрети на жени, които са си отишли от света и само в здрача на летни нощи като тая, „заспала тежко върху пода сънува в здрача тишината“ един друг, далечен и отдавна изчезнал призракен свят на спомените. И тази толкова печална стая „зализва бавно с вечерта“, така както зализва и животът на героя.

А по стената се изкачват бавно
и догоряват на потона дните ми:
без ни една любов, без ни едно събитие
животът ми безследно отминава.

Изгубено е очакването, всекидневното чудо на живота: „Нищо не се случваше от години наред, нищо освен всекидневния труд, безвкусната храна, която готвеше жена му, мъртвешката нощна почивка, от която се събуждаше сякаш олекнал и съвсем бездушен, никакви събития, никакви изпитания на съдбата.“ Тук гости са само годините, а и те се движат „бавно и тихо като сенки“. Дните се измерват с прелистените страници и в техния прах заглъхва зовът на живота и света — внушение за нещо отиващо си и неизживяно, пропуснато и невъзвратимо.

Целият интериор в кабинета изразява, без да го назовава, именно това усещане за бавно и безрадостно догаряне на дните, което героят все още не иска да допусне до съзнанието си, както неколkokратно е отбелязано в текста. Подсъзнанието сякаш заобикаля същественото чрез подробностите — усещането за старостта е дадено самоиронично само с два детайла — с течение на времето виолетовата възглавничка на стола е станала недостатъчна и той се е принудил да прибави още една — резедава (казано съвсем мимоходом, сякаш много по-важен е цветът ѝ и откъде е купена!), бюрото е пораснало неусетно под носа му и сега клавиатурата на стария „Ремингтон“ му стои малко височко. „И той не разбираше как“ бе станало това, отбелязва авторът, опитвайки се да покаже тъкмо съпротивата на съзнанието срещу натрапчивото усещане за старостта, което дава знак за себе си отвсякъде.

Вежинов не разлага фрагмента на съставните му части — интериор, портрет, настроение, действие. Дори самият герой е „вписан“ в контекста на интериора, сякаш е станал част от него — лицето му е добило мътния блясък на лоша печатарска хартия, очите му губят блясъка си и се обезцветяват. Портретът дори не е обособен като отделен пасаж или изречение — той се слива с обстановката. Фрагментът започва като описание, минава през портрета, сведен до „интериор“, и завършва с типично Вежиновата „емоционално охладена“ лаконична констатация за психическо състояние. Той дава всичко това синтетично, едновременно, взаимосвързано и съвместно — още едно доказателство, че тези толкова различни по характер елементи (сами по себе си великолепно „ескизи“) всъщност имат една обща „свърхзадача“ — да бъдат обективирани на онова, което Академика „все още не разбираше“, „дори не сме аше да помисли“, „мъчеше се да не забелязва“, „пъдеше от мисълта си“, но за което този човек „със свой личен принос в геронтологията“ не може да няма „някакво усещане“, макар отдавна да се е примирил с възрастта. И именно към това „някакво усещане“, което въпреки примирението съзнанието пъди зад границите на подсъзнателното, е насочена прословутата „безпристрастност“ на обектива, която тук Вежинов превръща в *проникновение*.

Въпреки че епизодът е пропит от настроение, той не губи *сюжетно-събитийните* си функции. Много често самото настроение играе роля на двигател на сюжета. Докато Йовков чрез кадъра-кулминация спира хода на разказа¹¹ (ефект на спрялата камера), Вежинов го придвижва чрез него. *Органичното единство на лиризмът и сюжетността* е едно от най-характерните качества на Вежиновата поетика. Повествованието е неразложимо на емоция и действие — те дифузно взаимопроникват. Това натоварва образността с повишена и много богата белетристична функционалност и художествена интензивност — особен *лиро-епически синтетизъм*. (Именно това е смисълът на метафорично

¹¹ Вж. И. Панова. Майстори на разказа. С., 1975.

наречената от Б. Ничев „дифузна“ епичност.¹²⁾ Нарушаването на единството, мярката на техните взаимоотношения (както е в някои епизоди с младите), веднага се отразява на художествената сила на повествованието.

Следващият пасаж придвижва психическото и сюжетното действие чрез нова *вариация на антимотива*, въведен с неочаквания в топлата тишина, силен и жив шум на водата от поливачката, отключил веригата на асоциациите — спомена за родния дом — хубав, далечен и скръбен като всички спомени, когато невръстната и неукрепнала детска душа е била в единение и разбирателство със света — „сестра на вси неща“. В контраст с приглушената, някак „бестелесна“ *сетивност* на мотива за старостта споменът за детството е изтъкан от *усети* — звуци, мелодии, цветове, мириси, светлини и поетични образи, носещи красотата и поезията на делника, хармонията на „сетивното“ съществуване, чистотата на детското усещане за живота, опоетизиращо и най-прозаичното ежедневие, сега още по-красиво в носталгията на годините. Тишината просто се *чува* и *усеща*, тя е „топла“ (окачествена с прилагателно за осезание), изпълва се със звучене. Неочакваният шум на водата е „силен и жив“ — жизнен. Улудите пеят — „ту звънко като цимбал, ту тихичко и приспивно като арфа“ — чудни улуди, „като тръби на орган“, в тях самите сезони звучат — пеят с дъха и дъждовете си.

Опоетизирани в спомена, жълтите керемиди на родния дом отново водят асоциации с безутешната бащина къща от Далчевото „Есенно завръщане“ — „вехне къщата с жълти стени/като някакъв спомен далечен...“. Тази жълта къща се среща много често у Далчев — като усещане за уюта и топлината на бащиното огнище в есенното носталгично завръщане, за да напомни сякаш —

колко много години са минали
по неравния тягостен път,
дето днес моите стъпки пустинни
като вопли самотно звучат.

Целият спомен носи своеобразната „вещественост“ и нагледност на класическо живописно платно, „разказано“ с думи. Топложълтите керемиди, чугунената дворна ограда, цинковите улуди, непрозрачното стъкло на навеса, леко позеленяло от годините, четирите каменни стъпала на входа — всичко създава усещане за живописна пластичност, носи осезаема, плътна *вещественост*, топла „телесна“ *непрозрачност*, наситен с усещане за материя колорит. Отделните ярки зрителни доминанти се оказват и емоционални доминанти. Тук „лирически пейзаж“ в познатия от традицията смисъл няма — има видени, звучащи и осезаеми неща — детайли, хванати точно и лаконично, нарисувани чрез онова, което може да се види, чуе и усети. Вежиновият „емоционално охладен“ стил не допуска пряка изява на чувства или позиции. Но неговият психологически анализ действа подмолно, оставен е да се дореализира в съзнанието на читателя. Зрителните петна са едновременно и емоционални доминанти — техният „ритъм“, хармонията или контрастът на образните асоциации внушават онова, което не е станало още рефлексия — *внушават още неизразеното и всъщност — неизразимо*. Образът е класически завършен като живопис, но неизчерпаем като внушение — той тепърва ще се обогатява и осмисля в контекста на романа. Смисълът на всеки подобен възлов фрагмент непрекъснато се доизяснява и дообогатява в потока на монтажно-антитезните „асонанси“, които се редуват в особен композиционен ритъм.

Още едно много характерно „светлинно петно“ — под силната електрическа лампа нощният дъжд танцува в светлината — „гол и с протегнати към

¹²⁾ Б. Ничев. Съвременният бълг. роман. С., 1978, с. 473.

небето ръцѐ“. Това са сякаш преведени на епически език Далчеви стихове — „този пролетен дъжд сякаш пада/само дето гори светлина. . .“ — с поезията, излъчването и светлината на делника, с романтичното усещане за живота в най-дребните му прояви, със символа на дъжда като жизненост, младост, обновеление, красота. (И тук детското начало е вечното убежище от отчуждението и самотата.) И обратно — ред стихове на Далчев звучат като своеобразен „*лирически корелатив*“ на обективната епична картина на Вежинов, като неин „превод“ на лирически език. (Разбира се, аналогията е типологична, не генетическа.) В тази съпоставка много ясно проличава „моделът“ на лирическия и епическия тип внушение. Ето скритата „епическа“ емоция у Вежинов, „преведена“ на лирическия език на Далчев:

И ти си бил дете (почти не вярваш),
и ти си имал къдри от злато,
застанал бос, на глас си разговарял
с обувките и детското палто.

Годиците растат и те затварят
и те зазихват в твойта самота,
врази ти стават старите другари
и опустява медлено света.

Нищо от това не е названо директно у Вежинов, но тези стихове звучат като специално търсен емоционално-поетичен аналог на преживяванията на учения.

Не зная доколко е литературно „законен“ такъв „синтезен“ анализ, но цялата атмосфера на романа непреодолимо натрапва някакво далчевско настроение, идващо сякаш не само от изобразителните принципи на дискретна лиричност, а и от дълбокото психическо родство на образа на Урумов с лирическия герой на Далчев. Пределно изчистената предметност на образността в романа, носеща дълбок лирически подтекст, разкрива още веднъж и за кой ли път по нов начин не само значението на психологическите открития на поета за развитието на аналитичните възможности и култура на романа,¹³ за художественото проникване в сложни състояния на човешката душевност, но и *ролята на поетиката му за чисто художествените открития и за художествената култура на романа*. Особената „предметна“ поетика на Вежинов, новото съотношение на обективно и субективно, на епическо и лирическо сякаш повтарят на нова степен, на друга жанрова основа търсенията на Далчев в областта на лириката. Различният жанров език неизбежно води и към различна реализация, но цялостното моделиране на художественото мислене е дълбоко сродно с традициите на Далчев — не само като атмосфера, но главно като поетика. Основните принципи на Далчевата поетика са сякаш моделна структура, своеобразен *типологичен аналог* на новия художествен синтез в романа. Останал самотник, своеобразен „чужденец“ в поезията, Далчев създаде традиции, чиято художествена перспективност и обемност тепърва ще бъде осмисляна от нашата литература.¹⁴

Художествената обективност на Вежиновия роман не е обективността на битието само по себе си. Тя се твори от възприемащото съзнание, очовечава се, осмисля се от него. Вежинов не се наема да изрази „неизразимото“ — той оставя предметите в тяхната „обективна“ даденост да говорят за него, но преминали през филтъра на субективното преживяване, осветени, ритмизирани от него — станали самият вътрешен живот. Това е лирическо съдържание, пре-

¹³ По въпроса за влиянието на лириката върху романа за пръв път у нас пише Б. Н. Ичев. Цит. съч., с. 179.

¹⁴ Изобщо нашата литература, традиционно считана за литература с нарушена органичност на разволя, непрекъснато се самодоказва като литература с недооценена органичност. Новото доказателство за това е и типологическото родство на новата поетика с модела на „смешението“ от 20-те години — още едно доказателство за трайните отгласи, за многопосочния тласък, който даде този прелом в развитието на нашия литературен живот. Вж. Р. Ликова. Естетически прелом в поезията на 20-те години, С., 1978.

ведено на епически език, изключително обогатен от вроденото сякаш кинематографично мислене.

Тази поетика се опитва да съвмести в мирно и естетически пълноценно съжителство двата типа художествена „обективност“ — лирическа и епическа. Така се ражда толкова характерният за Вежиновата поетика „*обективен лиризм*“ — много по-богат както от чисто субективното лирическо обсебване на света, така и от обективността на класически епичното. Принципът на епоса — „човекът и светът“ противопоставя две обективни същности, при което светът е фон, активизатор, социална база, само не и плод на човешко съзнание. Класическият роман търси да извлече обективната причинност от стълкновението между героите и света. От друга страна, поетиката на строго лиричното повествование е „себеизразяваща“, романовият свят е еквивалентен на субективното съзнание на героя (лирически в същността си). Светът и героят не съществуват като обективни дадености, стълкновението им изразява субективно качество, вътрешна драма, „индивидуална“ каузалност.

Новата поетика прави опит да свърже човека и света в една „странна“ за епоса — „вътрешна“ и все пак естетически обективна форма. Структуро-променящото въздействие на лиричното е в рамките на епично определената структура, не разрушава епическата повествователна определеност, епическото качество. Художественият свят е по особен начин „вътрешен“, без да бъде тясно субективен, лиричен или рефлектиращ. Тази обективизирана субективност е дискретна форма на сливане и огледално взаимоотносяване на човека и света. Синтезирайки епичния и лиричния принцип, новият роман превръща отразената обективна действителност в „еманация“ на една субективност, в която микроструктурите на душевния живот изоморфно снемат и изобразяват и социалната макроструктура. Епическата мащабност на образа се превръща във *вътрешна, многопластова, многостепенна дълбочинност* в изобразението на човека в сложността на отношенията му със света.

2

Епическата мащабност се снима и реализира изоморфно на по-ниско, но *естетически по-съществено*, по-дълбочинно и затова художествено много *по-силно функционално ниво* — нивото на *вътрешната „обемност“* на образа. Носталгията по епичното се удовлетвори естетически не толкова в епичността на цялото изображение, макар и чрез това, колкото в изключително, „*епично*“ *разширената и интензифицирана „вместимост“* на образността. И това е обективен резултат не на „епизацията“, а именно на „деепизацията“ — това са плодове от въздействието на лиричното мислене — още едно доказателство за единството в противоречивостта на антиномните родови естетически структури.

Изобразителната пластичност отдавна не е вече единствена задача на образа, както отбелязват редица автори, а само негова основа, белетристична плът. Пластично-изобразителното начало е постигнато, изживяно и творчески асимилирано от романа ни. („Иван Кондарев“ беше един от неговите апогеи и неговият залез като чиста форма.) Оттласквайки се от постигнатото, съвременният роман търси нови синтетични възможности за разширяване на интелектуално-философския обем на образа. Романовата „живописваща“ образност се редуцира съвършено като битово-дескриптивен материал и придобива много по-богата функционална натовареност — типично лирически полусемантизъм, смислова амбивалентност, символност. Синтетичният образ взема от мащабността на епичното, насища го с концентрираността на лиричното по характер образно обобщение. Така, без да изгуби обективно-епичната

си пластична сила, образът се превръща в своеобразно „силово“ поле — концентрат на емоционално и интелектуално напрежение.

Образите съдържат една *по-богата и усложнена типичност* от типичността на класическия роман, изградена на принципа „типични образи при типични обстоятелства“. Съвременният роман прави опит за *нова художествена конвенция на типичното* — то е не количествен, сумарен показател, а *структурно, „моделно“ качество*.¹⁵ Изискването за житейска и историческа автентичност („като самия живот“) отстъпва място на дълбокото образно обобщение, надмогнало тиранията на историческата фактологическа достоверност, превръщащо се в моделна структура, изградена на принципите на *философско-художествената*, а не „битова“ автентичност на истината. Новият ни роман се домогва до по-синтетични, по-машабни образни обобщения от социално-битовата и психологическата типичност. Това е израз на една концептуална поетика, която се стреми да „хване“ не ограничената правда на фактите, а диалектиката на битието, неговия философски смисъл, който невинаги може да се намери в автентичността на изображението.

Образът на Академика е своеобразен „*лирически герой*“ — *концептуално-философски и композиционен център на произведението* — сякаш всички останали образи съществуват само за да го „отразят“ по някакъв начин и да го разкрият. В този смисъл критиката правилно отбелязва, че Мария и Криста са непълноценни в известен смисъл като самостоятелни образи.¹⁶ Те придобиват пълнокръвен естетически живот едва когато по един или друг начин са съотнесени с Академика. Техните отношения реализират не толкова логиката на сюжета, колкото *логиката на концепцията*. Така у Криста се оглежда юношеската мечта на Урумов, Сашо е своеобразно отрицание, но и продължение, и доразвитие на образа на съвременния учен, Донка повтаря, „отразява“ линията на Сашо като консуматорски тип, но в женската си реализация и т. н. Много важен аргумент в полза на това твърдение е фактът, че в този роман съюзът, сюжетното действие сякаш не е предназначено толкова да *промени* героя (както е най-често в класически епичната поетика), а да го *разкрие*, по-скоро да му даде възможност да се саморазкрие, да оголи трайната и дълбока човешка същина, често недогледана зад видимостта. Така че събитието (доколкото има типично сюжетни събития тук) е по-скоро проявител на дълбоко скритото и дори на още неосъзнатото у героя.

На този основен *лирически принцип* е изградено *огледално-отразителното монтажно композиране на образи и проблеми*. Последователно е прокарана своеобразната „*огледалност*“, *взаимоотекване*, „*отгласяне*“ на епизоди, сюжетно-фабулни линии, психологически състояния, *метафорични детайли*, чрез което проблемите намират своето подтекстово и комплексно звучене, придобиват нов смисъл в контекста на монтажното съполагане. Лирическата преливност на мотивите става композиционен фактор, който крепи повествованието като цяло. Вътрешната логика на тези „*композиционни асонанси*“, логиката на тяхното „отгласяне“ е всъщност логика на романа, логика на авторската концепция.

Така закъснялата среща на Мария и Урумов в края на романа, видяна в романтичен план, се „отглася“ своеобразно гротесково от странната влюбена двойка, която Урумов вижда в унгарския ресторант в началото на повествованието. Те му изглеждат толкова жалки, безпомощни и смешни, почти абсурдни в своята закъсняла нежност, но тъкмо тогава, под чистите и ясни зву-

¹⁵ По този въпрос вж. по-подробно Б. Ничев. Цит. съч.

¹⁶ Вж. Е. Прохаскова. Роман-синтез на богат белег. опит. — Септември, 1976, кн. 2, с. 240—245; Н. Андонова. Роман, написан с проникновение. — От. фронт, бр. 9571, 10. XI. 1976.

ци на цимбала той сякаш започва да осъзнава самотата си, „отложения“ си живот; „Нима е възможно да измине толкова дълъг път, без да го забележи? Като насън ли бе живял? Какво бе останало от живота му, освен куп пожълтели научни трудове, които никой никога повече няма да прелисти?...“ Дори адът е по-добър от пустотата и нищото, и болката е за предпочитане пред вледеняващата безчувственост. Сякаш звучи самотният поплак на Лилиев: „Не съм живял, самин съм бил, смили се, тъмни боже!“

Тези два чудесни психологически етюда от началото и края в целия роман сякаш се пресичат и „отгласят“ смислово, за да създадат едно от основните внушения на романа: „Няма смешна обич на тоя свят, има грешна обич, има нещастна обич, има истинска или въображаема и всяка от тях е едно от малките чудеса на живота.“ Изминал пътя към тази истина, в края на живота си героят е безпомощен, но не безнадежден, слаб, но не безсилен. Смъртта идва с угасването на надеждата, която се оказва предварително обречена от логиката на живота.

От друга страна, последната и всъщност първа любов на Академика, романтична, нежна и някак „суеверна“ — с липсата на бъдеще, с преброените мигове, които сякаш са вече изминали, когато започват, прощалната усмивка на живота с мъчителна сладост на последна глътка въздух — тази любов дава нов смисъл, отселява още по-силно разхитителната, незнаеща собствената си стойност „целесъобразна“ любов на Сашо.

Привидно неорганизираните сюжетни елементи, образи, детайли се обемат, обгръщат в общата монтажна конструкция по принципа на лириката. При всяко движение на повествованието те дават нови нюанси и значения, нова емоционална атмосфера, превръщат се в „смислови асонанси“. Като тип художествен синтез образността се доближава до лирическото по кондензираност на семантиката, символна многозначност и „незавършеност“, по експресивния синтетизъм, по наситеността си с надсюжетни значения и емоционална напрегнатост. В резултат класическият сюжет придобива нова сложност и особена функционална натовареност. Композиционната структура сякаш „пулсира“ смислово — едни и същи сюжетни епизоди се оказват смислово неравни сами на себе си — ту са сюжетни събития, придвижващи действието, ту губят качествата си на събития, придобивайки друга — метафорично-поетична роля, с много по-висока степен на художествено обобщение. Така *метафоричността на лиричния роман тук се реализира на много по-високо ниво — от нивото на образа към нивото на структурата.*

Всичко това изключително повишава *функционалността на отделния образ, на детайла, на простия сюжетен факт.* Инцидентната за предишния опит на писателя роля на *повтаряния се детайл* тук придобива повишено смислообразуващо значение. Този похват, известен още от опита на класическия роман, тук има неизмеримо повишена функционална натовареност — играе ролята на *смислоразкриващ „код“*, на метафорично натоварена връзка между двете сюжетни линии — фактор, свързващ и разединяващ едновременно, доказващ единството и противоречивостта на битието. Подобно на едрия план в киното детайлът тук има особена роля в „микродраматизма“ — драмата на тънките, интимни психологически моменти. Така е „подаден“ обликът на предмета, че той става свидетелство и обективизация на неясни и трудно изразими по друг начин чувства, става дори философско обобщение. Със своята повторителност детайлът съдейства и за известна ритмизация на повествованието — има не само смислова, но и композиционна функция.

Още в края на първия епизод — смъртта на Наталия, един много характерен детайл внушава целия художествен смисъл на този образ, преди още да е разкрит чрез спомените на Урумов — трагичната опустошеност и празнота

на външната властна и алчна, студена красота на тази жена. „От нея напистина лъхаше нещо вечно, като от някаква жива, неостаряваща мумия“ — мисли за нея Сашо. Малко по-късно този оксиморон — „жива мумия“ — ще бъде „отгласен“ чрез втори образ — метафора на първия: във вилата — нейното „свърталище“ (асоциация от сравнението с лъвица), Сашо вижда грамадна нощна пеперуда, кацнала на чугунената дръжка на прозореца. С живота си красотата създава впечатление за жизненост — „крилцата ѝ бяха кадифени и мъхави, антенките на пипалцата — с жълти връхчета“. Но това е само метафора — превод на първия оксиморон — пуста красота, мъртва жизненост. Макар че тя сякаш се готви да литне всеки миг, това е било само илюзия — тя отдавна е суха и мъртва и е трябвало само едно докосване, за да се разбере това. Тази метафора не само разкрива същността на Наталия, но е и едно философско напомняне в стила на Вежинов за неразличимостта понякога на смъртта и съществуването, което прокаква нишки към основния проблем на романа, който ще се разкрие по-късно.

По подобен начин авторът се е опитал да изрази и най-неизразимото — смразяващия ужас на усещането за смъртта. С удивително проникновение той прави това именно с детайли, които по парадоксален начин говорят тъкмо за живота. В сцената на погребението психическите усещания придобиват сякаш веществена плътност — „вечната миризма на смъртта, непонятна и навярно несъществуваща“, но „всепроникваща и плътна като съсирек“. Тя се натрапва и асоциира именно от силната и свежа миризма на любимите на покойната цветя. Ужас внушават именно лачените връхчета на обувките ѝ, точно защото те сега изобщо не са ѝ нужни и тя никога заникъде няма да тръгне с тях. Но тези внушения са в подтекста, наяве са само предметите. Като самостоятелен елемент в първия епизод детайлите нямат този силнообобщителен и метафоричен смисъл, който придобиват при следващото им повторение в аналогична ситуация, но в нов контекст — погребението на Академика, повтарящо по нов начин епизода с първата смърт. Самата повторителност на детайли и ситуации се оказва семантично значима.

По същия начин някои привидно странични епизоди и ретроспекции разкриват смисъла си едва по-късно, вилетени в друга ситуация, те придобиват дълбока психологическа и смислоразкриваща функция, преминават от един в друг повествователен поток като „бродещи мотиви“, един чрез друг намират оправданието и предназначението си в цялото, звучат *като музикални лейт-мотиви* — вариация на определена идея. В повтарящия се спомен, в който Сашо пуска малкото си бяло коте от балкона на втория етаж, се съдържа познатата Вежинова идея за атавистичното, разрушително чувство у човека, за желанието му на всяка цена да проникне в загадката на смъртта и сякаш чрез нея — и на живота. Но този епизод е и смислова вариация на съдбата на Криста — котето стои пред него и го гледа с тъжен и безпомощен поглед, точно както Криста ще го гледа по-късно в болницата — „ужасено и нещастно, без никакъв друг изход, освен отново да се върне при своя убиец“ — едно до смърт изплашено, ранено животинче. „Да, така е — мисли Сашо — онова малкото коте навярно, което бе върлил някога от балкона.“ Съвсем не е случайно и онова коте на стобора, което се мярва, докато чака Криста да излезе от болницата, гледайки го със спокойно злорадство или с примижали безучастни очи. Така споменът става коректив и индикатор за емоционално състояние. Понататък в повествованието само една „мазка“, един детайл, едно мимоходом подхвърлено лирическо движение е достатъчно, за да прозвучи отново основната тема на мотива, оцветена винаги по различен начин от контекста.

Подобен смисъл има епизодът със Сузи — първата юношеска любов на Сашо, оставила му страшното усещане, че „някога, много отдавна е убил дете,

убил го е, без да разбере и без да усети, съвсем неволно и несъзнателно, а след това е убил и спомена за него“, убил е всичко, което може да породи този спомен — егоистично самосъхранително той не си позволява да се връща към нищо, което може да наруши вътрешната му хармония и увереност в себе си. Този епизод винаги се появява, когато трябва да напомним за вината и отговорността, от които следва човешкото достойнство. Всеки от тези „микросюжети“ има завършено и цялостно звучене — като сюжет за малък разказ, със своя структура и емоционална атмосфера, със свой колорит и логика.

Много често чувствата на героя се внушават чрез подсъзнателните асоциации, които се превръщат в *метафора*, играеща „ключова“ роля. Те прозвучават още преди настроението да се е превърнало в рефлексия, преди да е осмислено от субекта. Връзката е много по-дълбока от асоциация по сходство — споменът става „врата“ от подсъзнанието към съзнанието. „Всъщност — всичко е съзнание и подсъзнание, зависи каква врата ще отвориш“ — пише Вежинов. Той се доверява много повече на подсъзнанието на своите герои при разкриване на тяхната същност, отколкото на съзнателните им решения и действия — използвава подсъзнателните импулси и асоциации като „коректив“ на съзнателните. („Само скритото дълбоко в нас е истинско“ — твърди Вежинов в „Белият гущер“.)

„Ключовите“ спомени се появяват там и тогава, когато трябва да заговори вътрешното, те са идейно-емоционални *ядра*, *сърцевина* на повествованието. Така усещането на Академика за самота, страдание и ненужност, а едновременно и състраданието към гордото примирение на Мария е внушено чрез детския спомен на Урумов за стария, изтерзан кон, който и след много десетилетия непрекъснато се връща в спомените му: „Беше още дете, живееше в голямата жълта къща. Валеше слаб дъжд, след като бе преминала бурята, водните мехури се пукаха в черните улични локви. Точно срещу тях бе спряла каруца, впрегната със стар, кокалест кон. Бе отпуснал ниско към земята тъмната си глава, от мършавия му гръб се вдигаше полупрозрачна пара. Стоеше тъй, неподвижен, унил и така *отчаяно забравен*, че момченцето дори не разбра как сълзите неусетно потекоха по лицето му.“ В общия контекст този спомен става метафора на трагичния житейски стоицизъм и на човешкото съпреживяване. Психическият механизъм на „впечатване“ на едно силно детско преживяване понякога крепи и надстроява цели светове в живота на човека, носи в зародиш цялостния духовен живот на личността. Съвсем неслучайно този спомен много фино кореспондира и с основния символ в романа — картината с белите коне, обогатява неговия смисъл в посока към преодоляване на примирението и страданието, надмогване на екзистенциалния трагизъм, превръща се в една детска мечта, осъществена като реалност.

Картината с белите коне сменя в лирическият си синтетизъм целия идейно-философски смисъл на романа. Това е една дълбоко полисемантична прозаическа метафора и опитът за еднозначно логическо обяснение крие рисковете на елементаризирането. Белите коне, сините бели коне, в нощ, „каквато не е възможна — гъста като кръв, студена като стъкло“, изящните ноздри, отворени „*като очи*“, стремително опънатата шия — това е невъзможното съвършенство на първична жизненост и изящна духовност едновременно. В устремното им движение има някаква благородна простота и спокойно величие като в антична скулптура, силна и млада красота, светлината на надеждата и мъжествено преодоляно страдание. В чистата им белота, „светеща“ в тъмната нощ, проблясва сякаш нежно седефено сияние — миражът на пробудената женственост, оставил незаличими следи в съзнанието на героя. Този детски спомен — ясен и чист, никога забравен, скъпернически пестен и непохабен през годините — ослепителното видение на съвършената и чиста красота на

момичето, оставила го зашеметен и безпаметен, цял живот търсена и всеки път умираща като илюзия в собствените му ръце, напускайки го неизразимо разочарован и ограбен. Но и цял живот с кротко, но настойчиво упорство, незаменна с нищо друго.

Свикнал да се справя със старите спомени, с лошите мисли, с печалните равностийности, с глупавите илюзии, уморен, отвратен и отчаян от всичко, което му се е случило, Академика сякаш е умъртвил и надеждите. Но когато нежното озарение на този спомен проблесне като светъл лъч, като спасение в някоя топла нощ — възкръсва отчаяна надежда. Оказва се, че седефеното сияние на чистотата е крепило цели психически светове у него, станало е ценностен критерий, най-дълбока вътрешност на Аз-а, носи в зародиш цялостния духовен живот на Урумов. Неслучайно именно този „отчаян спомен“ е последното упование, когато душата му, вгледана навътре, болезнено осъзнава самотата си, угасването на надеждите, отложенния си живот.

И ето — на склона на годините, в заника на чувствата, като въздаяние за съхранената мечта разсъмналото чувство изпълва душата му със здрачна нежност и сътворява отново красотата на света. И възкръсва отново в угасващия поглед — „като за пръв път“ зорницата — зеленикава като тюркоаз, блестяща като знамение — като предчувствие за щастие в прозирната красота на утрото — „розово като разцепен нар“¹⁷. Възкръсва опиянението от всекидневното чудо на живота, възражда се тайнството „за пръв път“: „Не знаеше, никога не бе чул, че може да бъде и зеленикава тая бяла блестяща красавица, най-бялата на всяко нощно небе. Гледа я ненаситно, докато го заболяха очите и розовината избледня до синкаво. Тогава звездата отново стана бяла и руса като Венера.“ И тогава недостижимата красота и вечност на звездата се сливат с топлината на земната женственост и любов — нова вариация на детския спомен, превръщащ се в мечта, изживяна като реалност. Цял живот търсеното видение, „нечуваното съвършенство“ на вечната женственост се ражда пред очите му като Ботичелевата Венера — нов смислов „асонанс“ на ключовия спомен: „Тогава звездата отново стана бяла и руса като Венера. Краката ѝ бяха руси, коремът ѝ беше рус, а най-руси бяха гърдите ѝ, току-що родени от чистата морска пяна. . .“. Отчаяни и просветлени, тези видения на събудената любов, на вярата и надеждата отново напомнят Далчевата вечерна молитва към живота:

Аз не помня, аз не съм видял
минаха ли моите години?
Ти не ме оставяй да загина,
Господи, преди да съм живял.
Изведи ме вън от всяка сложност,
научи ме пак на простота. . .

„Молитва“

Белите коне са и болката на Академика по неизживяното и сякаш невъзможно щастие на човешката „заедност“ — единият, вдигнал към небето живите си изящни ноздри, другият — обърнал глава, може би уплашен, че не му достигат сили, но все пак — заедно. Те са и неутолимият копнеж по красотата и непостижимостта на човешката мечта, те са богатството и дълбочината на „измислените от хората светове“, непостижими в реалността (така ги възприема Мария), в които като във всяка истинска красота винаги има малко страдание. Така, сякаш „вложени“ един в друг, двата детски спомена, подобни на сюжети за чеховски разказ, стават дълбока философско-драматична

¹⁷ Интересно е да се отбележи, че точно това сравнение Вежинов няколко пъти употребява в младежките си разкази.

сърцевина на романа (сякаш той е написан тъкмо заради тях!) — смислово-композиционно именно те управляват действието, поддържат лиричния тонус на произведението.

„Напред, напред — тая граница трябва да се прескочи. Трябва да се прескочи!“ — тегли го далеч от смъртта озарената дълбина на спомена, когато мъртвата болка на самотата и отчаянието притиска сърцето на Урумов. Защото белите коне са и силата да се отстоява правото на устрем и път пред онова смръщено небе в плътната, „гъста като кръв“ синьолилава нощ на *живота, който е и смъртта*. Именно затова потъването в първия спомен като символ на навлизането в живота става и начало на онова пътуване в самотната долина на Нищото — израз на метафизичната единосьщност на живота и смъртта. Защото това е книга и за смъртта, но разбираана като основен проблем на живота. (Неслучайно романът започва и завършва със смърт.) Диалектиката им е внушена отново по познатия начин — чрез монтаж и вариация на мотиви — сходни и несходни, в които именно повторителността и модификациите на отделни детайли стават *ключови семантични елементи* за художествено изразяване на проблема.

Съвсем не е случаен фактът, че *първото* нещо от чудото на живота, зърнали смаяните детски очи, е и *последното* откровение, което Урумов отнася със себе си в Нищото, сякаш то го е превело през цялото му съществуване. Този спомен съпровожда всички отчаяни в обречеността си опити на героя да се върне към живота и печалните му усилия да досегне безвъзвратно загубеното. „Светът не беше се появил пред него постепенно и бавно, не бе изплувал от сенките, не бе се втвърдил от хаоса. И тъй да е било — той не го помнеше. Светът се бе отворил пред него, както се отваря театрална завеса.“ И първото, което зърват смаяните детски очи, е синята нощ и белите коне, първото нещо, което чува, е отчетливото чаткане на железните копита. „Спускаха се тъй цяла вечност, сякаш пътуваха за някакъв друг, тъмен и подземен свят.“ Животът и смъртта сякаш разместват местата си и идването в тайнството на живота прилича на отиването в страната на смъртта. (Отново асоциация с Далчевите „Коли“, внушаващи вечния и безсмислен кръговрат.) Но у Вежинов белите коне *осмислят* този безкраен път, те дават *посоката* като символи на живота — затова стават символ и на *дълбоката ценност и смисъл на човешкото съществуване*. Именно затова те стават и вариация на темата за щастието и надеждата — огрени от залязващото слънце, пробудени от любовта, белите коне „светват като живи“, в друг вариант те препускат в съня на героя по разлюляна като море степ, цялата осеяна с детелини.

Последният спомен (в часа на „великото и страшно чудо на смъртта“) е същият и несъщият. Същата кола — на живота, се появява и тук, но сега тази кола е „страшна“ — не се чува ни тропот на копитата, ни звън, както преди — в колата, отвеждаща го в живота. Сега всичко е „като насън“. Навлизането в живота е свързано с Другите, с общността — в първия спомен усещането за приятеност, защитеност и сигурност идва от присъствието на родни, близки хора около него: „Седеше до майка си, тя го бе прегърнала и завила с мекия си шал. До нея бе седнал баща му. Той не виждаше и не помнеше лицата им. Срещу тях се бе свил като че ли малко уплашено брат му Тома с фуражка и къси до глезените панталони. Редом с него бе задрямала Цонка, първата тяхна слугиня, която помнеше, първият му другар в игрите, първата му учителка. . .“. Сега, в последния спомен, вече ги няма, сега е свършено сам в тая „страшна“ кола, около него няма никой: „Не усещаше дори майка си, сякаш се бе разтворила в хладината на нощта.“ Плътната синьолилава нощ на живота, „гъста като кръв“ (което носи асоциацията „топла като кръв“), тук прелива в „студената като стъкло“ (следователно мъртва) нощ на смъртта. Неслучайно

тези две определения са събрани заедно при описанието на „невъзможната нощ“ в картината.

Човек стига до смъртта, когато стигне до пълната самота. Тук Далчев и Вежинов сякаш разменят местата си и това, което Вежинов дава дискретно-метафорично, Далчев е изразил философски-синтетично: „Човек се примирява със смъртта постепенно, с течение на времето, не толкова поради старостта, а поради смъртта на другите. Отначало смъртта го плаши като чужда, непозната страна, заминаването за която ще го откъсне от неговите близки. Но когато близките са заминали вече, тя, сякаш населена с тях, сама започва да му става близка.“¹⁸

Академика е изгубил посоката, изгубил е последната отчаяна надежда: „Струваше му се, че цяла вечност се спуска по тая безкрайна стръмнина. *Не знаеше вече накъде пътува, може би към нищото. А може би към светлите, огрени от луната полета, към селата, потънали в мрачина. Но и тия полета като че ли бяха съвсем мъртви, не се дочуваше дори тихото шумолене на реките. . .*“ Горчива и страшна безнадеждност, тишина и бездънна самота — това е вече „страната на смъртта“, откъдето цялото съществуване изглежда като „безкрайно разтегнат миг на самоизмама и надежди“. Защото в живота — тази непрекъсната загуба, са повторими само напразните усилия да се върне пропуснатото.

Но остава картината. . . Отвъд изразимото и неизразимото. Изкуството е изпълнило „този безкрайно разтегнат миг“ с вечност (нещо, което в живота се е оказало невъзможно), превърнало е откровеннието на индивидуалното съществуване във философия, в самопознание на живота, унищожен и новосъздаден завинаги—и нищо не е загубено, защото краят застава редом с началото — възкръснал и възкресяващ. Именно поради това картината така е поразила героя — „сякаш внезапно бе потънал в самия себе си“, тя става история и символ на душевния му живот, на целия му житейски път. Изключителната поетическа обемност на образа-символ сменя целия философски смисъл на романа—роман за живота и смъртта в тяхната диалектика.

* * *

Като първа категорична изява на новия художествен синтез на всички равнища на поетиката романът „Нощем с белите коне“ има особено *типологическо* значение. В него за пръв път основните тенденции в художественото мислене на 70-те години добиват художествено завършена и органична изява.

Движейки се по острието на онази епична граница, зад която би започнал светът на „неромана“, българският роман от 60-те години запази оня необходим и достатъчен „минимум епичност“ (Б. Ничев), който стана основа и пръв симптом за раждането на новата поетика, за изравняването ѝ от станали вече традиционни повествователни форми. Именно този минимум епична основа отново се разраства, създавайки нови взаимоотношения с лиричното и драматичното начало, изпълвайки се с ново художествено съдържание.

Взети сами за себе си, отделните родови естетически структури—епическа и лирическа, бяха в много висока степен очаквани и затова „предсказуеми“ за читателя на 70-те години, възпитан от класическия епичен роман, а вече успял да „свикне“ и да очаква и лиризираното белетристично повествование. Художественото съзнание намери изход в един нов тип жанрово мислене, съчетаващо епическата мащабност с лирическият синтетизъм. Поетиката на Вежиновия роман особено ярко художествено показва колко много могат да бъ-

¹⁸ А. Далчев. Балкон. С., 1972, с. 134.

дат разширени епическите възможности чрез лиричното като вътрешнострой-телен принцип. Техният синтез доказва, че те не са антиномни художествени структури, а само две от многото лица на романа, че не само тяхното последователно противопоставяне в историческото му развитие е естетически пълноценно, но и тяхното едновременно съжителство.

Повествованието на романа е сложен синтез от „плавната пластика“ на епичното с „контрапунктовото“ мислене на лиричния роман. Диалектичкото им противоречие обуславя новите принципи на тяхната художественост и новия механизъм на въздействие. Това е опит да се съчетае епичната плътност с лирико-драматичния аналитизъм, да се огледа явлението едновременно и като процес — в широта, и като структура — в дълбочина. В това отношение синтезът на „класическо“ с „монтажно“ повествование дава изключителни възможности.

Съчетано с аналитичната сложност и разногълност на лирическия роман, тук „класическото“ повествование се противопоставя динамически в ролята си на някаква подреденост, последователност от значими елементи. Създава се нова антитезна напрегнатост — на повествователна подреденост с асоциативна фрагментарност. Естествената последователност тук е съчетана с конструирана последователност, изображение „едно до друго“ с изображение „едно чрез друго“ (монтаж), „неутрално“ изображение с използване на различни планове и ракурси, съчетания на естествен ритъм с ускорено, забавено, „мъртво“ време, „обратно“ време и т. н.

Епичното носи вече съвсем нова и различна от тази в класическия роман илюзия за плавно и пластично протичане на нещата, за „неконструирано“ изображение „във формите на самия живот“. Възвръщането към „природата на нещата“, негласното твърдение или нарочно търсената художествена илюзия, че предметът не означава нищо друго освен това, което е, отказът от резките деформации и монтажни контрасти на 60-те години става необходим и художествено значим отказ — води до *вторично опростено изображение* — основен принцип на новия синтез. Това не е автоматично схванат живот, т. е. първа степен на системата обект-знак, а трета степен — имитация на пределно сходен с действителността знак, от материал, пределно отдалечен от това сходство.

Новата поезика прави опит да съчетае епическите наративни цели на *изобразяване на обекта* с лирическите принципи на *себеизразяване*. Основен принцип на епическото повествуване е обективно-хронологическото и причинно-следствено „навързване“ на епизоди, действия, сцени, докато лирическото внушение се осъществява чрез взаимно усилване и вътрешно обгръщане на образ в образ. Синтезният роман прави опит да съчетае именно тази „плавна“ последователност, „телесност“, материална обективност на епическото повествование с лирическата „избушност“, едновременност на „ставането“ на поетическия образ. Отделните повествователни елементи се превръщат в „кондензационни ядра“, които едновременно и разказват, повествуват, придвижват сюжета — т. е. *изобразяват*, и в същото време имат функциите и характера на лирически „субстрат“ — *изразяват* една субективност, реализирайки по нов и непознат начин лирическите си функции. Тук всички елементи се обгръщат, обемат един в друг едновременно, взаимно се усилват и обогатяват. Епическото повествование тече по своята причинно-следствена логика, но в същото време то е и реализация на градираното лирическо натрупване, чийто материал тук става повествователната тъкан (в лириката — емоцията), с всичките ѝ епически атрибути — сюжет, герои, време-пространствена определеност. Вътрешното напрежение между двата типа художествено изразяване — епически

и лирически, е естетически стожер и основа на въздействието на новата структура, прави я естетически „исочаквана“ и „непредсказуема“.

Така епическото повествование осъществява едно *лирическо по същество* движение към идейно-естетическата „поанта“, но „носено“ и реализирано от *движението на материалната плът на повествованието* — епическо по форма, лирическо в същността си. Във взаимопроникването си в новия синтез епичното и лиричното издигат на по-високо ниво не само собствените си възможности като родови естетически начала, но и изобразителните възможности на романа като жанр, а и съществените качества на художественото мислене изобщо.

ПУБЛИЦИСТИКАТА НА КУЗМАН ШАПКАРЕВ

(По повод 150-годишнината от рождението му)

ИЛИЯ ТОДОРОВ

Кузман Шапкарев е известен сред нашата културна общественост преди всичко като фолклорист и етнограф. Неговият „Сборник от български народни умотворения“, издаден в края на миналия век,¹ е истинска съкровищница на българското народно творчество. Той се откроява не само с богатството и разнообразието на поместените материали (около 1300 народни песни — два пъти повече, отколкото в известния сборник на Братя Миладинови, 289 приказки, множество описания на обреди и обичаи, народни облекла, украшения и пр.), но и с широтата на техния географски регион (записите произхождат от Охрид, Самоков, Кукуш, Шип, Прилеп, Солунско, Тиквешко, Дебърско, Костурско, Враца, Габрово, Котел, Карнобатско, Дунишко, Орханйско, Пазарджишко, Пещерско, Пирдопско и т. н. — общо 104 краища и селища. И неслучайно, разбира се, още навремето Шапкаревият сборник е бил високо оценен от специалистите — не само у нас, но и в чужбина. За него се изказват похвално такива авторитетни учени като Т. Флорински, А. Веселовски, И. Поливка, М. Дринов, Ив. Д. Шишманов и др.

Заслугите на Кузман Шапкарев обаче далеч не се изчерпват само с неговата фолклористична и етнографска дейност. В продължение на няколко десетилетия той е работил неуморно и всеотдайно в областта на българското културно-просветно дело, като същевременно е участвувал активно и в обществен живот. Роден в гр. Охрид на 1 (13) февруари 1834 г., Шапкарев извървява трудния път на българската възрожденска интелигенция. Цели 30 години (от 1854 до 1883 г., с незначителни прекъсвания) той учителствува в различни градове на Македония: през 1854—1855 г. в родния си град Охрид, от 1856 до 1859 г. в Струга, през 1859—1861 г. отново в Охрид, от 1861 до 1865 г. в Прилеп, след това в продължение на седем години (1865—1872) в Кукуш, през 1872—1873 г. повторно в Прилеп, през следващата учебна година в Битоля, през 1876—1877 и 1879 г. в Охрид, през 1880—1881 г. в Солун, през следващата учебна година в Кукуш и през 1882—1883 г. отново в Солун. Но където и да се е намирал, Кузман Шапкарев, както впрочем повечето наши учители от епохата на Възраждането, не се е затварял само в кръга на своята учебно-преподавателска работа. Навсякъде той е бил една от централните фигури в обществения живот, един от онези, които са ръководили българското население в неговата борба за културно-просветна еманципация. Три са главните направления, в които се е водила тази борба в Македония през втората половина на

¹ К. Шапкарев. Сборник от български народни умотворения. Ч. I—III, кн. I—9, С., 1891—1894. 2 изд. в 4 т. С., 1968—1973 (ред. колегия П. Динеков и Ст. Стойков, с. предговор от П. Динеков).

миналия век: 1) повсеместно въвеждане в училищата на българския език вместо използвания преди това гръцки език; 2) отказване от гръцкия език в църковното богослужение и заместването му с църковнославянски и български; 3) изгонване на гръцките владици от македонските епархии и заместването им с българи, а по-късно — откъсване на тези епархии от ведомството на Гръцката патриаршия и присъединяването им към Българската екзархия. Това са фактически и основните цели, които е преследвал Шапкарев по време на своята тридесетгодишна обществено-просветна дейност, богато документирана в обнародваните неотдавна негови автобиографични записки.²

Наред с пряката си преподавателска и обществена работа, която всекидневно извършвал сред населението от споменатите градове, Шапкарев, изпитвайки нуждата от по-широка, общонародна трибуна, често пъти е прибегнал до оръжието на публицистиката — изпращал е дописки и статии в редица от излизащите по онова време български периодични издания. Както разказва сам в своите автобиографични съчинения, в годините преди Освобождението е сътрудничил в „Цариградски вестник“, „Дунавски лебед“, „Съветник“, „Гайда“, „Българска пчела“, „Македония“, „Турция“, „Право“ и „Читалище“, а в периода след Освобождението — във вестниците „Марица“, „Народний глас“, „Съединение“, „Зорница“, „Български глас“, „Народни права“, „Съгласие“ и в списанията — „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“, „Български преглед“, „Утро“ и др.³ По понятни причини повечето от материалите (особено преди Освобождението) той публикувал анонимно или с псевдоними, а само в редки случаи с името си.

Тази страна от дългогодишната народополезна дейност на Кузман Шапкарев — за разлика от фолклористичното и обществено-просветното му дело — е все още непроучена, почти непозната. Освен няколкото статии, подписани с името му или с неговите инициали и посочени в съществуващите справочни издания,⁴ днес не знаем нищо друго за нея. В публикациите, посветени на живота и делото на Кузман Шапкарев, обикновено се отбелязва съвсем накратко неговото сътрудничество в периодичния печат.⁵ А всъщност в случая се касае за една продължителна и активна публицистична дейност, която заслужава специално внимание.⁶

* * *

Както сам Шапкарев отбелязва, началото на неговата публицистична дейност трябва да се търси в периода 1855—1861 г. на страниците на „Цариградски вестник“ и „Дунавски лебед“: „През течението на владичкият въпрос в Охрид — пише той — ние църпехме надеждите за сполука и кураж из българските вест-

² К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония. Неиздадени записки и писма. Предг. акад. П. Диневков. Съставителство и ред. Ил. Тодоров и Н. Жечев. С., 1984. 648 с.

³ К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 24, 353, 497, 537—538. 541.

⁴ М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. 1. С., 1957, с. 375—376; Сто години Българска академия на науките. Т. 1. 1869—1969. Академични и членове-кореспонденти. С., 1969. с. 813—814; Речник на българската литература. Т. 3. С., 1982, с. 601—602.

⁵ Вж. например П. Диневков. Делото на Кузман Шапкарев. — В: К. Шапкарев. Сборник от български народни умотворения. Т. 1. С., 1968, с. 10—11.

⁶ Преглеждайки част от споменатите от самия Шапкарев периодични издания, аз се натъкнах на редица анонимни или подписани с различни псевдоними и инициали публикации, които очевидно са излезли от неговата ръка и които — заедно с известните — позволяват да се изгради една, макар и най-обща първоначална представа за публицистичната му дейност. При определяне на Шапкаревата авторство се основавам не само на автобиографичните указания, съдържащи се в неговите записки и в кореспонденцията му, но и на идейното съдържание на самите материали, а така също на езиковите и стилните им особености.

ници, пръв от които се яви в града ни „Цариградский вестник“, когото четехме с голяма охота (аз само и Д. Миладинов) и на гражданите разказвахме съдържанието му, а понякога и дописки пишехме, а особито Д. Миладинов по-често. По-сетне се яви и в. „Дунавский лебед“, издаван тога в Белград от пок. Г. С. Раковски, с когото по един непредвиден случай свързах и имах кореспонденция.“⁷

Внимателният преглед на „Цариградски вестник“ от този период ни убеждава в Шапкаревото авторство на две анонимни дописки от Охрид — в бр. 475 от 19 март 1860 и в бр. 480 от 23 април 1860 г.⁸ В първата от тези дописки, датирана „Охрида, 3 март“ [1860 г.], се разказва за частното българско училище в Охрид, основано от Георги Мустрев и неговите синове, в което учели около 300 деца. „Това училище има нужда да си подкрепи“ — такъв е завършъкът и същевременно лийтмотивът на дописката. Може да се каже, че в тази първа дописка на Шапкарев отчетливо е изразен девизът на неговия живот — борба за българска национална просвета, за постепенно въвеждане в училищата и в църквите в Македония на родния български език. Тази идея проличава още в началните редове на дописката: „Знаете како е стара наша епархия и колико е она пространна и народонаселена. [. . .] Жители по ови места са болгари, турци и тук-таме мало цинцари. Мужи, жени, деца — сви бугарски сборууют, но по училища гречески учат. Всяка темнина в непросвещение от ово идет.“

Втората дописка на К. Шапкарев с дата „Охрид, 8 априлия 1860“ е фактически остра протестна статия срещу назначаването на гърка Мелетий за охридски митрополит. „Да знает Велика Христова църква — заявява Шапкарев — оти он (г-н Мелетий) не само не ке да узми ни една пара, но нито ке может он овде принят да бидет, защо он ужас и отвращение на вси мали и големи причиняет ради негово познато поведение.“ Можем да си представим колко доблест, колко гражданска смелост се е изисквала в онези години, за да се напишат подобни думи — още повече, че за гръкия владика и за неговите привърженици никак не е било трудно да се досетят кой е техният анонимен автор. Но Шапкарев не се е поколебал да даде чрез „Цариградски вестник“ общонародна гласност на борбата на охридчани за свой, български църковен глава — борба, в която, както узнаваме от автобиографичните му записки, то й е бил една от главните, водещи фигури (заедно с Д. Миладинов и Янаки Стрезов).⁹ Тази втора дописка до „Цариградски вестник“ изразява другата голяма идея, станала ръководна в живота на К. Шапкарев — идеята за българската църковна независимост.

На страниците на в. „Дунавски лебед“ откриваме две публикации с аналогично съдържание, които следва да свържем с името на К. Шапкарев. В първата от тях, поместена в бр. 24 от 7 март 1861 г. като „извод от писма“ с дата „Во Охрид, февр. 1861“, се разобличават действията на познатия коварен фанариотски владика Мелетий, за когото е казано, че чрез „притворност и ласкателство. . . и с разни лъжи и обящания ся труди да състави партия себе и да раздвои охридски жители“. Ако се съди по стила и езика, твърде вероятно в случая е, че текстът на дописката е претърпял цялостна стилно-езикова преработка от страна на Раковски. Въпреки това обаче Шапкаревото авторство едва ли може да бъде оспорвано.¹⁰

⁷ К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 109.

⁸ Посочените дописки съществено се различават в стилно-езиково отношение от дописките на Д. Миладинов в броевете 473, 476, 477 и 482, които с изключение на първата са включени в изданието на Д. Миладиновите съчинения (вж. Братя Миладинови. Съчинения. Под ред. на Никола Табаков. С., 1965, с. 51—67).

⁹ Вж. К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 98—108, 406—410, 489—490.

¹⁰ От края на 1860 до средата на 1861 г. К. Шапкарев е написал десет писма на Раковски: първото от 10 декември, второто и третото от януари, четвъртото от февруари, петото от 6

Втората дописка на К. Шапкарев до „Дунавски лебед“ е поместена в бр. 30 от 18 април 1861 г. под наслов „Известия от Македония“. Тя също е била подложена на основна преработка от Раковски — неговият стил тук проличава буквално във всеки ред: „Битолски владика Венедикт и Охридски Мелетий, остатка от фенерския зараза по тях места, заузели са са да изгонят български учители, клеветящи ги за руски агенти и бунтовници! Г-н Димитрий Миладинов, учител в Струга, отведен е железовързан в битолски тъмници! Велешкият же учител г-н Г. Икономов си е дал оставка според тия причини и оттеглил ся е в Дупница. Лукави и безбожни фанариоти още не престават да гонят просвещение от България и да ся трудят със сички безчестни средства да потъпчат милая ни народност“ и т. н. Днес едва ли бихме имали основание да свържем тази дописка с името на Кузман Шапкарев, ако не беше неговото изрично указание във второто преработено и допълнено издание на книгата му за Братя Миладинови: „Аз пръв писах във в. „Дунавски лебед“ едно антрефиле за уловението му [на Димитър Миладинов — бел. м. Ил. Т.], от което Константин бе се научил и бил решил да тръгне да търси брата си и ако бъде възможно да му помогне. . .“¹¹ Тъй като друго съобщение за арестуването на Д. Миладинов в „Дунавски лебед“ няма, очевидно става дума за посочената дописка, която, макар и дообработена от Раковски, все пак трябва да се разглежда като дело на Шапкарев.

Разбира се, не е изключено в „Дунавски лебед“, както впрочем и в „Цариградски вестник“ да са били поместени и други дописки на К. Шапкарев. Но в случая количеството не е най-важното. Разглежданите няколко публикации са достатъчни, за да се очертаят основните насоки на Шапкаревата публицистична дейност през нейния първоначален етап. Става ясно, че и в тази дейност той се явява последовател и ученик на Димитър Миладинов. Подобно на Д. Миладинов в своите дописки Шапкарев изнася на преден план най-важните, животрептящи проблеми на епохата: борбата за българска национална просвета и борбата за църковна независимост. И едва ли е случайно, че той се насочва именно към „Цариградски вестник“ и „Дунавски лебед“ — издания, в които по онова време е сътрудничил с дописки и самият Д. Миладинов.

През 60-те години броят на българските периодични издания постепенно се увеличава; в съответствие с това все повече се активизира и публицистичната дейност на К. Шапкарев. Само през 1863 г. например започват да излизат три нови български вестника: „Съветник“ (в Цариград), „Българска пчела“ (в Браила) и „Гайда“ (също в Цариград). Шапкарев не закъснява да се нареди между техните сътрудници. При все че по това време учителствува в Прилеп, той продължава да живее с проблемите на църковно-националната борба в Охрид и Охридско. Към края на 1863 г. във вестниците „Съветник“ (г. I, бр. 36 от 25 ноември) и „Гайда“ (г. I, бр. 14 от 14 декември) се появява съобщение за арестуването на 25 охридчани „защото дрзнали да заменят в църквите си гръцкия език с матерния си“. Най-вероятният автор на това съобщение е Шапкарев. В началото на 1864 г. откриваме две негови дописки във в. „Българска пчела“, подписани с инициала Ш. (в бр. 42 и 46, съответно от 13 март и 10 април). В първата дописка, която носи дата „Охрид, 18 сечка“, Шапкарев насърчава съгражданите си в борбата им срещу фанариотите, посочвайки им за пример

март, шестото от 29 март, седмото от 1 май, осмото от началото на май, деветото от 15 юни и десетото от 19 юли. От тези писма в архива на Раковски са запазени само първото, шестото и десетото (вж. Архив на Г. С. Раковски. Т. 2. С обясн. бел. и под ред. на Н. Трайков. Подготвил за печат В. Н. Трайков. С., 1957, с. 794—798; Архив на Раковски. Т. 3. Под ред. на Н. Трайков. Подготвил за печат и с обясн. бел. В. Н. Трайков. С., 1966, с. 366—339, 605—606. Очевидно въпросната дописка е била извлечена от четвъртото писмо на Шапкарев до Раковски. Данни за него намираме в запазеното писмо от 29 март 1861 г.

¹¹ К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 448.

съседите, „по-прости от них дебрани“ и „достопохвалните русенци“ (които по онова време успели да изгонят от града си гръцкия владика Синесий). Във втората дописка с дата „Битоля, 15 март 1864“ и подпис: „Един пътник Ш.“ се съобщава за две български села, Дреново и Бобошица, намиращи се недалеч от гр. Корча. Обзет от патриотична радост, Шапкарев разказва за тези отдадени български села, чиито жители от известно време вече се били загрижили да въведат в черквите и училищата си българския език, да изместят оттам гръцкия. „Дано родолюбивите ни братя българи, жители дреновци и бобошанци — пише той — ся разбудат и възродат матерният си език за похвала тяхна и за поругание на съседите им битолчани, ресенци и охридчани, кои уще немаат да са сетат, чи са в заблудение като отхвърлят майчиния си език и държат уще чуждият“. Пак в „Българска пчела“ е поместена и една анонимна дописка от Прилеп (г. I, бр. 22 от 25 октомври 1863 г.), чийто автор е по всяка вероятност Шапкарев. В тази дописка се описва тежкото положение на македонските българи и се разкриват злоупотребите на фанариотското духовенство.

Сравнително най-продължително и най-активно през този период е било сътрудничеството на К. Шапкарев във в. „Съветник“. Освен споменатата дописка в бр. 36 от 25 ноември 1863 г. тук откриваме няколко други публикации, които биха могли да се свържат с неговото име: една обширна кореспонденция от Охрид за гоненията на гръцкия владика Мелетий срещу българите и поспециално за преследванията, на които са подложени радетелите за въвеждане на българския език в училищата (г. I, бр. 41—42 от 6 януари 1864 г.); друга една обширна кореспонденция от Охрид, в която е описана Охридската епархия (г. 22, бр. 5 от 18 април 1864 г.); една дописка от Прилеп (г. II, бр. 30 от 24 октомври 1864 г.). Най-значителната публицистична изява на К. Шапкарев на страниците на в. „Съветник“ обаче е неговата обширна статия „Надгробно слово на българското училище в старият български град Охрид или българският език в Българската патриаршия“, поместена в броевете 8, 9, 10, 12, 13, 14 и 17 от втората годишнина, съответно между 23 май и 25 юли 1864 г. Тази статия също е напечатана анонимно, но в случая авторството на Шапкарев е въвн от всякакво съмнение, тъй като сам той изрично го посочва в своите автобиографични записки.¹² Тук се разкриват асимилаторските стремежи на висшето гръцко духовенство, което, ръководено от известната „мегали идея“, си е поставило за цел постепенно да погърчи Македония, замествайки българския език в църквите и училищата с гръцки. Шапкарев посочва редица конкретни факти. „Аз паметвам — отбелязва той — многу млади попови и пойке попски синови, що ся учеха заедно с мене в един клас, на кои татковците им, същи българе, български читаха и в църквите български служеха, а тие беха принудени, за да не загубат хлябът татков си, сиреч енорията, да ся учат гръцки; и така свите почти селски попове в малу разстояние време ся превапсаха от дебел (!) „бугарища“ на прекалени и зелени „гърчулика“. По-нататък Шапкарев разказва за унищожаването на ценни старобългарски ръкописи, разкрива цяла редица злоупотреби на гръцките владии в Македония. Той се спира и на първите прояви на Българското възраждане в Охрид и Охридско: отбелязва първите проповеди на български в църквите, първите преподавания на роден език в училищата, подробно изяснява хода на борбата за български владика. Основното му внимание обаче е насочено към друго — да покаже на света как, с какви нечестни средства са си послужили фанариотите, за да задушат Българското възраждане в неговия зародиш, за да изтръгнат първите кълнове на българското просветно дело.

¹² К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 354.

През втората половина на 60-те и в началото на 70-те години Шапкарев продължава да помества статии и дописки с аналогично съдържание в цариградските български вестници „Турция“, „Право“ и „Македония“. Вероятно от неговата ръка са излезли следните дописки във в. „Турция“: за тържественото чествуване дения на Кирил и Методий в Прилеп (г. I, бр. 45 от 29 май 1865 г.); за напредъка на българското просветно дело в Кукуш (г. II, бр. 25—26 от 1 януари 1866 г.); за протестите на населението във връзка със затварянето на българското училище в Охрид (г. III, бр. 26 от 17 декември 1866 г.); за изгорената старобългарска библиотека в манастира „Св. Наум“ край Охрид (г. III, бр. 28 от 7 януари 1867 г.). Много повече са били Шапкаревите публикации във вестниците „Право“ и „Македония“. В своите автобиографични записки той твърди, че в тези два вестника почти всяка седмица имало по една негова дописка — безименно, псевдонимно или със собствения му подпис, според обстоятелствата.¹³ Това твърдение изглежда преувеличено, но все пак редовното му сътрудничество не подлежи на съмнение. Тук откриваме десетки дописки от Кукуш, Охрид и Прилеп, по-голямата част от които очевидно са дело на К. Шапкарев. Например само в първата годишнина на в. „Македония“ (1867) има десетина такива дописки — в броевете 7, 11, 12, 13, 18, 39, 40, 41, 43 и 45. Подобно е положението и във в. „Право“ през 1869, 1870 и 1871 г.

Без да разглеждам всички тези повече или по-малко вероятни прояви на К. Шапкарев като публицист, ще се спра накратко само на две абсолютно сигурни негови публикации от посочения период. Преди всичко ще отбележа обширното му описание на Кукушкия каймакамлък, поместено в четвъртата годишнина на в. „Македония“, в броевете 48, 51, 55, 58, 61, 63 и 68 между 9 май и 23 юли 1870 г. с подпис: К. А. Ш. Като се знаят етнографските интереси на Шапкарев, би могло да се помисли, че в случая става дума за някакво специално научно описание,¹⁴ но фактически това не е нищо друго освен един публицистичен преглед на българското национално възраждане в района на Кукуш: всичко тук се оценява през призмата на народностната идея, в зависимост от напредъка на просветното дело и на успехите в църковно-националната борба; от тази именно гледна точка се изказват и някои пожелания, правят се известни критични бележки. Ето например какво е казано за с. Богданци: „Имат български къщи повике от 160 и около 80 турски. Църква една със 7—8 свещеници, училище до лани на гръцки и български мешано, а оттога съвсем съвсем на българско. Богдане, как що и всите околни тем села оваа година показаха белези и дела, достойни за похвала.“ Или друг пример: „Мачуково с около 180 къщи български, с църква и училище, жителите му са чисти българи и с български дух. Отдавна желаят да си въведат в училището и църквата майчиният си българский язык, но пречат им две лица влиятелни, владикови приятели, на кои имената им премълчавам засега. Не е лишено обаче и това село ни от достопохвални родолюбци, миряни и свещенници, ни пък от владички подвижници“. И още един пример: „Мутлово е днес най-достопазвено селото в тая кааза относително до народните ни работи. Отстоит 2 1/2 часа на изток от Кукуш и имат 120—130 домове, всите български с църква и училище български. Мутловяне най-здроо ся държат за народността, най-храбро ся борат с чуждото духовенство и непоколебимо желаят съединението ни с Българската ни народна екзархия. [. . .] Обаче колко селяните мутловски са достопохвални за родолюбието си, толко от друга страна поповите им са достоукорителни за низостта и противонародните им чувства. Они не чинят

¹³ К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 353.

¹⁴ Каквито са например поместените в сп. „Читалище“ негови публикации: „Описание на учебните заведения в Кукушко-Полеянската епархия“ (г. I, 1871, кн. 10, 13 и 15) и „Описание на град Прилеп с околността му, на молебните и учебните му заведения“ (г. III, 1873, кн. 3 и 5).

ни пара, ни аспра. Тие освен общите почти на това съсловие по отечеството ни недостатъци имат и друг вид грешки. Когато селяните купно и вси въобще българе ся държат за народно духовенство и възрождението на народа ни, они сами ся нашли в Карадачкото Мутлово да проповядват, че това не можело да биде, ами како си било досега, пак ке си бидело. . .“ и т. н. Виждаме, че в случая „описанието“ на Кукушкия каймакамлък е само една форма, за да се направи известна равностметка на успехите на Българското възраждане, само повод да се посочат някои слабости. Като български учител в Кукуш Шапкарев се е чувствувал длъжен да ръководи и направлява възрожденския процес не само в града, но и в околните села. С тази именно цел той е обнародвал въпросното „описание“. Всъщност от подобна грижа са продиктувани и повечето му дописки, за които вече стана дума.

Втората публикация на К. Шапкарев във в. „Македония“, която би трябвало да отбележим, е известната статия по проблемите на езиковото строителство (г. V, бр. 61 и 63 от 25 юни и 3 юли 1870 г.). Тук, след като подчертава необходимостта от установяването на единен, общонационален книжовен език и правопис, Шапкарев защитава възгледа, че българският книжовен език би трябвало да се изгради не върху основата само на едно наречие, а като се използва цялото богатство от диалекти. „Българският народ — подчертава той, — за да образуват и обработит новият си език и да го представит богат, как што си е наистина, по моето мнение требит да не ся ограничит само в едно, кое да е наречие, тракийското например, мизийското или македонското, ами да земет пред очи всите наречия и поднаречия, та от всякое от них да извадит толко само вешество, колко што может да бидет сходно с языка ни, а другото да изоставит.“ Авторът обръща специално внимание върху неподозираниите езикови богатства, които се крият в югозападните български говори и дори препоръчва на членовете на Българското книжовно дружество да изпратят в Македония подготвени специалисти, които да издирят и опишат тези богатства, за да бъдат взети предвид при устройството на българския книжовен език. Статията предизвиква разяснение от страна на М. Дринов (г. V, бр. 70 от 31 юли 1870 г.), което пък е последвано от кратък отговор на Шапкарев (г. V, бр. 79 от 8 септември 1870 г.).

Прави впечатление, че в началото на 70-те години публицистичната дейност на К. Шапкарев постепенно намалява и дори през известен период напълно се преустановява. Причините за това би трябвало да се търсят, от една страна, в неговата лична съдба (тъкмо по онова време го сполетяват нещастие след нещастие: умира първата му съпруга Елисавета Миладинова, дъщеря на Д. Миладинов, умират едно след друго и трите му деца от този брак, а наскоро след това и втората му съпруга; самият той боледува), а, от друга — в обстоятелството, че двете главни задачи, за които се е борил, са вече изпълнени: въведен е повсеместно българският език в училищата и е постигната най-после така желаната победа в църковно-националната борба. Сега в живота на българската общественост излиза на преден план друга голяма цел — борбата за политическо освобождение. Шапкарев, както е известно, не взема участие в тази борба, поради което и не изпитва необходимост от оръжието на публицистиката.

* * *

Непосредствено след Освобождението пред Шапкарев публициста отново се разкрива необятно поле за работа. По силата на несправедливия Берлински договор България бива разпокъсана и цялата област Македония е оставена под робство, обречена на нови, още по-големи страдания. Не можейки да остане

безучастен към тези страдания, Шапкарев отново взема перото. Този път неговите статии намират радушен прием в пловдивския вестник „Марица“. Ето само някои от тях, писани през пролетта и лятото на 1880 г.: „Преобразованията в Македония“ (бр. 177 от 11 април) с дата под текста: „Пловдив, 7 априлия 1880“ и подпис: „К. Ш., избегнал македонски българин“; „Българските владци в Македония“ (бр. 179 от 18 април) с дата: „Пловдив, 16 априлий 1880“ и подпис: „К. Ш. Един македонски българин“; „Впечатленията ми в свободна и полусвободна България“ (бр. 181, 187, 188 и 189 от 29 април, 20 май, 23 май и 27 май) с дата накрая под текста: „София, 14 мая 1880“ и подпис: „Един прибягнал македонски българин“; „Гръковладичките подвизи в Македония“ (бр. 201 от 18 юли) с дата: „Солун, 22 юния 1880“ и две звездички вместо подпис: „Всегдашните гръковладички лъжи“ (бр. 202 от 18 юли) с дата: „Солун, 15 юния 1880,“ без подпис; „Разликата между истинните християнски пастири и гръцките владци“ (бр. 213 от 29 август) с дата: „Солун, 15 юлия 1880“ и подпис: „Един зрител“. Дори само от заглавията на посочените статии става ясно, че главната тема, която вълнува Шапкарев, е съдбата на Македония. Тази неразделна част от българското отечество е представена в неговите статии като разпъната на кръст, обречена на вечни мъки страдалница. Ето например началните редове на първата от посочените статии: „Преди няколко години едно уважаемо лице казваше ми, че страната ни по-добре и по-уместно било би да се казва „Мъкедания“, а не Македония, както я казваме, или още по-добре „Мъким данная“, сир. от съществителното „мъка“, което понежде изговарят „мака“ и глагола „дам“, та „Мъкедания“ или „Мъким-данная“ значи страна, дадена на мъки, или на която е дадено вечно да тегли мъки, и както ще се види, право си имаше човекът.“ Следват описания на нечовешките тегла, на които е подложено населението от тази част на страната, станала арена на турските безчинства и гръцките коварства. Особено вълнуващ е разказът на Шапкарев, когато се докосне до неотдавнашните събития: „Когато се отвори Руско-турската война, християнското население в полуострова ни с нетърпение чакаше да види конеца и с великодушие търпеше безпримерните и неносни мъки и тегла от разярените турци с надеждата, че тая война непременно ще махне турското владичество и ще донесе освобождението на християните от турският петвековен ярем. Войната се свърши и резултатът излезе в Св. Стефан, оправдающ надеждата на християните. Последните, които чуха съдържанието на С. Стефанский договор, се възрадваха до небесата. Но не знаеха, бедните, че тая радост ще бъде малотрайна, колко радостта на едно малко дете с червено яйце на Възкресение, когато се намери друго някое немирно да му го махне от ръцете, та да падне на камения и да му се скърши! И наистина, ето че се появиха просветени уж и човеколюбиви чада на 19-ий век, които пожалиха повече немилостивите гърци, отколкото окаяните и невинни жертви; пошадиха повече свирепите мъчители, отколкото петвековните мъченици християни, събраха се на събор в Берлин и със своите християнски ръце съдраха надеждата на християните, а родиха едно недоносено пометниче — Берлинский договор, с който по видимоу се закрепва уж турското господарство, а всъщност се подпомагат техните интереси, а в по-голяма същност българският народ и отечеството му се раздробва така, щото да не може никога да живее самостоятелно като народ, а вечно да се ослania на милостта на по-силните. Една част се освободи и състави Българското княжество, подстрижено на изток и на запад в полза на ромъните и на сърбите; друга част, която най-много пострада, следователно, която имаше най-голямото право за съвършено освобождение, подстрижена и тя от изток и в полза на угнетителя, получи половина свобода. А останалата българска част, Югозападна Македония наречена, с какво ли се награди от конгреса? Ней се подариха всичките следствия

на отмъщението за изгубените български части от страната на разярените турци. Бежанците от Северна и Южна България налетяха в Македония и я напълниха като скакалци, подобно на черкезите, разпалиха още повече разпаленият вече гняв и ярост на местните мусулмани против българите и ето, четете туктам по вестниците следствията на прочутият Берлински договор, за който се хвалеше Европа, че извършила голямо нещо. Минете из един край надруг по Македония и не ще намерите село или град, където да не чуете сърцераздиращи оплаквания за убийства, пожари, грабежи и насилства. Но не е всичко това, което виждате във вестниците. Описаното досега в них не е ни 1/1000 част от същността; за да излезе наяве всичко, трябвало би да има във всяко село, във всякой град, във всяко къща и във всяко въгълче народни дописници, за да описват всекичасните скръбни събития, а това нещо възможно ли е у нас, където няма никой селянин да знае писмо?“

За отбелязване е, че посочените публикации във в. „Марица“ не са кратки дописки, а големи, понякога дори огромни по размер статии, изпълващи няколко колони във вестника. И още нещо — въпреки това те се четат с интерес, което свидетелствува за нарасналото умение на публициста. Може би най-показателна в това отношение е обширната статия „Впечатленията ми в свободна и полусвободна България“, която в много отношения се приближава до художествения пътепис, и то в най-добрите му образци, които познава дотогава българската литература. Разказът започва още от пътуването из поробена Македония, следва вълнуващото преминаване на границата при Девебаир, после идват впечатленията от Кюстендил, където пътешественикът е принуден да се забави цяла седмица, и от Пазарджик, където остава няколко дена, а накрая — от столицата София. Шапкарев разглежда с нескрито любопитство и хората, и сградите, понякога спира погледа си и на природата, но онова, което най-много го интересува, са новите порядки в свободното отечество. Той като дете се радва, дори сълзи бликват от очите му, когато присъствува на неделното увеселение в градската градина, неколкратно посещава Народното събрание, където слуша с дълбоко вънление народните представители, с трепет прекрива прага на Народната библиотека и Народния музей, възхитен е от обновления, европейски вид на българската столица. Но Шапкарев не е заслепен от великолепието, той забелязва и някои явления, които събуждат неговото недоволство. „Свободата ни донесе много неопценими добрини, но заедно с тях вмъкна ни и някои злини“ — бележи лаконично старият патриот. Той е недоволен от скъпотията в хотелите, говори с болка за неуредиците в училищните пансиони и за мръсотията и безредието, които забелязва в някои църкви, възмутен е от самозваните лекари-шарлатани, които намират почва за съществуване в нова България. Особено критичен и дори язвителен става Шапкарев, когато заговори за „салтаната и модите в двете Бългрии“ (т. е. Княжество България и Източна Румелия). В неговия критичен прицел попада и българският книжовен език, който отваря вратите си за всякакви ненужни чуждици, а същевременно не допуска в своя речников състав думи от народните говори и по-специално от югозападните български диалекти. Има още една особеност в тази обширна и твърде интересна статия, която на всяка цена трябва да бъде отбелязана: където и да се намира Шапкарев, каквото и да наблюдава, той непрекъснато живее с мисълта за останалата под робство „трета България“ — Македония, — където „българинът не е нито господар на имота си, нито сигурен за живота и за честта си“. „Европо! Християнска Европо! — провиква се той — наистина ли си християнска или само повидимому? Ако би била християнска, не би търпяла подобни тиранства да теглят християнството от един вечен неприятел на християнската вяра!“

Нарасналото публицистично майсторство на К. Шапкарев проличава във всяка една от посочените статии във в. „Марица“. Ето например как започва статията му „Гръковладичките подвизи в Македония“: „Има ли бог? Има ли правда на тоя свят? Така викаха някои българи, затворници в солунските тъмници и вън от тях полуосвободени някои. Ако има правда, къде е тя, за да я търсим? — казваха те. Ако има бог, защо гръцките владци, които се казват да са негови представители на земята, защо го не вярват и се не владат по закона му? Защо ни предават на турски ръце, да ни затварят, да ни мъчат и да ни съблечат? Защото сме българи ли?“ и т. н. За силните чувства в публицистиката са потребни силни думи. Трябва да признаем, че Шапкарев ги намира. В статията си „Всегадните гръковладички лъжи“ той още веднъж гневно заклежда фанариотите, които в стремежа си „да погребат цяла българската народност“ не се спират пред нищо, употребяват „всичките възможни и невъзможни средства, простими и непростими оръжия: ласкателства, обещания, лъжи, заплашвания, насилства, предателства, подкупвания и пр. и пр. Солунските тъмници — продължава Шапкарев — препълнати са от български жертви на гръковладичките тези предателства и не ще се изпразнят до тогаз, докато се не насити алчността и жедността на турците и гърците с български лири и с българска невинна кръв! И пак се хвалим, че живеем в XIX век!“

К. Шапкарев продължава активното си сътрудничество във в. „Марица“ и през следващите няколко години. Една от най-значителните му публикации в този вестник е статията „Новото Воскополе или български страдания в Македония“, поместена в бр. 361—364 от 12—23 февруари 1882 г.¹⁵ Тази обширна статия е наситена с десетки покъртителни сцени на турски издевателства над българското население в Македония. Патосът на Шапкарев тук е насочен към едно ново явление — обезбългаряването на тази от памтивека българска област. „В заключение трябва да кажем — подчертава той, — че в Македония днес българинът, за да живее като човек, а не вече като българин, принуден е или да се потурчи, или да се погърчи, или да се покатоличи; инак нека по време избяга и се пресели в свободно някое място“. Неслучайно още в заглавието Шапкарев сравнява Македония с Воскополе или Москопол — процъфтяващия някога многолюден град в Югозападна Македония, разсипан и обезлюден през VIII в. в резултат на разбойническите нападения.

Може би най-активно е сътрудничеството на Шапкарев във в. „Марица“ в периода октомври 1883 — август 1884 г., когато той се намира в Цариград. От автобиографията му знаем, че по това време е поканен на служба в Българската екзархия като втори редактор на проектирания български вестник (за главен редактор бил определен Харитон Генадиев). Турското правителство обаче забавило разрешението за издаването на вестника и в крайна сметка, след дълго протакане, отхвърлило молбата на Българската екзархия.¹⁶ При това положение за двамата „редактори“ не оставало нищо друго, освен да сътрудничат в съществуващите вестници. Шапкарев, по собственото му признание, се ориентирал на първо място към в. „Марица“, неговата „любима посестрима“, като от време-навреме предлага произведенията си и на други два пловдивски вестника: „Народний глас“ и „Съединение“.¹⁷ Едва ли не във всеки брой на в. „Марица“ през този период (и особено в края на 1883 г.) има Шапкарева статия. Неговите усилия сега са насочени главно към разобличаване на гръцката шовинистична преса, като най-често в прицела му попада в. „Неологос“, три-

¹⁵ Статията е напечатана анонимно, но и в този случай авторството на Шапкарев е безспорно, тъй като сам той говори за него в своята автобиография (вж. К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 354).

¹⁶ К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 332, 340.

¹⁷ И пак там, с. 353.

буна на крайните великоидеисти. Разбира се, Шапкарев не пропуска случая да разкрие трагичното положение на българите в поробена Македония, да прибави нови шрихи към картината на техните страдания (такава е например статията му „Печалното състояние на българите в Турция и критическото положение на Българската екзархия в Цариград“, подписана с инициала Ш. и поместена като подлистник в броевете 541 и 542 от 15 и 18 ноември 1883 г., като и статията „Из съвременните страдания на Македония“ в бр. 551 от 20 декември 1883 г.).

Публикациите на К. Шапкарев във в. „Народний глас“ са много по-малко, отколкото в „Марица“. Общо взето, те се ограничават в познатия тематичен диапазон: защита на онеправданото българско население в Македония, изобличавае асимилаторската политика на висшето гръцко духовенство, полемика с гръцката шовинистична преса. В анонимната статия „Гърците и притворната им ревност за православието“ (бр. 480 и 484 от 26 май и 23 юни 1884 г.), която по всяка вероятност е излязла от неговата ръка, Шапкарев обвинява гръцките владци, че със затрудненията, които са създали на българското просветно дело в Македония, фактически са допринесли за появата и разпространението на униатството. В статията „По македонските митинги“ (бр. 509 от 15 декември 1884 г.), подписана с известния му псевдоним „Един македонец“, той отново се обявява в защита на македонските българи, изнемогващи под ярема на робството. „Нашите братя гърци — четем тук, — вместо да дойдат нам на помощ със своето съжаление и да намократ поне подгорелите уста на падналите жертви, тии, напротив, недоумрелите македонци живи ги предават на Плутона, сиреч още неиздъхнали, хвърлят ги в устата на вечната власт на саркофагът (гробът).“ В края на същата статия Шапкарев е принуден да отправи сурово предупреждение: „В заключение ще кажем, че нашите братя гърци със своите към нас, страждущите, безмерни, позорни и нетърпими нападения, няма да придобият нищо друго освен да предизвикат подновяването на незалечима омраза по между два съседни народа и да въоръжат българете, за да се борят и под сянката на многобройните гръцки стрели.“ На Шапкарев принадлежат очевидно и двете обширни статии под наслов „Македония“ (в бр. 513 от 12 януари и в бр. 516 от 2 февруари 1885 г.), подписани съответно с псевдонимите „Един македонец“ и „Македонец“. Те също са написани бойко и темпераментно. Ето например как започва втората статия: „O tempo, o mores! От всякой други случай тука повече трябва да извикаме като талантливий и безсмъртний поет: „O tempo, o mores!“ И други печален час настана за и така печалната Македония, за отечеството на славянските просветители, за отечеството на Миладиновци, за отечеството, най-сетне, и на други български мъченици.“

Тук естествено не е възможно да бъдат посочени всички публицистични изяви на К. Шапкарев от разглеждания период. Не мога обаче да не спомена двете негови статии, публикувани в гръцкия вестник „*Néa héméra*“ („Нов ден“). За тези две статии научаваме от самия Шапкарев — между неговите ръкописи е запазена една тетрадка с надпис: „Статии, съчинени от мене и обнародвани в трещенский вестник „*Néa héméra*“ през декемврий 1885 год. от Самоков (препис).“¹⁸ Тук статиите са запазени и в гръцкия им оригинал, и в превод на български. Първата от тях, подписана с псевдонима „Истиннолюбец“, е посветена на току-що приключилата Сръбско-българска война, а втората — на постоянно вълнуващия Шапкарев въпрос за Македония и по-специално за българо-гръцката църковна разпра. Тук се налага известно пояснение: триестният гръцки вестник „*Néa héméra*“ винаги е заемал една по-реалистична по-

¹⁸ Научен архив на БАН, ф. 15, оп. 1, а. е. № 13, л. 1—15.

зация относно българско-гръцката църковна разпра, призовавал е сънародниците си към умереност и благоразумие, поради което неведнъж е бил остро критикуван от върлите великоидеисти, наричан „предател на гръцката народност“ и дори публично изгарян.¹⁹ Ето защо Шапкарев е решил да запознае именно чрез него гръцката общественост с българската позиция по този, станал вече болезнен в отношенията между двата народа въпрос, да убеди самите гърци, че е ударил най-послед часът да се откажат от своята асимилаторска политика в Македония. Статията е много голяма и извънредно интересна. Тя обаче не е била изцяло обнародвана.²⁰

В годините след Освобождението К. Шапкарев полемизира не само с гръцките великоидеисти. Той неведнъж разобличава и опитите на сръбските шовинистични кръгове да фалшифицират историята, представяйки цяла Македония, част от Северна Албания и дори няколко окръга от Княжество България като принадлежащи към „стара Сърбия“. Особено показателни в това отношение са статиите му „Сръбските великоидеи напращения и нашите учени“, поместена в „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“ през 1888 г. (кн. 25—26, с. 153—163) и „По етнографията на Македония“, публикувана в сп. „Утро“ през 1894 г. (кн. 1, с. 9—11; кн. 3—4, с. 52—56). Едва ли е нужно да се спирам по-подробно на тези известни статии на К. Шапкарев, да подчертавам неговите заслуги за преодоляването на погрешната теза на сръбската наука. Не мога обаче да не отбележа една тяхна особеност, която в случая ни интересува — те са изпълнени с полемична страст, написани са с дълбоко вълинение, с истинско публицистично майсторство. Основният девиз на Шапкарев тук, както впрочем и в цялата му публицистика, е: „Истината и само истината!“ „Наистина — заявява той във втората си статия, — ние не сме от оние специалисти писатели, които могат да пишат с всичките дипломатически тънкости и с изискваната деликатност, така щото нито косям да се не помръдне от главата на противниците им. Като писатели от практика, пишем поне това, за което надрзаво сме убедени, и казваме, което знаем навярно и което с очите си сме виждали“.

В заключение на своя кратък преглед на Шапкаревата публицистика бих желал да поставя един въпрос: може би е настъпило време да покажем пред нашата общественост тази все още малко позната страна от дейността на К. Шапкарев, може би е уместно да представим в една книга неговите статии и дописки, пръснати из различните вестници и списания. Ще припомним, че това е едно от неговите неосъществени желания — в своите автобиографични записки, като споменава накратко за статиите си в периодичния печат, той скромно заявява: „Желал бих, ако би ми било възможно, да ги събера в една обща сбирка, но затова искат се разноси, на каквито не разполагам.“²¹ Събирайки днес неговите статии и дописки в една книга — разбира се, след като бъдат внимателно проучени и снабдени със съответния исторически коментар, — ние бихме изпълнили съкровено желание на многозаслужилia народен труженик. Но не само това. Статиите и дописките на Шапкарев биха допринесли да се запознаят както нашите съвременници, така и бъдещите поколения с историческата истина за Македония.

¹⁹ Данните са взети от обяснителната бележка на самия Шапкарев към българския превод на статията.

²⁰ В края на българския превод Шапкарев е поместил следната забележка: „Настоящата статия, пратена за обнародване в речений гръцки в „Нѣд ѣдѣра“, биде отчасти само, дотук обнародвана, а останалото ѝ продължение, както и краят остана у редакцията. По тая причина и нимах възможност да я препиша тук изцяло, макар и да съм я съчинил, но не съм могъл да запазя оригиналната ѝ черновка.“

²¹ К. Шапкарев. За възраждането на българщината в Македония, с. 24.

ЦАНИ ГИНЧЕВ И ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ ВКУС НА ВЪЗРАЖДАНЕТО

СИМЕОН ЯНЕВ

Цани Гинчев е измежду малцината едновременно щастливи и нещастни писатели в рамките на малката, закъсняла в XIX в. българска литература. Неговото щастие се състои в това, че никога не е изпитал корозията и тисцеланието на писателските амбиции. Без да изпитва писателските страсти и същевременно с възторг отдаден на писателското поприще (най-определено в последните десетина години на живота си), той живее един полезен и за самия него къс — за немалките цели, които си поставя — живот. Писателското му битие се изразява в липсата на каквито и да е условия за интелектуален живот, компенсирани от неизтощима енергия, която винаги подчертава само радостта от работата с перото, подчертава я така категорично, както рядко можем да я намерим у друг писател от същата епоха.

Неговото нещастие е, че в самоотдадеността си на книжнината живее повече с пулса на своята младост, отколкото с тенденциите на новата следосвобожденска епоха. В резултат неговата проза лесно бива отмината и още по-лесно отпада от вниманието на литературните ценители след скорошната му кончина. В представите на съвременниците си той остава повече като книжовник, общественик и просветител, отколкото като писател, макар ценността му за бъдещето да е била именно в писателското му дело.

Щастлив и нещастен, Цани Гинчев е едно неразкрито достойние на българската литература и в още по-голяма степен на българската литературна история.

Ако го сравним с първите фигури на възрожденската литература, за които писането не е било никога чисто културно занимание, а преди всичко и политическа борба, ако го сравним с Раковски, Каравелов, Ботев, ще ни учуди никога недекларираното, но последователно отстоявано негово убеждение, че литературата, както и книжовната работа изобщо, е само средство за опознаване, самоосъзнаване и свестяване на народа. През Възраждането неговите пътища многократно се пресичат с пътищата на Раковски, Ангел Кънчев, Цанко Дюстabanов, но ние никога няма да го видим нито с техните борчески жестове, нито с техните беззаветни решения. Цани Гинчев изпитва огромна наслада от книжовните си занимания, те са за него основното, те носят най-висшия смисъл на живота му и нему рядко се вестява мисълта, че би могъл да бъде полезен роду и по друг начин. Наистина общата възбуда на духовете през 1876 г., когато е учител в Габровското училище, го увлича; той дори стяга порано приготвената си пушка, но работата се свършва с поредното изгаряне на ценната му архива и новото укриване на пушката, когато опасността от арестуване го застрашава. По същия начин го виждаме да действа и при само-

убийството на Ангел Кънчев на русенската скеля през 1872 г. Революционният дух, както се вижда, тая така безсъмнена добродетел, не му е кой знае колко свойствен. За щастие чудото на възраждането е станало възможно, защото наред с хората с подобен дух е имало и други като Цани Гинчев, саможертвено отдадени на народното дело не толкова с живота си, колкото с енергията и познанията си.

А да трупам познания, особено познания за народния живот, за изкуството на народа, за старите нрави и обичаи — тоя вид работа се оказва голямата страст на Гинчев, страст, за която е запален отначало от други и на първо място от Раковски, за когото събира материали за историческия му „Показалец за народния живот. . .“ и страст, с която по-късно запалва мнозина други, не на последно място етнограф, автора на биографии, историка и литератора Димитър Маринов, който започва своята „Жива старина“ по примера на „Труд“. Цял живот му липсва системно образование, методология и професионална специализация и цял живот той ги компенсира блестящо с поток от идеи — идеи често колкото наивни, толкова и плодотворни, защото произтичат от една висока добродетелност и са постигнати с рядка упоритост. Трогателна е неговата убеденост за тракийския произход на българския език, умилителни са усилията му да придвижи с трудовете си българската просвета, земеделие, публицистика и още какво ли не. Но никога разнопосочните му, непрофесионални занимания не събуждат снизходителност и съжаление, каквито всякога предизвикват работите на дилетанта или маниака. Обратното е по-близо до истината за мястото му в българския културен живот: пълни с идеи, кипящи от неутолима енергия, трудовете му предизвикват удивление и възхищение със самородността и дързостта си. Излязъл на културното поле във време, когато специализираните познания започват да се ценят повече, отколкото, както през Възраждането, разностранността и енциклопедичността, Цани Гинчев може да изглежда закъснял и като писател, и като учен, но той не изглежда ненужен и смешен. Силата му е освен в обилните и дръзки идеи, в дълбокото, рядко, дошло със самия му живот познание на българския народ. И ако в науката днес то не остава незаменимо ценно поради отсъствието на обобщения и изводи, в белетристиката му е неповторимо. Неосъзнати като проза в 80-те и 90-те години, век по-късно и „Ганчо Косерката“, и „Зиналата стена“, и „Женитба“ изглеждат документална историческа проза, благодатна не само с непосредственото удоволствие, което дава, но и с блестящата си историческа адекватност за една съвършено тъмна епоха за българската литература — епохата от края на еничарството, епохата на кърджалините и даалците — втората половина на XVIII и началото на XIX в.

Не е необходимо да проследяваме подробно цялата биография на починалия (за днешните мерки) сравнително млад Цани Гинчев, за да се убедим в смислеността, енергичността и рядката целенасоченост на неспокойния му живот. Роден в Лясковец през 1835 г. (годината е установена благодарение на усилията на Димо Минев — един от редките, заедно с Веселин Йосифов, литератори, които години наред работиха за литературното възкръсване на автора на „Зиналата стена“ и „Ганчо Косерката“), Цани Гинчев не заварва, както е нормално това за българския книжовник в XIX в., никакво друго културно наследство освен килийното училище. Учил след него при известния Никола Михайловски в Търново, той работи после занаята на родителите си — градинарството, докато му се отдаде възможност да продължи учението си в Българската гимназия. Учил се е повече от добре независимо от несистемността и недостатъчността на дотогавашното си образование. Тук към края на гимназията се среща с Раковски и това е една съдбовна среща за Гинчев. Съдбовна не в смисъл, че Раковски спечелва един верен ратник на предстоящата борба,

а в смисъл, че научните му идеи смайват младия ученик и под тяхната сянка той остава не само няколко години по-късно, когато се превръща в най-важния негов сътрудник при съставянето на „Показалец“, но и до края на живота си. Неутолима жажда за наука го кара да се обърне към Раковски с прочутото си писмо за средства, за да довърши образованието си, но nepoлyчил ги, намираме го слушател в Киевския университет и малко по-късно — учител из българските бесарабски села. Оттук нататък до края на живота си с малки изключения той е учител и цялата му книжовна, публицистична и научна дейност е създадена редом с учителските му занимания и като тяхно допълнение. Защото основната струя в творчеството на Цани Гинчев, както и в творбите на повечето възрожденци, остава просветителството, събуждането на националната памет, закаляването на националните добродетели.

Учителствува в Русе, Габрово, след Освобождението е инспектор и учител в Орехово, Лом и Търново. Най-важните национални прояви непосредствено след Освобождението — началното администриране в младата държава, създаването на народна войска, Учредителното събрание, приемането на Търновската конституция — не минават без активното му участие, но книжовник и просветител, той скоро се връща към десетилетното си занимание и като учител завършва и живота си.

Най-голямата книжовна заслуга на Цани Гинчев е уреждането и издаването на списание „Труд“ (1887—1892) във Велико Търново. Но разностранната му научна, публицистична, популяризаторска дейност е започнала далеч порано — още преди Освобождението. Намираме го сътрудник на „Цариградски вестник“ (1860), „Българска пчела“ (1864), списание „Общ труд“, което излиза в Болград (1868), „Периодическо списание“ (1871), списание „Училище“ (1871), Славейковия вестник „Македония“ (1872), русенския туркофилски вестник „Право“ (1872). Той не е от хората, които особено прецизират сътрудничеството си съобразно с ориентацията на вестника, той е своеобразен български утилитарист, сътрудничи навсякъде, където може, пише за всичко, което види и знае (първите му публикации например са за „Ураганът в Русе“ през 1871 г. и за посрещането там на заминаващия за Цариград първи български екзарх—Антим). Основната страст, която движи ръката и ума му, е да бъде полезен на народа именно чрез перото си, основната грижа — да сее просвета, добри знания, поуки сред идващите млади поколения. Същата разностранност и същата енергия го характеризират и в областите, в които пробва перото си по-късно.

Започва с басни, които събира и издава в отделна книга в Русе през 1870 г. Книгата носи многозначителния наслов „Български басни“. Издава след това „Две тополи или неочаквана среща“ (Цариград, 1872), наречена балада, и с това се изчерпват, ако нямаме предвид един учебник, озаглавен „Катехизис за земеделството“ (Цариград, 1872), предосвободженските му издания.

След Освобождението Гинчев събира печатаните си на различни места свои дидактични стихотворения и приказки и под същото заглавие ги издава в Русе през 1884 г. Това е последната му книга, в която дидактичността и правотоучителността са така открити и ярки. Оттук нататък и особено в последните седем години от живота си, през по-голямата част от които той издава сп. „Труд“, в което наред с многобройни научни, публицистични, информационни, преводни и оригинални материали печата своите знаменити повести.

В първата годишнина (1887) се явява „Зиналата стена“, в третата — „Ганчо Косерката“ (1890), в петата и последната — „Женитба“ (1892). Тук, на страниците на „Труд“, е и последната незавършена повест на Гинчев — „Седянка“. И това е списъкът на цялата му белетристика. За писателската си слава Гинчев явно не е умее да се грижи; приживе той издава отделно само „Ганчо Ко-

серката“ (Велико Търново, 1890). Тая повест има и най-много следсмъртни издания (1943 и 1961), докато „Зиналата стена“ и „Женитба“ са излизали само по веднъж (изданието на Божан Ангелов — 1955).

Дори този библиографски преглед лесно показва колко встрани и от читателската публика, и от литературната история е бил Цани Гинчев в близо вековната си битност на белетрист. И една от най-важните задачи на подобна въстъпителна студия е да потърси отговора за това, което всъщност означава да се докаже или отрече художествеността на тая проза.

* * *

Книжовният „взрив“, ако може така да се каже, на Цани Гинчев в периода на „Труд“ не е изненада. За подобен род дейност той е готов много по-рано, но „Труд“ е първата възможност в неговия живот за толкова разностранна книжовна изява и на енергията, и на таланта му. И в „Труд“ ние намираме етнографа, просветителя, човека с езиковедски интереси, публициста, фолклориста, най-после — писателя. Всичко това вкупо̀м дава един закъснял енциклопедист — колкото наивен, толкова и мощен в изблика си, колкото обречен от новото време, време вече не на енциклопедисти, толкова и ценен в автентичността на свидетелстванията си за един период, вече труден за свидетелстване. Лишен от методична и целенасочена научна подготовка, Цани Гинчев съвсем естествено не може да бъде задълбочен езиковед и фолклорист. Лишен от политическа страст, подобна например на Захари Стояновата, той не може да бъде боек публицист, необходим на времето си. Лишен от теоретическата подготовка на етнографа, той не е готов да обобщава и синтезира. Възпитан и най-трайно изразен в просветителските идеи на българския доосвободителски период, страстта му към просвещение и наука изглежда вече народническа и сантиментална в една епоха, чийто дух е определено и прогресиращо рационален.

Но енергичен, пределно родолюбив, жаден за опознае народа си и да накара другите да го опознаят, този закъснял енциклопедист оставя на страниците на изстраданото си списание десетки и десетки записи на песни, приказки, народни обичаи, вярвания, описания на бита, занаятите, земеделския труд, веселбите и тъжбите и всички те са едно заровено богатство за сегашни и бъдещи фолклористи, етнографи, историци на нравите, историци на езика и диалектите. Неговата добросъвестност е толкова несъмнена, колкото и дълбочината на познаването му на народния бит и именно те правят събраните материали документи с неограничена стойност. Защото Цани Гинчев не излиза от научните си интереси, за да тръгне към бита и правите на народа, а, обратно — притежавайки дълголетно и разностранно познание за бита и нравите, за песните и вярванията, подчинява го на научните си интереси, които са преди всичко израз на родолюбието и просветителската му страст. Той е неограничен като събирач именно защото не е спидермален — интересът му не се изчерпва със записа на песента или описанието на обичая; той се интересува от историята и развитието им, той го обяснява, пояснява, въпреки собствените си спомени, търси реалния исторически постамент, коментира. Който е разгръщал страниците на „Труд“, който е прочитал пространните Гинчеви тълкувания за сурвакане, за лазаруване, за чумата и лекуването ѝ, разгърнати върху записани от него народни песни, предания и легенди, той ще е усетил не само сладостта от общуването с един днес напълно мъртъв бит, но и прелестта на разговора с един изпълнен с огромна любов познавач, един самоопиващ се майстор, чиято сила (макар това да изглежда парадоксално) струи толкова по-неудържимо, колкото по-

малка и незначителна е дистанцията между него — изследвача, и обекта му — народния бит.

Сега това е свършено ясно; по-ясно отпреди 30 години, когато Божан Ангелов е подготвил първото издание на „Женитба“ и „Зиналата стена“, по-ясно и отпреди онези двадесетина години, когато Веселин Йосифов е издал за втори път „Ганчо Косерката“; Цани Гинчев е толкова по-ценен, колкото по-недистанциран е от научния или белетристичния си обект. Обобщенията и синтезите му са безнадеждно остарели, както и теориите и хипотезите му. Живи и още по-ценни през годините изглеждат неговите наблюдения, описания, спомени, исторически свидетелствувания. Жива е неговата белетристика; тя се чете, тя увлича въпреки огромното число диалектизми и турцизми, въпреки детайлното изображение на бита за сметка на действието, въпреки наивната художествена техника, с която повестите му са изградени. Нещо повече — Цани Гинчев е по-жив и интересен днес именно с белетристиката си — област, в която най-късно се е проявил и несъмнено дейността, към която го е тикнала не толкова осъзнатата вътрешна потребност, колкото задълженията му на редактор пред белите страници на собственото му списание. Такава първопричина не е неочаквана, макар че е странна; и Вазов се обръща за първи път към прозата няколко години преди Гинчев, принуден от същите издателски потребности. Странното е, че и в двата случая се ражда великолепна проза — при Вазов най-високият връх на търсенията в онова десетилетие. При Цани Гинчев — проза демоде, „закъсняла проза“, но и двете са без съмнение еднакво живи и свежи за читателите след един век.

* * *

И така в какво се състои художествеността на Цани Гинчевата проза днес? Може би нейните предимства се съдържат в онова, което за истинската проза в 80-те и 90-те години на миналия век е било недостатък. Откритатай, искрена до наивност, непосредна фактологичност. На читателите преди сто години тя е изглеждала груба, прекалено прозаична, делнична. Те не са се възторгвали и не са могли да приемат като художествено онова, което така сурово събужда собствените им спомени, собствените им познания за бита, собствените им духовни въълнения в рамките на този бит. Националното естетическо съзнание в оная епоха е в един преломен момент; то се отгласква от вековните естетически норми на фолклора, то търси нови сфери, сферите на литературно-красивото. И литературно-красиво най-често изглежда чуждото — романите за графове и влюбени графини, за любовни мелодрами и сърцераздиращо жестоки тайни. Достатъчно е да разтворим страниците на някои от десетките списания на оная епоха, за да видим как сантиментално-мелодраматичното често прелива от страниците им. Най-после достатъчно е да разтворим страниците само и на Цани Гинчевия „Труд“, за да се убедим колко настойчиво е то, колко безусловно надвишава онова, което за нас е оцеляло от епохата като сериозна литература. Така например редом с първия български превод на „Записки от мъртвия дом“ на Достоевски в списанието се печатат романът на Теодор Кьостер „Едно графско дете“ и повестта „Робиня“ на Алфред Шелшер. Но не бива да се мисли, че тоя дъх на сантименталност идва само от преводните романи и повести. Още по-определено ще го доловим в разказите и стиховете на българските белетристи в „Труд“. Повече шансове да изглежда литературно-красива е имала оная проза, която е обобщавала, а не конкретизирала фактите и явленията от националния живот. Съвсем неслучайно Стоян Заимов, обработвайки белетристично спомените си за Априлското въстание, в което той е бил апостол, избягва до такава степен истинното и конкретното, че книгата

му изгубва всякакъв познавателен характер, а липсата на талант я превръща допълнително в безпомощно подражателно четиво. На тази властна потребност на обобщение, обобщение психологическо, историческо, се е поддал дори Вазов през 90-те години и резултатът е един посредствен роман — продължението на „Под игото“ („Нова земя“).

Цани Гинчев, чийто естетически вкус е изцяло оформен още в доосвободителната епоха, е друга крайност. Цялата негова проза, поместена върху страниците на „Труд“, е проза конкретна, фактологична, пропита дълбоко от бита и от стила на живота на патриархалното българско село.

„В средната махала Св. Никола в Лясковец преди четиредесет и четири години още беше жив дядо Стоян Узуната. Той беше доста заможен човек, имаше трима синове и две дъщери; и баба Стоеница беше жива и още държлива. Той ореше с две рала, караше две кола, имаше нивя — коренежи и лозя, садени от него и от баща му, дяда Добря, напълваше два хамбаря с жито и един с черна храна, наливаше две бъчви по сто ведра всяка с вино, и една — шестдесет ведра за пиене. У него всякога се заваряше по едно черничево буре 5—6 ведра с прашиняна ракия, от нова до нова; другата я продаваше на ракиджията от Казанлък, който всяка година дохождаше у Христа Гинчев, прекупваше от цялото село сурова ракия, преваряваше я, пълнеше я във возилници и я изпращаше у Добруджа, дето я продаваше на кръчмарите по селата и градовете — по цели бъчви, които пък я харчеха на населението, а най-вече на татарите, които живееха тогава из цяла Добруджа.“

Това е началото на Цани Гинчевата повест „Женитба“. В три-четири изречения имаме вече обстойна (но за автор като Гинчев далеч недостатъчна) характеристика на стопанското положение на дядо Стоян Узуната. Заедно с това — каква изчерпателност, на пръв поглед като че антихудожествена; казано е не само колко ракия произвежда стопанинът, но и каква е, колко продава, на кого я продава, у кого отсяда търговецът, идвайки да я купи, как той я преработва, как я изпраща в Добруджа, на кого я продава там, най-сетне кой я пие. Всичко това не внушава друго освен абсолютна достоверност, но именно тая достоверност — всекидневна и прозаична — не е задоволявала вкуса на българския четец от края на миналия век, убеден, че изкуството е храм на красивото и възвишеното. И по-нататък — всяка от повестите на Гинчев изобилствуват от отпратки исторически, етнографски, социологически, географски и т. н., от пояснения, уточнения, дояснения и пр. Макар и сладкодумно, всичко това е изглеждало прекалено фототипно за тогавашния читател, той го е знаел, то го е дразнело по-скоро, отколкото възвишавало. Ето първата причина повестите на Цани Гинчев да останат не само недооценени навремето, но и непопулярни. Но тук е само първата от един дълъг низ интересни причини както за съдбата на един вид проза, така и за развитието на националния естетически вкус.

Как разказва Цани Гинчев? В отговора на този въпрос трябва да се съдържа също част — и то съществена — от обяснението на неговата „закъснялост“ и оттам непопулярност.

Първото, което трябва да отбележим, е обстоятелствеността на прозата му. Цялата повест „Зиналата стена“ (която с днешните мерки лесно би била хонорувана като солиден съвременен роман) е разказ за улавянето и убиването на трима еничари — золумджии, и основната част от действието става за по-малко от една нощ. В „Ганчо Косерката“ също като в модерен роман действието става за няколко дни и нощи, в които Косерката спасява селото от пъдаря арнаутин и от турците, които подготвят потурчването на младите момичета. В първата глава на недовършената повест „Седянка“ действието протича само за една нощ. Бързината на действието обаче никъде у Цани Гинчев не се чувств-

вува. Обратно, неговият разказ е разлят, бавен, но не скучен, интригата постоянно се отклонява в битови или етнографски пояснения. Това, че бил „вещ фабулист“ (Божан Ангелов), не отговаря на истината не само в смисъла на фабулността от XX, но и от XIX в. По-нататък прозата на Цани Гинчев съвсем откровенно свидетелствува — колкото разказвачът, толкова по-определено изследвачът; всичките му повести са изпъстрени с отпратки, цитати под линия, пояснения, които се вклиняват твърде неестествено за ухото на читателя от XIX в. в художествения текст, макар да не изглеждат днес особено странни. Досега виждаме обстоятелственост и фактологичност, остри конфликти и бързо течащо действие, но потопено в обстоятелствеността — с епичен и широк замах. Прозата на Цани Гинчев независимо от конфликтите и остри ситуации излъчва една хармония, една вътрешна устойчивост на света, който представя. Националната идея и националната мечта за освобождение са външни в тая проза, те не са дух на творбата. Те са само глас на някого от героите и по-скоро глас на автора. Имаме чувството, че освобождението един ден ще дойде, но без активното съдействие на Цани Гинчевите герои. Откъде идва това чувство? Героите на Цани Гинчев са в хармония със себе си; те не чувствуват духовен глад, живеят според стародавните закони „зъб за зъб и око за око“. Най-дълбоките рани на духа в тая атмосфера болят и кървят, но зарастват бързо, сякаш докоснати от изцеляващата ръка на бога. Робството е преди всичко лично или най-много на рода нещастие, то не се усеща като национална, поточно като обща трагедия. Избавителите на дядо Аврам от „Зиналата стена“ действуват като епични юнаци, а не като борци. Ето защо е напълно редно след унищожаването на еничарите да присъствуваме на оная богата трапеза в дядо Аврамовия дом, както и на добрата закуска в Ганчовото мазе преди борбата. Напълно редни, съгласно душевната природа на героите, са и разказите им за премахването на този и онзи насилник, за юнашкото набиване на този или онзи бабаитин. Човешкото достойнство е напълно удовлетворено, ако личната чест е защитена; извън нея насилието е грижа на самия пострадал. Именно тук е един от изворите (може би най-мощният) на хармонията, която струи от повестите на Цани Гинчев, така както не струи например от прозата нито на Васил Друмев, нито на Каравелов. Ние се докосваме до епически характери, представя за които до известна степен в българската литература ни дава може би единствено Софроний Врачански в неговото „Житие и страдание грешного Софрония“. Докосваме се следователно до друга ненакърнена социална реалност — не реалността на националноосвободителното движение, а и до друга естетическа реалност — реалността на фолклорно-епическите съзнания. В света, за който ни говори Цани Гинчев, писменото слово съществува само в църковните книги; извън тях то не играе никаква роля. Следователно и героите, и цялата проза на този автор не могат да не бъдат анахронични във времето, когато излизат. Те представят рядко реалистично истината за едно общество, което е основано не само върху различна социална структура от онази, която представлява българското село в края на века, но и в общество с определено различни естетически норми, общество, в което без ограничения властвува фолклорно-епическото естетическо съзнание.

И ето, че след всичко казано остава да видим значението на повестите на Цани Гинчев като автентично свидетелство на естетиката на патриархалното общество. Той рисува селяни — българи и турци — от различни социални съставки, но също така особено колоритни са остатъците от турското феодално общество — еничари, бейове, шахове, дервиши и др. Макар в една социална система, но всяка от тези социални групировки има своя бит, етика, норми. В българската литература няма друг равностоен на Цани Гинчев по познаването на този бит в детайлите му и заедно с това на кастовата психология на герои-

те. Въпреки това главните достойнства на Цани Гинчевата проза са в познаването на общовалидните социални закони. В „Женитба“ и „Ганчо Косерката“, в „Зиналата стена“ и „Седянка“ Цани Гинчев великолепно предава устойчивостта на патриархалния живот. И ние я виждаме едновременно като негово най-голямо предимство и заедно с това недостатък, който подготвя срутването на собствените му основи.

Устойчивостта на бита дава смисъл на тесния кръгзор, на навичните действия, както и на това подчинение на общите морални и естетически норми, които властвуват над всички. Законът покровителствува изравнените възможности, примирената индивидуалност, общите радости и признава само общите нещастия. Свободата на индивидуалността е до такава степен нивелирана, че не може да се говори за личности. Всичко е регламентирано от традицията и религията (като съществена част от традицията) и извън позволеното няма изключения. Оттук именно произтичат недостатъците на патриархалния бит, неопределящи го явно основно за епохата — края на XVIII и началото на XIX в. Определящото са все още неговите предимства — онова спокойствие и хармония на душата, които настъпват, когато личните пориви са или задоволени, или укротени, способността за изживяване на простите радости като общи и значими, уповаването на общите надежди и общата съдба.

В този смисъл Цани Гинчев е единственият български писател, който изобразява в ненакърнимостта му този бит, пресъздава в художествени образи фолклорно-епическото съзнание, показва фолклора не като илюстрация, а като единствена естетическа същност на този тип естетическо съзнание. При това сантиментализъмът и романтизмът, късното им и насилствено дифузиране в един фолклорен свят много по-малко засягат неговата проза, отколкото подобните творби на автори като Васил Друмев или Илия Блъсков. В това отношение Цани Гинчев е свършено неочетен от литературната ни история, версията за неговата закъснелост прикрива заедно със закъснелостта на естетическия му тип, рядката автентичност на прозата му, умението му да разкрие по един устойчив начин устойчивите начала на едно общество и на един бит, за които всички дотогавашни и следващи български писатели говорят със съзнанието за накърнеността му. Ето защо у Гинчев, както у никой български писател, ние няма да срещнем нито умиление пред някогашния спокоен и добър живот (както е по същото време у Влайков, Михалаки Георгиев, Никифор поп Филипов), нито носталгичното възвеличаване на епичните времена, както е по-късно у автори като Йовков, Страшимиров, К. Петканов. Цани Гинчев не съзнава дистанцията между изобразяемо и изобразител; или ако я съзнава, това няма никакво съществено значение за повествованието му. Във всички случаи той се превъплъщава, той се отдава изцяло на магията на превъплъщението, играе, забравяйки както себе си, така и читателската публика, стреми се към максимална достоверност и това е единственото естетическо изискване, което докрай спазва. В суровия реализъм на изобразението му се отдава естествено и своеобразната му пластика. И това го прави особено интересен за историята на българските повествователни стилове; то го сближава със Захари Стоянов с тая разлика, че художественото съзнание у Захари Стоянов е винаги в много по-голяма степен коректив на изобразителната му стихия, отколкото художественото съзнание у Цани Гинчев.

Идеята на творбата, отношението между действие и детайл изобщо не го интересуват. Той изоставя дори героите си в сладостта на битовото възсъздаване, в описанието на една воденичарска вечеря, на един бейски зияфет, на една природна картина, на една национална носия. Понякога тия описания продължават с цели страници, но читателят едва ли ще изпита отегчение над тях, защото те носят дъха на органичност, дъх на рядко убедителна естественост,

съкаш са създадени за хора без неразрешими духовни противоречия, хора с други представи за смисъла на живота. Същността за героите, които изобразява Цани Гинчев, не е заключено само в действието, жестовите им и авторските преценки. Същността е и в самата организация на творбата, в нейната вътрешна естетика. Бавното, обстоителственото, разлятото повествование съответства на ритъма на живота на героите, изчерпателността в детайлите, абсолютната топографска точност на пейзажите — символизира не само пространствени, но и духовни хоризонти. Никой в българската литература не е показал фолклорния човек, човека с фолклорно-епическо съзнание по-добре чрез цялостната органика на една творба, както го е направил Цани Гинчев в повестите си. Онова, което дори на пръв поглед ще ни се стори излишно или познато в рамките на художественото цяло, при него често има уникална цена не като детайл, не като инкрустация на бита или природата, а като нов ракурс към природата на епическия човек. Вечерята на воденицата в „Ганчо Косерката“, която продължава на повече от 50 страници, не е просто битово гастрономическо излияние, а преди всичко характеристика на героя чрез средствата на неговия бит и дух. Ганчо, който единствен дава урок на турските насилници, е по-добър от тях и от сънародниците си роби във всичко, до което се докосне ръката му — било то и воденичарската манджа. За него дори турчинът Чапкън Хюсеин — кехаята на воденицата, казва, давайки го за пример на другите българи: „Тамам-челяк, хасъл челяк, не е като вас папи да расте само на шкембе и да го е страх и от сянката му. Косерка не са го нарекли бадехава.“

Героите на Цани Гинчев не са битови; те живеят, те се реализират в бита. Битовата еднозначност се превръща в страна на художествения образ. Националната идея, която създаде цялата възрожденска литература, не доминира в тези повести, макар и да е видимо вече присъствието ѝ. Създадени в 80-те години, когато възрожденската литература е вече отминат етап, Гинчевите повести реално пресъздават една епоха преди онази, която роди националното възбуждане и националната литература. Доколко предлитературна е тази епоха, говорят особено красноречиво и ония сравнително немногочислени страници в повестите, където духовното, духовната потребност у героите взема връх над постоянната борба за оцеляване. В тия страници е запечатано най-непосредствено онова, което наричаме естетическо съзнание на героите, в тях единствено те са възвисени, причестени с духа и изкуството, откъснати или надскочили робското си битие. Хора без дълбоки духовни колизии (в смисъл неразрешими колизии), в подобни сцени ние ги намираме свършено различни. За това, как човекът от онази епоха е възприемал литературата, ние имаме една класическа сцена у Вазов в „Под игото“ — незабравимата сцена с първото театрално представление в градчето. За това, как същите хора възприемат и се вълнуват от фолклора, най-убедително свидетелствува Цани Гинчев чрез повестите си. Може би най-добрият измежду тия епизоди е краят на вечерята у чорбаджи Аврам в „Зиналата стена“, когато се празнува избавлението на чорбаджията: „Цани се отмести от мястото си и дядо Аврам седна от дясната страна на Ряпата. Като си отри и той кавала, духна вътре и засвири най-напред на опит, което по днешному се казва изкара скалата на музиката, и като се нагласи захва на Стояновата.

— Хъ — разболял се ѝ Стоян добър юнак — рече Ряпата и наду и той кавала. Като му поприглася няколко дъха, огласи се и той с дядо Аврама и захва наха и двамата да свирят сгласено и едно.

Гостите се замислиха. Очите на всекиго бяха оперени в един предмет, когато уж гледаха и не си трепкаха клепките. Василя и Пена стояха прави до вратите и си подпираха брадите с дясна страна несъзнателно. Колко си беше пъхнал дясната ръка в пояса отпред, а лявата му висеше. На баба Аврамица очите

се бяха препълнили със сълзи, но още не ги пущаше да протекат по лицето ѝ. Никой не се мръдваше от мястото си и нищо не се чуваше освен жалният глас, който излизаше из двата кавала. Свирците се занесоха подир свирните си, а слушателите се пренесоха, но кой върху какво мислеше никой не можеше да угадай; това беше тайна на всекиго на душата и тайна си остана и до днес.

Опитните свирци знаят, че не може постоянно да се свири все жално. Жалостта, колкото тежи на слушателя, двойно стяга душата и на свиреца, от когото тя изтича.

Ако не е съзнавал (или не е искал да приеме) нормите на литературната естетика от времето си, Цани Гинчев съвършено ясно е разбирал значението на песента в живота на неговите герои. Той не само привежда дълги цитати от песни, но пространно (и в стремежа си за максимална достоверност — еднотипно) описва как се приема песента, как въздейства тя и със съдържание, и с мелодия, и с игра. Със стремежа да се разкрие естетическото преживяване на героите са обясними и пространните му описания на носите, на празниците, седянките и т. н. Естетиката на патриархалния човек е разкрита великолепно и в трудовите сцени. В този смисъл прозата на Цани Гинчев е истинско златно находище за бъдещия изследовател на патриархалната естетика и на патриархалния феномен изобщо.

* * *

Поставен до който и да е среден писател във френската или руската, или която да е друга световна литература, той неизвестен Цани Гинчев изглежда безкрайно наивен, непрофесионален, антилитературен. Но за културната история на човечеството той в цялата си наивност и непрофесионалност (ако тая история някога добие и качеството обективност за малките, както за големите езици) би имал много по-голямо значение. Неговото значение е в абсолютното отсъствие на съзнание, че прави литература. Той разказва. Разказва добросъвестно, пълнозвучно, сочно, разказва, без да се наблюдава, без да съблюдава литературните правила, без да се съизмерва, без капка нагласа за писменото слово, разказва разточително, но образно, показва съществено и несъществено, опиянява се, забравя се, изчерпва случайно хрумналата му представа, връща се към главното действие, изоставя го, отдава се на моментното впечатление, в огромното си разточителство внезапно синтезира. . . „Кехаята, като си изпълни още веднъж лулата и като обиколи керепа, замина покрай водата нагоре къде яза. Като мина покрай гюловата градина, поослуша се да няма някоя ханъма вътре, разгледа добре и като видя, че няма никого освен кованджията дядо Стояна, от когото ханъмите не се криеха, извика му: „Хей, кованджи баба, да си откъсна ли един гюл — сега му е времето, който не си помирише, грях му на душата.“

— Откъсни си, Хюсеин ага, откъсни и си помириши, догде си млад, че като се сгърбиш като мене, няма да ти дойде вече на ума ни за гюл, ни за босилек.

Кехаята се приближи до една туфа, откъсна три хубави цвята, помириса ги, двата забодя на зелената си чалма, а едина остави в ръка и отговори на стария пчелар: „Хей, Стоян баба, догде ходиш ти из тоя гюл, догде му гълташ хубавата миризма и догде ядеш белия мед, много години ще живееш ти още.“

Насладата от възсъздаването се усеща във всеки негов ред; той пише, както детето играе — радост и въодушевление струят от всеки ред и всяка дума и всичко, което докосне разума и преди това сетивата му, се отпечатва вдъхновено върху хартията. Борба със словото, изаяшност на образа, той не ги познава, както не отличава основно и второстепенно, главно и съпътстващо — стихията на възсъздаването го изпълва с такава радост, каквато човекът на

литературата познава само в най-вдъхновените си мигове. Висш закон за него е верността на първообраза, омото му е като фотографски апарат; то запечатва подробности, излишни за всеки художник, но затова пък каква сочност, каква пластика, каква непринуденост на изказа и свобода на мисълта. Прочетете дългите страници на воденичарската вечеря в „Ганчо Косерката“ и вие ще изпитате чувството, че сте пред картина на велик наивист или пред платно на фламандски майстор; изобразеното може би няма веднага да заговори на естетическото ви чувство, но то мощно говори на сетивата ви с всеки свой детайл. Здраве, здрав дух, трезв разум, физическа хармония — ето най-силната еманация на Цани Гинчевата проза независимо дали е изобразена вечеря или селска седянка, оран на нивата или селски пазар. Живот в естествените му форми и в естествената му същност — без висока и абстрактна идея, без духовни колизии, но затова пък толкова по-мощен в естествената си целеустременост да съществува и се възсъздава. Това е висшата цел и смисъл на Цани Гинчевата проза. Да се вижда и тълкува само битът, да се открива зад непознаващата условности проза на Цани Гинчев само ръката на битоописателя не е просто недостатъчно, то е елементарно. Той винаги е по-високо от битоописанието най-малко по две причини — първо, защото съвсем не зачита и не познава ония закони, които ние изискваме от литературата. И, второ — защото надарената му ръка без усилие превръща в образи и живот онова, което за друг би било само бит и битоописание. И още по-точно — ако в детайла и дори в картината той остава битоописател, в рамките на цялото никога не е. В рамките на цялото блестящо се откроява един от най-ценните феномени на културата — п р е д л и т е р а т у р а т а .

Защото прозата на Цани Гинчев не е литература; тя е нещо по-важно от нея, тя я предхожда и предизвестява и сама по себе си е твърде рядко достойнство на всяка национална култура. По прозата на Цани Гинчев може да се изследва развоят на националното естетическо съзнание в един недокументиран или почти недокументиран етап от неговото развитие, именно предлитературата. Той е най-искреният и непосредственият изразител на онова което изцяло или само временно по-частично, но могъщо като естетическо съзнание са изразявали Софроний, Бозвели, Раковски, Найденов Геров... Нещо повече — колкото и да е странно, каквато и бездна да лежи между космогоничните теории на Петър Берон и повестите на Гинчев, те съдържат и една явно неочаквана, но силна прилика — еднакво неудържима, свободна и могъща е енергията, с която са създавани. Еднакво неприкрита, ликуваща и вдъхновена е радостта, която излъчват — радост от съзиданието, от възсъздаването, от познаваемостта на живота. Напрежението, систематичността, усилията на сърцето и ума не се четат в тях. Дотолкова творческата стихия е висока и неудържима, че падовете и страданията на духа са направо изключени. И това въпреки не е прилика парадоксално избрана между един закъснял учен и един не по-малко закъснял писател. Това е общият белег на всички високи достижения на Българското възрождане, където свободата на духа е открила необозрими хоризонти, а вековната изостаналост е предначертала обречеността на усилията към тях. Разбира се, винаги по-жестоката тая обреченост е била за плодовете на научното мислене; художествените инвенции никога не са така подвластни на времето, нещо повече, те имат средство срещу него — модата, която е всякога колкото безкомпромисна, толкова и невячна. Писателят Цани Гинчев никога не е бил моден и това несъмнено е една (далеч не най-маловажната) причина да остане вън от националната литературна история. Той не е бил моден, ако разбираме модата не само в смисъла ѝ на преходност и масовост, но и в значението ѝ на литературна тенденция, доминация на определена тенденция. Но писателят Гинчев именно заради това, че не е бил моден, бидейки същевременно ярко

надарен, ще бъде постоянно преоткриван от не едно следващо поколение със същата изненада, с която се посрещнаха изданията му в 50-те и началото на 60-те години. Може би основанията за такова преоткриване на различните поколения сами ще бъдат различни. Но има няколко постоянни характеристики на неговата не особено обилна проза, които дълго ще осигуряват нейното значение в литературата. Те са:

— качеството ѝ на предлитература, т. е. на творчество, при което съзнателният момент на създаване на изкуство липсва или почти липсва;

— яркостта ѝ като преходен момент между два типа художествено мислене — фолклорния и литературния, при определената доминация на първия;

— безсъмнената фактографичност и по-широка документалност на тази литература като свидетелство за тъмни епохи в българската културна история. Определението „културна“ е най-точното, защото само то обхваща разностранни характеристики — материални и духовни, — произтичащи както от бита, така и от нравствеността на народа. Такива характеристики са историческите, етнографските, социологическите, фолклористичните, лингвистичните и т. н.

Най-после значението на Цани Гинчевата проза в бъдещето ще бъде подчертавано от автентичността на свидетелствата, които тя носи без съмнение, автентичност толкова по-безспорна, колкото по-изследвани бъдат научните му интереси от Възраждането и годините непосредствено след Освобождението, най-определено годините на излизането на „Труд“. Защото научните интереси правят особено проникновено и остро околото на прозаика Гинчев, въпреки че, от друга страна, те му отнемат художествената лаконичност.

Особено ценно достойнство на тази проза е, че тя остава едно от най-силните свидетелства в цялост за живота на т. нар. патриархално българско общество, обществото, което по-високо от ярката индивидуалност поставя уменията за сливане на личния с общия интерес. Заедно с това и в рамките на литературната история е по-важното: тя свидетелствува най-правдоподобно за естетическия вкус на това общество.

ДОБРИ НЕМИРОВ

АЛБЕРТ БЕНБАСАТ

Добри Немиров някак бавно и плахо напуска дълголетното отшелничество из периферията на литературната ни история. Дали доскорошното му подценяване — вписване в многозначителната графа „и др.“ на белетристиката между двете войни — не се дължи на трудноформулируемите, но просто обясними закони на инерцията. Не е ли то данък към пресиленото му обуржоазяване или пък към непринадлежността му в никоя литературна заедница. Писателят нима не е, ако не глава, то поне равностоен член на голямото семейство на реалистите ни? Биографията му на хуманист и демократ и обемното (не откъм страници) литературно наследство не респектират ли? Не зоват ли към една, макар и закъсняла, „амнистия“?

Може да ме обвинят в пристрастие, в несправедливо черногледство. Или ще възразят — но всичко това е направено! Ето, през 1981 г. бе наново отпечатан романът „Ангелогласният“ — скъп дар за тринадесетвековния ни юбилей. Сборникът „Когато бях малък“ — винаги сред бисерите на детско-юношеската ни словесност — неколкократно е преиздаван. През 1960 г. излязоха „Избрани произведения“, където освен детските разкази са най-ценният Немиров роман „Братя“ и изящната повест „Бедният Лука“, която пък наскоро бе филмирана. В юбилейното издание — по повод 100-годишнината, към повестта и романа са прибавени и осем измежду най-значимите му разкази.

Да, но, струва ми се, с изброеното далеч не сме се издължили. Близо четири десетилетия след смъртта на класика-писател ние не само нямаме научна монография за него, но и това, дето е известно, преиначаваме. Покрай споменатия юбилей тук-там се появиха статии, които конфузно бъркат дати от биографията, дават погрешни или повтарят остарели, преодолені вече (по отношение на други автори) оценки за Немирови работи. Една авторка от сп. „Септември“ датира първата му книга с годината 1902 (не е печатна грешка, тъй като се повтаря двукратно), след като добре известно е, че по същото време той прави първите си опити из списанията и вестниците, а книга издава едва след десет години. Анализирайки „Бедният Лука“, същата твърди, че страданията на героя „започват от момента, когато разбира, че е заобогатял по нечестен начин“, което по същество е невярно, тъй като Лука веднага след заобогатяването си умира и с това повестта свършва. Неточни са характеристиките и за други възлови произведения (повестта „Дялба“ примерно), а драмата „Тъмни души“ веднъж е наречена „драма“, веднъж — „белетристична творба“. Случаят може изолиран да е (а на какви бисери е способен провинциалният печат!), но обвързан с едно от най-авторитетните ни литературни списания, вече престава да е такъв. По-фрапиращи случаи няма, просто защото сериозни писания за Добри Немиров сега липсват. Та кой би се „глумял“ да прочете четиридесет книги,

за да направи една вестникарска статия. Още повече, доста от тях отдавна са библиографска рядкост, сами видяхме как се президават все едни и същи. Подобно лекомислено отношение в миналото би било донякъде по-оправдано — от съображения на литературния момент, от различия в мирогледно-естетическите системи, от „междусобни“ препирни, от рецензентска прибрзаност и т. н. Като че ли началото му е сложил Васил Пундев, за когото още от първата книга Немиров е „мъдруващ разказчик без мъдрости“. „Неговите разкази са монотонни, безцветни, без поезия.“¹

В далечно и близко време редом с похвалите доста от художествения дял на Немиров е оспорван. Обвиненията са в неразбиране „първопричината на всички обществени злини“, в неразкриване „безсмислието на империалистическата война“ или че „дири разрешаването на противоречията и конфликтите в душата на героите си, без да разкрива връзката на тия противоречия и борби с обществената действителност“.² И още, че „конкретните отношения, при които се развива основната тема — пробуждане на съвестта, — както и постройката на характерите са неприемливи, неубедителни“.³ Оспоримо ще е делото на Д. Немиров и днес, когато историко-естетическите заблуди са изживени, когато литературното ни минало се преосмисля не по догматични постулати, а според непреходни идейно-художествени стойности. Но за да спорим с Немиров, ще рече да го познаваме, сиреч внимателно и сериозно да го изследваме и да го издаваме — също така внимателно. Защото по-дълбоките разкопки ще ни изведат до изненадващи разкрития в една житиепис и в един творчески мир (не е ли любопитно, че в архива му има неиздадени повест, роман и монография за художника Г. Дацов?), прибързано и някак nihilистично забулвани от представата, че ни са известни.

* * *

Външният облик на Добри Немиров е запомнящ се. Слаба, даже изпита глава, гладко причесана. Облекло изискано (дрехите поизносени, ала в изряден вид) и осанка достойна. С една дума, осанка на писател и при това, както са го наричали, „буржоазен“. Така позира той на многото фотоси — понякога артистичната мека шапка обърква строгия изглед — и на класическия портрет от Борис Митов. Обаче очите, ако се вземем в тях, развалят изградения образ. Някакъв втръшен — мек и лъчист — отблясък на синия поглед озарява лицето, прави го едновременно вгълбено и съучастнически вдадено в околния свят, едно тъжно-весело изражение на „беден Лука“ и на модерен мъдрец. Сякаш с подобно изражение Немиров наблюдава героите си, сякаш там са вписани и същностни черти от собствената му биография.

Роден е Добри Немиров (кръщелно име Добри Харалампиев Зарафов) в Русе на 3. II. 1882 г. Всъщност Тутракан е точното рождено място, но понеже фамилията веднага се преселва, остава Русе. Родът на башата е сливенски, небогат род на земеделци и скотовъди. Майката също е сливенка, правнучка на легендарния Кондо войвода — съратника на Индже и Карагеорги, — родственица и на още личности, не без значение за отечествената летопис; самата тя личност запомняща се. Харалампи Зарафов, занаятчия-обушар, майстор на

¹ В. Пундев. Характеристики. Свितък първи. С., 1914, с. 5.

² Г. Константинов. Добри Немиров. — В: Д. Немиров. Избрани произведения. С., 1960, с. 523.

³ Г. Цанев. Романи и романисти. — В: Г. Цанев. Писатели и творчество. С., 1932, с. 177. Последователност в отрицанието си към Немиров проявява сп. „Златорог“. Вж. Б. Йосифов. Д. Немиров и новата му повест „Дялба“ (г. III, кн. 5); М. Николов. „Братя“, роман от Д. Немиров (г. VIII, кн. 5—6).

„еминните“, но и сладкодумен разказвач, и просветен българин, успява да се „издигне“ до службата на селски, а после и на градски общински писар. Истинското му издигане обаче е в други среди — той е измежду създателите на Русенската и Разградската социалдемократическа организация.⁴ Сред русенските социалисти ще бъде и синът по-късно; след като учил-недоучил начева бащиния занаят, за да го изостави и смени с дребно чиновничество (1901). Както ще видим, социалистическият университет ще се окаже възлов при определянето на гражданските и естетическите параметри на Немировата личност. Изкачил талвега на зрелостта, писателят ще счете за свой дълг да облече в художествени образи (романите „Първи бразди“, „През огъня“, непубликувания „Напред“) младежките си „наивни“ копнения. Явно тревожили са го пожизнено, след като ги загатва още в „Кошмар“ (1919), а бросни дни преди края си изповядва: „Те (социалистите — б. м.) дойдоха със свои понятия за наука, литература, изкуства, възпитание, общественост, политика и взаимоотношения, неща, които ми правеха силно впечатление тогава и които аз скътах в душата си, за да им дам живот един ден, ако перото ми би поело трудната задача на един художник, съзнаващ своята отговорност пред поколенията.“⁵

Литературният прощъпалник ще бъде пак в Русе (1902), след което с цяла папка непечатани работи Немиров ще поеме към столицата, както признава „с пълната готовност да направя всички жертви в името на своето писателско бъдеще“⁶. Годината, довела до съдбоносния завои към професионално-творческото поприще, е 1905. Вярно, София за мнозина е онзи духовен катализатор — свързващ таланта с интелектуално-обществения кипнеж, — с чисто участие реализацията не само се ускорява, но бива и по-значима. Така е и при Немиров. Готов съм обаче да поддържам, че „русенският период“ решава поне две трети от образния антураж, събитийния и тематичния пълнеж на Немировата проза. Друг „русчуклия“, Елиас Канети, казва: „Всичко, което преживях по-късно, вече се бе случило някога в Русчук.“⁷ Със същата сила — при цялата несъизмеримост на величините — тези думи важат и за Немиров. Най-голямото ни дунавско пристанище тогава е кръстопът на няколко цивилизации. Пътър, разноезичен град, в него има всичко, от което един художнически чувствителен, нравствено и социално реактивен дух може да черпи. Русенски колорит, най-общо казано, откриваме повсеместно у Немиров, но като география с Русе са обвързани романите „Първи бразди“, „През огъня“, „Напред“, повестта „Дялба“, драмите „Възелът“, „Тъмни души“, сборникът „Когато бях малък“. . . Казвам „като география“, споменавайки работи, без които ми се струва невъзможен отличителният не, а изобщо завършеният писателски портрет на Д. Немиров. Какво е един Йовков без Добруджа и Жеравна, Елин Пелин без Шоплука, К. Петканов без Тракия, Ст. Чилингиров без Шумен и пр., та до наше време с Радичков, Хайтов. . . „Географията“ дава на писателя удобен, умален модел за художествен свят, където могат успешно да битуват и се извяват в пълнота индивидуалните и универсалните, националните и космическите творчески представи за човека, природата и обществото. Осмислянето, пълнокръвното претворяване на този „географски модел“ като правило става — при Немиров това е определящо — в дистанция от първоизточника, в досет с големите културни, исторически и обществени величини. С други думи, пътят

⁴ За повече подробности около Немировия род вж. Д. Дамев. Добри Немиров. Библиографска справка. — В: Д. Немиров. Когато бях малък. С., 1973, с. 234—236.

⁵ Из „Пояснителни думи“ към непубликувания роман „Напред“. Ръкописът се съхранява у наследниците на писателя.

⁶ В. Иванов. Един час при Д. Немиров. — Лит. глас. бр. 182, 1933.

⁷ Е. Канети. Спасеният език. С., 1981, с. 23.

към столицата за Добри Немиров е единственият, правилно избраният друм към върховете на изкуството.

„По нататък — споделя той — аз се стремях да се издигна в своята среда, която ме превъзхождаше с образованието си. Този стремеж даде за резултат едно бързо навлизане в литературните среди, обстоятелството, което чувствувах, че ми определя бъдещето. Да наблюдавам живота, да навлизам в най-малките му дреболии — това бе мое удоволствие, което изразявах в своите разкази из списания и вестници.“⁸ Превъзходството в учеността у другите ще е тормозело начеващия писател. Чувствайки го като спирачка и в творческия растеж, той се стреми да го навакса чрез четене, предимно на образци от родната (Л. Каравелов, З. Стоянов, И. Вазов, Ст. Михайловски) и от руската (Горки, Толстой, Достоевски) литература. Биографите явно държат и наблюдават на самоподготовката му. Съпоставката с Немирови съвременници, черпили „в оригинал“ знания и културен опит из европейските градове, само заради късмета да попаднат под нечие солидно покровителство, оправдава подобна настоятелност. Можем тогава да заключим, че българският градски живот — провинциален и столичен — формира самобитността у писателя. Останалото, приписвано му като влияние (от Горки, Толстой, Достоевски, френските моралисти от XVIII в.), са всъщност културни наслоявания, чрез които той сверява собствените си изстрадани светоразбирания с достиженията на другите. Затова и ще заяви пред Жорж Нурижан: „Писателят е голям съобразно с културния и духовния ръст на своя народ.“⁹ А литературните реминисценции, ако ги има, веднага прозират с неравновесното, което създават вътре в творбата; неравновесието между жизнена убедителност и лабилна моралистична тенденция (Стефан от „Братя“, Любенов от „Другият“ и пр.).

* * *

Немиров от малък усеща у себе си две дарби — на художник и на разказвач. Без да изоставя първата, той просто не я доразвива, докато втората експлоатира с труд, „уморяващ понякога до припадък“: „Преписвам по четири-пет пъти едни и същи страници и чувствавам, че не е това, което искам да кажа. Музиката в душата ми е стократно по-красива, отколкото написаните бледни слова. Отчаян, често пъти заключавам ръкописите в чекмеджето на масата си по шест месеца. Старая се нарочно да не мисля за тях. И след това с „избистрена“ глава започвам наново да преписвам и поправам всяка сричка.“¹⁰ Тази пословична вискателност се възпитава също постепенно. В ранните разкази на Немиров наблюдаваме известна немара към стила и езика, данък на неопитността предимно, но пък количествено те говорят за една свръхработоспособност. За вискателност подсеща и това, че далеч не всичко, излязло от перото му и пръснато в периодиката, намира място в книги. Първата, озаглавена „Разкази“, се издава в 1913 г. Междувременно ред списания и вестници — сред тях „Демократически преглед“, „Българска сбирка“, „Просвета“, „Из нов път“, „Знание“ — са разтворили гостоприемно страници. Критиката се пообърква. Иначе благосклонния общ тон нарушават и гласове на сериозно отрицание като този на Васил Пундев. Младият тогава критик — малко хаотичен и повтарящ се в изложението — налуква някои слаби пунктуве в книгата, но без да търси историческата и теоретическата им причинност. Най-верни наблюдения прави спрямо стила и езика: „скупен с избобилото на относителни местоимения и силогизми и студен с несполучливи търсени и сковани

⁸ В. Иванов. Един час при Д. Немиров. — Лит. глас, бр. 182, 1933.

⁹ Ж. Нурижан. Стожери на българската литература. Т. I, С., 1939, с. 75.

¹⁰ Д. Сяров. Съкровището на смирения. — Лит. глас, бр. 182, 1933.

от мисълта сравнения. . .¹¹ Но навлизайки в идейно-образния свят на писателя, критикът стига до тенденциозни крайности. Визира разминаване, дистанцираност между литературния герой и живия човек, което предполага слабо познаване на действителността, невъзможно при Немиров. От друга страна, схваща персонажите като неотделими, „слабоидеализирани двойници“ на автора, т. е. под съмнение е способността за художествена опосредствуваност и обобщеност.¹² Склонността към самоанализ Пундев също приема отрицателно, като „мъдруване“, като празно и скучно многословие, което „има винаги значителен елемент на преднамереност“.¹³ Предвзетост, фалш, разсъдъчност, незащитена морална позиция, ето според Пундев основните недостатъци на „Разкази“.

Логиката на състоянието на литературния ни процес оневинява и двете страни. Просто няма достътъчно здрава почва, именуваща се традиция, о която да се опрат, единият в създаването, другият в тълкуването на такъв род литература — „градската“. При обилието от белетристи самата белетристика, инжектирана и с „европейски“ идеи и умонастроения, все още заглажда старото русло на идилично-патриархалната образност и сетивност. В това отношение тя е далеч изпреварена от поезията, имаща вече и свои теоретични на „града“ — Иван Радославов, Димо Кьорчев и др. Без да са в класическия смисъл „градски“, разказите на Немиров са проникнати (и това важи за цялото му по-нататъшно творчество) от житейски усложненото и философски задълбоченото, „градско“ по тип съзнание на жителя на XX столетие. Опит за психологическо вникване в героевия мир са „Естир“, „Откършен клон“, „Смях“, „Самотни хора“, „Слепец“, някои „Из писмата до г-жа N“. Видни тук са следите от онова вътрешно раздвоение и душевна резигнация, станали после доминантен белег в Немировия психологически подход. Няма да оспорваме, напротив, ще подчертаем малко наивната фабулировка, споменатата вече езикова необиграност, горкиевските „бояшки“ навеи (все още силно литературни), народническият утопизъм. Тези именно слабости предопределят резервите ни да обявим „Разкази“ за началото на психологическия ни реализъм, чийто първомайстор, знаем, остава Йовков. Но струва си да помислим дали тези творби, редом с някои на Илия Иванов-Черен, Рачо Стоянов, Никола Янев, не предшестваха своеобразно новото литературно направление. Силната романтична окраска, стигаща на моменти до сантиментализъм, противопоставена на психологическата дълбочина, подсказва друг, абсурден на пръв поглед термин — „психологически романтизъм“, който обаче е възможно най-кратката им характеристика.

* * *

Дори най-грубото сравняване на биографиите разкрива поразително сходни черти в съдбите на български интелектуалци от едно и също поколение. Колко си приличат Ст. Чилингиров и Немиров, като вземем произхода и сетнешния им литературен път. Как в отделни моменти пътищата им се пресичат с тези на Й. Йовков, К. Петканов, Г. Райчев. . . Литературната „слава“ не храни, библиотекарството (в Българско книжовно дружество, две години към щаба на армията, в Министерството на благоустройството), ето „основната“ професия на Немиров. За други тя се редуваше с учителство, чиновничество, а понякога с временна политическа кариера. С последното — без да значи, че е аполитичен — Немиров не се занимава. Наистина той служи някое време

¹¹ В. Пундев. Характеристики. Свितък първи. С., 1914, с. 5.

¹² Пак там.

¹³ Пак там, с. 7.

(1915—1916) във военните издания — редакциите на „Отечество“ и „Военни известия“. Но, както за Йовков, Елин Пелин, Чилингиров, Подвързачов и др., това по-скоро е отбиване на морално-творческа повинност, отколкото слугуване на милитаристично-завоевателни интереси. Като такъв акт трябва да схващаме и книгите с военни разкази „Нови дни“ (1916), „Разкази на редника“ (1917) и романа „Другият“ (1918). Може да е вярно, че Немиров не изследва причините за националната катастрофа, че не търси и не заклепва извършителите ѝ. Но съвсем не е вярно, че заболява от вируса на патриотарството, че подобно на Любомир Бобевски, Иван Арнаудов, Иван Кирилов, Иван П. Йончев и пр., та до Кирил Христов и народния ни поет, той превръща националния идеал в панегирическо изстъпление, а художествения израз на този идеал в бездарно словоблудство. Немиров дава психологически и естетически дълбока обрисовка на войната (разказите „Среща“, „Кошмар“, „Нощ“, „Гастон“, дори романа „Другият“) в огледалото на човешката душевност. Нравственият и душевният потрес, по-силни даже от физическата разруха, по косвен път изобличават, правят по своему антивоенни посочените творби. Далеч сме от мисълта за върхови постижения в баталистичната словесност. Паралелът с Йовков — писателя, най-ярко пресъздал военните поражения върху човешката психика — силно би наклонил везните към последния. Социалният подтекст у създателя на „Последна радост“ е по-внушителен, образният „апарат“ подетайлизиран, по-индивидуализиран, неповторим с една дума, а филигранната форма далеч надраства тогавашния словесно-стилов арсенал на Немиров. Сродява ги обаче общността на проблематиката — съдбата на човека, — искреноизповедният тон, с който вникват в нея, и не на последно място — нена трапеният, но неотстъпно проповядван хуманизъм.

Общозвестно е, че неописуемият товар на поражението рефлектира в литературата ни с известно закъснение, види се необходимо, за да бъдат кардинално промислени всички — ловко заобикаляни или табуирани от върхушката — болезнени истини около него. „Другият“ излиза в 1918 г., по времето или непосредствено след катастрофата, така че да търсим отговор на големите социално-национално-етични въпроси там не можем (до тях писателят ще опре в „През огъня“). Проблематиката му е камерна, персонажите са сведени до оптималния минимален брой, необходим за защитата на една основна (разглобена на няколко съставлящи) постановка. А тя е за другото „аз“ у човека, скритото от самия него второ лице, колека фокусиращо се и излизащо на преден план под напора на трагичните изживявания, граничните ситуации, физическото и душевното страдание. Кой, ако не войната, може да бъде катализатор на подобно върховно проявление. „Това непрекъснато съседство със смъртта — пише Немиров за главния си герой Младен, бивш търговец, който, ранен на фронта, загубва зрението си — убиваше у човека и най-малкия опит да бъде надмен и груб (. . .) Безпощадно време!“

Също и „декорът“ на героевото раздвоение — болничната стая — е уместно избран. Тук фалшивото избраническо самочувствие се стопява, Младен попада под властта на едно „вътрешно“ време, което безжалостно смесва и отсява всичко пошло и негативно в миналото и сегашното му битие. И започва самопознаването: „Той не можеше да разбере — оня човек в града, който живее денонощно със своите корави, високомерни мисли, има ли нещо общо с тоя, който чувства живота с такава простота и с толкова наивна яра.“ Като антипод и едновременно идеализиран двойник на Младен се явява друг основен персонаж — Любенов. Функцията му на наблюдател и коментатор в повествованието, доста литературна, се обяснява с неспособността на Немиров да отреагира по друг, по-художествен начин собствения си утопизъм, пленничеството на философията за „несъпротивлението“. Само на думи Любенов про-

всегда авторовите вървания за хармония между човека и природата и за жизнен стереотип, съобразно идеалите на народа.

Макар и на втори план, войната присъствува в книгата посредством раз-мислите и гласните разсъждения на лицата. Мощна, необяснима и неуправляе-ма стихия, тя влияе двојко — деформиращо и облагородяващо — върху су-бекта. С това Немиров се домогва до по-горното стъпало на психологическия синтез, доближава се до търсения, но още непостигат в пълнота художествен ефект. Пак така умозрителни, а не действени са персонажите: интелегенти, офицери, лекари, без участието на народа; те по-скоро проеждат, отколкото възплащават авторовите идеи, нещо, което не важи примерно за военните му разкази. Свършекът на произведението никак не удовлетворява — заедно с изцелението на Младен идва и едно просветление, ала какво точно, не се съ-общава. Бедата обаче не е в отворения финал, което в теоретико-литературен аспект е „модерен“ прием, а в практическата (явно осъзната в края от Неми-ров) незащитимост на християнската идея за победата на доброто „аз“ при отсъствие на социално-класова конфронтация, диктувана от историческата ло-гика и диалектика.

* * *

След войната, посветил се на професионалното писателство, Добри Не-миров в противовес с наложилата се интелектуална конюнктура нито основа-ва „свое“ списание, нито се включва в някоя от властувашите (и враждуващи) литературни групировки. Право на собствения му избор е да сътрудничи в издания като „Хиперион“, „Листопад“, „Сила“, „Българска мисъл“, „Общест-вена мисъл“, „Съдба“, „Завети“, „Литературен глас“, „Литературен живот“ и мн. др., някои от които с взаимно противоречащи си идейно-естетически програми. Проявите му са изключително разнообразни: от разказа, повестта, драмата, до есето, статиите по културно-обществени въпроси (сп. „Огнище“, сп. „Заря“), фейлетоните (в. „Щурец“), карикатурите (в. „Маска“, в. „Щурец“). Личност популярна и авторитетна — пък и любопитно-странна, — той неед-нократно е обект на волнодумни коментари, които мълвата и печата умно-жават; понякога остроумни, закачливи, често заядливо-фриволни. Масата му в кафенето не остава празна, обикалят я и писатели, и художници, и артисти, и режисьори, а и просто почитатели. За разлика от джоба — нередко семей-ството е само на заплатата на съпругата му, — преизпълнено е съзнанието на писателя и културно-просветния деятел. Така през 1921 г. Немиров е из-между инициаторите, създателите, впоследствие и председателите на „Дома на изкуствата и печата“, едно същинско средище на свободомислието, на кри-тичния дух, на творческата разкрепостеност; един действително втори дом на прогресивните писатели, художници, театralи. Пак той (през 1922 г.) става директор-ръководител на небезизвестния за сценичната ни история „Театър-студия“, възникнал след отцеплението от Народния театър на неколцина ак-тьори-ентузиастични и новатори. По липса на средства просъществувал кратко, студийният театър има значение на експеримент, на нова форма за талантлив-а драматическа изява, обединила имената като Исак Даниел, Константин Ки-симов, Зорка Йорданова с това на Добри Немиров. И отново той, дългогодиш-ният член на управителния съвет на Съюза на писателите (още при учредяване-то в 1913 г. е избран за секретар), оглавил го през 1937 г. (до 1941), със собст-вени средства основава писателския пенсионен фонд. (Случаят е интригуващ: преселилият се в Америка близък на Немиров Жак Елиас, богаташ, идвайки в родината си и виждайки „на кой хал“ е писателят, му подарява два милиона лева, сума, която би му осигурила безметежни старини. Но още на другия ден

парите биват „похарчени“ в касата на съюза.¹⁴) Да съгради читалище, библиотека, да спомогне за въздигането на културния уровень било в столицата, било в най-затътената провинция (изнесъл е над 500 сказки и беседи!) ето овеществения образ на едно богатство — само че духовно.

Разказите, към които пожизнено ще се връща, са за Немиров насъшна заплата на перото. Но стихията на белетриста са окупените форми. Действително стихия, защото до края на 20-те години той ще създава средно по една повест или роман годишно. При това с всяко следващо произведение видимо израства майсторството. Условно изразено, получава се едно „дестилиране“ на идейно-психологическата субстанция (по същество постоянна), чиито тенденциозно подредени частици („Другият“) заемат места спрямо художественото цяло; процес, съпътствуван и от „заобляне“ на езиково-стиловите графини. Което, съдейки от авторските признания, е струвало титанически големи усилия.

Със сравнително тясна, нравствено-етична по своята същност проблематика се обвързват Немировите повести от този период. Конфликтите се разгръщат в традиционен битов декор — за предпочитане градски, — буквално разтваряйки го, за да изпъкнат конфронтациите се сили — неведомите, тъмни стихии в човешката същност. По правило Немиров подхожда от външното събитие (случка, прецедент, почти винаги свързан с престъпление) към анализа на вътрешните състояния. Ето напосоки взет пример — „Дялба“ (1922). След дългогодишно изгнаничество от „Влашко“ се завръща Ставри. Бил е там, за да избегне наказанието за извършено убийство, в което полицията го подозира, въпреки че деянието е на двама (повече от един престъпник, също Немиров приюм). Съучастникът му Панайот твърди, че пари не намерил — целта била грабеж, — възвръщенецът обаче разкрива измамата. Приятелят му се е замогнал, отворил е кръчма, господарува, докато Ставри едва не умира от глад. Оттук започват душевните размирици и у двамата. Панайот мисли само как да се справи с нечаканите гостици, който може да подпали чергата му. За да отърве кожата си, е готов на подкуп, на ново престъпление, с една дума, той „си е изял човешината“. Ставри пък се мори психически от сравнението между преуспелостта и неудачничеството. На моменти се усеща и силен, защото държи тайната. Тогав си въобразява, че едва ли не е съдружник на Панайот — та нали половината „капитал“ се пада нему. Авторът умело дирижира перипетията на вътрешното действие (драматургичен похват — външното почти не се чувствува), без видимо да взема страна. До такъв градус той нажежава страстите, че трагичният финал изглежда неизбежен. Въпреки това развързката ще дойде неочаквано, като в класически спектакъл. Двамата някогашни приятели, самозабравили се в ожесточението да се премахнат, се самоунищожават.

Приведеният „модел“ дава що-годе представа как при вярно и естетически издържано сондиране социално-битови пластове от безкрайно вариативната тема „вина — възмездие“ се е получила оригинална и значима творба. Всъщност „вина-възмездие-изкупление“ са нравствено-идейните постановки, които, взаимно преплитайки се, доминират в Немировото творчество. Реалистичната им защита, изнесена от позициите на хуманизма, с обилен доказателствен материал документират още повестите „Кошмар“ (1919), „Роб“ (1921), романът „Дело № 9“ (1925), та дори и „Другият“. Според Немиров няма и не може да има ненаказано престъпление. Когато юрисдикция не е произведена, съдник се явява висшият морал, заложеният вътре у човека закон — съвестта, която контролира и регулира всички нравствени извращения.

¹⁴ В. Василев. Достойно е името му. — Лит. фронт, бр. 8, 1982. Авторът се позовава на спомени на синовете на писателя Емил и Евгени Немирови.

Индивидуално-неподправимия, само немировския почерк обаче откриваме другаде — в „Бедният Лука“ (1923). Истинна е наистина тази повест, класическа. Сякаш библийска притча в одеяние от XX в. — българска и общочовешка едновременно — се разплита спокойно и мъдро пред нас. Сякаш извън времето и пространството (въпреки исторически правдоподобната фактура) се проектира една на пръв поглед невзрачна човешка съдба. Артистичен неудачник и духовно убог, честен и нищожество, беден и свойски горд — Лука е всичко това заедно. С една дума, имаме една невероятна симбиоза от добродетели и пороци, чиито отделни организъмчета — тук силата на психолога-художник е омагьосваща — ту се улавят, ту се губят, за да изникнат в още по-гротесковия им вид. Колко драматично биха звучали словата за честността като единствен капитал, изречени от герой на Йовков, и как смешно-абсурдни изглеждат те в устата на Немировия Лука. Жестокият, с трагични последици сблъсък на подсъзнателните стихии у един Георги Райчев (а и при ранния Немиров) намира тук друга трактовка — ироничната. Но това съвсем не прави хумористична повестта. „В тая борба между чест и алчност — пише Т. Г. Влайков — Немиров озарява потайния лабиринт в душата на човека, гдето се крият много противоречия и неподозирани нравствени заложби.“¹⁵ А Георги Цанев възкликва: „Когато четеш този прост и безизкуствен разказ, пред теб изпъква наред с тънката фигура на българския провинциален фотограф и образът на Гоголевия Акакий Акакиевич. Духовни братя, честни души, еднакво обидени от хората и от живота, те свършват еднакво трагично (. . .). Разбира се, приликата е само обща и една съществена черта вече туря начало на разликата между двамата герои: Лука с ъ з н а в а своето вътрешно достойнство и предметно: „Оскърбяват ме, подмятат ме, правят си смехорин с мене, а не се попитват какъв човек е Лука — има ли гордост, или няма.“¹⁶

Фаталистичният изход на повестта е и философски-изкупителен, и едновременно метафорично-многозначен. Лука не е създаден за богаташ; нито романтично-отвлечената му природа ще съумее да се „материализира“, сиреч да оползотвори придобития капитал, нито пък бремето на парите е поносимо за него, след като не знае да се справя със съвестта си. Какво друго остава, освен да умре, запазвайки така „голата си честност“ и авторовата, а оттам и читателската симпатия към него.

С „Бедният Лука“ се окръгля един етап от развитието на Немиров — изследващ нравствените и психологическите изменения вътре в личността (с разградено „градско“ съзнание) на фона на сравнително стеснена битово-социална реалност. Недостигнат връх, независимо от последвалата поява на още сходни — типологично и идейно, а не фабулно — творби („Дело № 9“, „Човекът, който беше нищо“), естествено тя ще оглави прехода към мащабните претворявания, към изследвания на значими исторически, социални и национални процеси. Ако по-рано Немиров е бил, както го определя проф. Ив. Д. Шишманов, „несъмнено най-талантливият представител на новелистичния род в най-младата литературна България. Тънка, деликатна, сложна, малко меланхолична натура с дарба на психоаналитик.“¹⁷ Ако на дадения етап според Людмил Стоянов: „Той е реалист в истинския, „класическия“ смисъл на думата, без никакви примеси на народничество, на фолклор, без патос, без сантиментална идеализация и без сълзи (. . .) Психологическата развързка е за него ръководна цел. Това дава на разказа му някакъв интерес на делнична трагичност.“¹⁸ Ако е такъв дотук, нататък му предстои да бъде сред най-добрите в романовия жанр, каквото място му отрежда Асен Златаров.

¹⁵ Т. Г. Влайков. Добри Немиров. Бегла характеристика. С., 1932, с. 5.

¹⁶ Г. Цанев. Бедният Лука. — Развигор, бр. 125, 1924.

¹⁷ Вж. Българска белетристика. Антология. Нареди Вел. Йорданов. С., 1922, с. 603.

¹⁸ Пак там, с. 604.

Едва ли на учения случайно е хрумнало да сравни „Братя“ с „Под игото“, и то като „най-хубавия български роман“ след Вазовия. И да го нарече „великолепна книга: сочна, жива, пълна с движение, богата с типове, овладяна в сюжет и композиция, завършена“¹⁹. Макар и по-пестеливо хвалебствен, Влайков го счита „събитие за нашата най-нова литература“²⁰. Възторжено за книгата (в началото споменахме и някои негативни оценки) се изказват Людмил Стоянов, Цветан Минков (сравнявайки го с „Делото Артамонови“ на Горки), Дим. Шишманов, Мих. Арнаудов и др. Всичко това има историко-литературно оправдание. „Братя“ излиза през 1927 г. след кризисния за българската романистика следвоенен период, след всеобщата стагнация на априлските събития от 1925 г. Романът запълва една празнина откъм по-широка епизация и по своему отреагирва на „дегероизацията“, от която е заболяла българската проза. Ярките, специфично национални характери Немиров започва да търси не в съвременността, а в недалечното минало, вземайки за прототипове прадедите от своя славенски род. Така той слага началото на трилогия, в която всеки роман ще се придвижва с по едно поколение напред, за да стигне почти неговото време.

В „Братя“ при засилен битово-етнографски елемент — „възстановка“, абсолютно автентична на улицата, къщата, кафенето и порядките в тях — Немиров отново фокусира характера. Всеки водещ образ е глътатика на определена психология и нравственост, зад които авторът спокойно застава не за да ги отрича или защитава, а за да ги излага такива, каквито са (според него). Чистото външните сходства с Елин Пелиновата повест „Гераците“ биха могли да ни подведат и към паралели в областта на идейността и поетиката. Приликата обаче опира до числеността на главните персонажи (класическата „троица“, имаща свои корени още във фолклора) и до схемата на фабулирането — успоредно проследяване съдбите на тримата братя, — която е удобна при епическото разгръщане на повествованието. Идеино-естетическата конфигурация на двете творби остава различна. Наистина и при единия, и при другия изпъква гибелната роля на парите. Но как? У Елин Пелин богатството — фактор за социално-класово разцепление в селото — обективира и нравствеността и оттука нататък промени в психиката не се очакват. Божан преди и след открадването на парите си е все същият — никакви угризения, никакви порив към просветление в черната му душа. У Немиров престъплението може да е следствие от ламтежа за богатство, но предно място заема не този ламтеж, не явлението, а неговите проекции вътре у човека: проблем, който ще изясним с разглеждането на образа на Кондо.

Стефан (най-малкият брат) представя събуденото възрожденско самосъзнание, в плен обаче на религиозно-мистични представи, на култови обричания и фатализъм, колкото характерни за епохата, толкова и повлияни от толстоизма, от Достоевски и пр. Правдиво и художнически пълноценно звучат страниците, посветени на учителствуването на Стефан, на лечителството му, страниците, в които се оглеждат хуманно-просветителските напредничави идеи и напъни на епохата. Недотам философски защитима и естетически овладяна е обратната му страна, визираща размислите, умонастроенията, нравствено-етическите му принципи, изчерпващи се с догматиката и ритуалността на християнския култ. Отшелничеството и покаянието на Стефан, за да изкупи братовия грях — след като историческата закономерност изисква революционизирането му, — изглеждат фантазмагорични. Неадекватни с изначално ма-

¹⁹ Ас. Златаров. Братя. — Стрелец, бр. 4, 1927.

²⁰ Т. Г. Влайков. Добри Немиров. Бегла характеристика. С., 1932, с. 6.

териалистическата природа на българина, те стоят като прищипи от чуждо тяло — необходими на авторската концепция (според която трябва да има светци, антипод на станалите), външни по отношение на жизнената правдивост. Но вървейки по Немировата художествена логика, следва да заключим — Стефан е светец.

„Земният“ Апостол възплашва здравите, традиционните народностни добродетели. Без видими усилия, без интелектуално и физическо напрежение само по силата на вродените си позитивни качества (а не по волята на родовата задруга, тъй като е средният), той би следвало да оглави семейния колектив, да продължи зачатото от деди и бащи и да го предаде на идващите. Привидна е тази праволъйност. Личност по-нюансирана, повествователно натоварена с по-отговорни идейно-психологически функции, Апостол най-неочаквано ще претърпи житейски обрат. Поради доверчивост, а може и липса на стръв за натрупване той с лекота ще се остави на инерцията, безметежността ще го повлече и без да усети, ще го превърне в жертва не другиму, а на братовото предателство. Апостол е жертвата.

Безспорно най-сложният, най-обременен с морални, психологически, социални, философски, ако щем и правно-юридически функции е образът на Кондо. Пълноценното му изясняване предполага обстойно вникване в етно-психологията, етиката, социологията, историята и пр. формиращи страни на българския индивид и общество. Изисква още типологични паралели с българската, руската и европейската литература, където има съответстващи, подходящи за аналогия и антилогия образци. Понеже възможности за подобни екскурзии нямаме, ще се задоволим с разгадаването на образа предимно в контекста на Немировия белетристичен влог.

Началните страници шрихират Кондо като груб, непохватен, глуповат — повече ратай, отколкото господар. Тук той събира у себе си черти от портрета на ранниши Немирови персонажи: Лалю от „Роб“, Гърбуна от „Дело № 9“, отчасти Панайот от „Дялба“. „Мълчание, мрак и черен труд“ — лаконична е авторовата характеристика, съотнасяща Кондо с първичните, характерологично еднозначни типажи, с които предива словесността ни от края на миналия и началото на настоящия век. Но като че единствен от братята — в което е и голямата авторова изненада — Кондо търпи поэтапно развитие. Най-напред след смъртта на дядо Нойко („патриарха“ на фамилията), когато се усеща законен негов приемник. Кондо става дебнешо-неспокоен, сприхав, недоверчив. Повторно — след като взелият в ръцете си работата Апостол застрашава да пропилее и неговите пари. Тогава именно над братовото чувство надмогват мрачните инстинкти, „его“-то; мъчителните вътрешни борби завършват с най-низко престъпление — „продажба“ и тласкане към гибел. Нова е метаморфозата, щом трябва да се запази и умножи богатството. Ни сянка от предишната инертност — пресметлив, находчив, действен; отново, както и при Лука, сбор от положителни качества, редувани с тяхното отрицание — алчност, егоизъм, скъперничество.

Последните превращения на Кондо — вече осмислил престъплението си — и като динамика на душевното състояние, и като поетика са най-впечатляващи. Струва ми се, пръв в българската литература е този опит за дисекция на подобно многообразие от противоречиви, бих казал, несъвместими в единното цяло на субекта нравствено-психологически „статуси“. Героят, чийто първичен стабилитет на мисловно-функционалните връзки в хода на действието и преживяването се разхлабва — това съвсем не означава невменяемост, а екстатично състояние, близко до обладаването, — сякаш полека напуска реалния свят, отдава се всецяло на душевните си терзания, самонаслаждавайки им се. И очаква възмездие. Заедно с него или по-точно вместо него идва изкуплението.

Чужди на християнския стоицизъм, може да сме несъгласни с решението на проблема за вината, който съвсем вярно е добил освен етико-психологически и социални измерения (обществените сблъсъци — борба за църковна и национална независимост, разпадането на идеалната патриархалност и пр.). Защото според Немиров изкуплението настъпва по пътя на кръстните мъки и води до пълно опрощение, до спасителна за съвестта и душата смърт. Но тази на пръв поглед ключова идея виртуозно се премества встрани от цялото. От битово-семеен роман „Братя“ прераства в социално-психологически — едно панорамно, многобагрено платно на цяла епоха (50-те — 60-те години на XIX в.), в което личностно-обществените взаимоотношения, макар и през призмата на субективното съзнание, са реалистично пресътворени. В този смисъл — историческа достоверност и епическа широта на изображението — следва да търсим общността с „Под игото“. А не в оказалия се вторичен комплекс от моралистични принципи и нравствени колизии, визиращи индивидуалните особености на Немировия светоглед и реализъм, от една страна, и, от друга — усъвършенствуваните структурно-композиционни и смислови функции на романа въобще.

По изрза на Л. Стоянов в „Братя“ Немиров е „намерил себе си“. Животът, който той ни изобразява, сюжетът, на който е попаднал, подхожда до немай-къде на неговия писателски натюрел.²¹ Действително от най-малкия „пикантерие“ на вид детайл: вметната реплика, етнографска подробност, гримаса, през разточителността от семейни веселия и битови повторимости — буквално преливащи от виталност и игрив хумор, — та до неотразимите изваяния на образи-светини (П. Хитов, д-р Селимински, Д. Чинтулов, Х. Димитър), повтарям, от всичко това се е получила съвършена отливка, в която даже споменатите несъответствия излъчват очарование.

* * *

Основателно критиката изтъква, че „Първи бразди“ (1929) и „През огъня“ (1931) нямат съществени отлики — идейни и формални, спрямо „Братя“. Ако обаче трябва да се градира на принципа художественост трите творби, първата ще си остане в челото, другите две ще разделят почетното второ място. Малко поизморен, попретоварен пак с умозрителност, не толкова изненадващ, артистичен и откривателски възторжен изглежда белетристът в „Първи бразди“. Разбира се, като самостоятелен романът има място не само в Немировия литературен развой. Нещо повече, това е от малкото стойностни прояви у нас на типично „градска“ проза със следосвобожденски сюжет. Появили се по същото време работи на Ч. Мутафов, Св. Минков, Вл. Полянов и други млади имена третират съвременния им живот, и то опитвайки (всеки по своему) да модернизират закъстелялата според тях традиционалистична повествователна структура. Онези от по-старото поколение, които са верни на градския пейзаж (Г. Райчев, Ст. Чилингиров, Г. П. Стаматов, А. Страшимиров), пак избягват широките епизации, концентрирайки усилията си в определени, предпочитани от тях тематични пластове. Това, че Немиров остава почти самотник в търсенията си на усложнените, временно и пространствено окрупнените сфери на обществена и духовна дейност (пак подчертавам, че говорим за следосвобожденски сюжети), е факт, неостанал незабелязан от критиката. Друг е въпросът за неговото и тогавашно, и досегашно неизследване. Може би — тук оставаме в областта на догадките — самочувствие на писателя е давала с нищо незаменимата житейска школа, чиито дисциплини е откривал и усвоявал сам. Също така социализмът, симпатиите към когото — вече казахме —

²¹ Вж. Т. Г. Влайков. Добри Немиров. Бегла характеристика. С., 1932, с. 11.

запазва докрай. А дали не се е смятал призван за продължител на Вазовата линия в литературата, само че на по-нов етап? Въпросите ще останат без решение до събирането на по-обилен доказателствен материал: документи, спомени на съвременници, свидетелства на самия автор. Ще приведем някои негови откровения пред Жорж Нурижан, частично потвърждаващи догадките ни. На запитването, какво мисли за българския роман, Немиров между другото отговаря: „Известно Ви е, че в българската литература се наброяват *твърде много* романи и немалко от тях са плод на истински таланти, обаче тая форма още търси своето съвършено проявление, за да бъде *пълно огледало на живота в страната ни*“ (курс. м. — А. Б.). А най-голямото богатство на писателя по мнението му е „възможността да бъде *в пълно съприкосновение с живота*“ (курс. м. — А. Б.).²²

От приведеното, а и от данните за Немировия род можем да сме сигурни поне, че „Първи бразди“ има своята житейска първооснова. Що се отнася до историческата, вижда се и тук стремежът да се осветлят фактите през жиро-скопа на личните възпоминания, разпръснати в една богата и живописна характерология. От позициите на демократ и хуманист Немиров разнишва политическата, социалната, идеологическата, културната и пр. тъкани, съшиващи националното платно в края на века. Стамболовисткото управление и терор с тяхното рухване; прохождането на социализма в борба с други мирогледно-политически системи; разколебаването и в крайна сметка западането на патриархалните семейни устон; постепнената им подмяна с духовна разкрепостеност или морална деградация — всичко изброено, а и доста още неща *стават* в книгата. Отделен въпрос е позанижената художественост, отбелязана вече и досега незасегнатата, да я наречем, „степен на социално-историческа дълбочина“.

Да, именно социално-историческата дълбочина, а не широта, в произведението е недостатъчна. Известна несигурност в боравенето със социалистическата идея и образност долавяме, а оттам идва художествената неуплътненост, тезисност, даже наивитет на места. Не може обаче да искаме от Немиров крайна изчерпателност. Нямаме основание, при отсъствие у него на диалектико-материалистически, социално-класов подход и метод, да го обвиняваме, че не е дал пълнокръвния образ на трудовия човек, на работника; че не е разкрил във всичките й морално-волеви измерения същността на героя-социалист. Отварям скоба, за да кажа, че по онова време самата ни социалистическо-реалистична литература е още в търсене на най-верния белетристичен адекват на този образ — сега класически, „Селкор“ и „Село Борово“ тогава още не са написани. Та думата е за оспоримостта на някои отвлечено-хуманистични идейно-тематични построения, които, подчертавам, не разрушават естетическата и историко-литературната значимост на творбата.

Още алгоричното заглавие набляга върху разширения спектър от социални и културни проявления в зародиш, които ще определят — вече извън границите на романа — битието на държавата и нацията ни. Но в отличие от „Братя“ тук не обществената, личната сюжетна линия и интрига „спасява“ повествованието. Съдбата на Димитър (Митю) х. Пенев е тази, която следим с нарастващо участие, блуждаенето — вещо и майсторски описано — на неспокойния негов дух. От пътуващ артист-бохема, самовлюбен и глезен любимец на публиката и женското общество, той шеметно израства до висините на музикалното изкуство. Пътят му е осеян с житейски перипетии, авторът обаче акцентува върху перипетията на съзнанието. Няма защо да повтаряме, моделът сътресение, самопознаване, прозрение и изкупление (с последваща смърт) ни е познат; различия има, но чисто фабулни. Бих обърнал внимание върху друго.

²² Ж. Нурижан. Стожери на българската литература. Т. I. С., 1939, с. 74—75.

Чрез житието на Митю опит за вникване в същността на твореца и творчеството прави Немиров. Той свеиенодействено ни въвежда в света на изкуството, убеждавайки ни, че дарбата не означава вече талант, а талантът — гений. Между им са науката, волята, работата — изморителна, убийствена, благодарна. Удивително музикално, сякаш дирижирани по партитура, звучат страниците, в които творецът общува със звуковете, показан е *начинът* на превръщане на мелодията в хармония, на хармонията в съвършена музикална цялост. Тук взаимоотношенията между нравствено-психологически фактори и изкуство са сложни и в смисъл на влияние върху субекта — равноправни. Мисля — не знаем случайно или преднамерено, — че Немиров се добира тук до един романов синкретизъм, който ще доосмисля и развива после в „Ангелогласният“.

Митю е внук на Коидо, Борис Радинов от „През огъня“ е незаконороден син на Митю. Ето я причинно-следствената приемствена връзка, осигуряваща времения и пространствения преход и спойка на отделните цялости. С търпелива цикличност от роман в роман преминават и други персонажи, съобразно функцията им ситуирани ту в силна, ту в слаба позиция. Хаджи Пени, Панайотка, Сава, образи не типово характерни, а индивидуални, сравнително дълго живеят в повествованието (а след главните и в читателското съзнание). Отвъд нормалната им — битово-сюжетна — потребност те като да са натоварени и с още нещо — да удържат устойчивите човешки ценности срещу фалангата от идейни, социални, класови, интелектуални и пр. изменчивости. Защото добродетелите им са наистина трайни и изконни, а колко изменчиви биват изброените категории, ни убеждава дори най-повърхностната съпоставка между първата и последната част на трилогията. Светът в „През огъня“ се е преместил във времето с по-малко от век, едно от космически аспекти едва забележимо помръдване. Но колко много означава то в житието на един народ. Немиров уж между другото „ретроспектира“ образите на родовете преди и съвсем неслучайно опазва и пренася през поколенията записките на мъдрена и светеца Стефан. Някак вторично, неусетно, лукаво, бих казал, той ни води към въпроса, „кое е стойностното, непреходното в човешкия живот?“, пита не риторично, поне що се отнася до отговора, очакван от главния персонаж Борис Радинов. Защото Радинов колкото е образ в движение, образ развиващ се, израстващ неимоверно високо в границите на романа, толкова е и материя неизяснена. Вярно, лумпен-пролетарият в началото, минавайки „през огъня“ на класово-социалните, нравствените и психологическите битки, той в края излиза душевно пречистен, сякаш новороден и готов да се справи с грандиозните задачи по преобразяването на човека и света. Но кой път ще поеме? Само загатва — споменахме преди защо — нашият автор, че избраникът му би могъл да прегърне комунистическата идея. А далн не ще стане обратното, можем само да гадаем. В такъв случай нищо не остава, освен да се съгласим с *обяснението* на Т. Г. Влайков, че Немиров е и си остава прорицател в сферата на нравственото: „Основната идея, която свързва тия три романа, образувачи една голяма трагедия, е нравствената проблема. И в „Братя“, и в „Първи бразди“, и в „През огъня“, като се изтъкват три епохи в най-характерни подробности, сочи се на *онова прозрение*, което води към *самовгълбяване, към духовен подем и към човешчина*“²³ (курс. м. — А. Б.).

Ако философският смисъл на творбата (и трилогията) в общи линии се припокрива с цитираната сентенциална характеристика, то социално-художественият й контекст започва оттук. Освен индивидуална характерология Борис

²³ Т. Г. Влайков. Добри Немиров. Бегла характеристика. С., 1932, с. 8.

Радинов е и социологическа обобщеност, един вид социална типология, може би не най-характерната за епохата, но поне срещаща се, битуваща в определени прослойки. В литературната класика той има далечни и близки родственици. Без да е по призвание работник, той става тежкофизически труженник, без да е културтрегер, се превръща и в такъв, без да е престъпник, попада в затвора, без да е политик, се набърква в партийни борби. Изобщо, олицетворявайки вечното незадоволство, стремижа да намери истината, онази истина, която ще преобърне наопаки похабената му и напрегната до скъсване мисъл, странствувайки из адовите на обществената клоака и жадувайки райовете на утопичния си идеализъм, не е ли той един съвременен Кандид или Фауст, или Одисей? Могат много съставки да се направят и биха се открили интересни закономерности, чието място обаче не е тук. Изборът именно на „пелигримствуващ“ художествен субект и избраният „плутовски“ сюжет осигуряват на Немиров искания широк и дълбинен разрез в социалното и интелектуалното битие на страната между двете войни. Неизбежната противоречивост и тенденциозност при избора и трактовката на жизнените своеобразности — да не забравяме, Немиров рисува съвременността си, което ще рече, възловите процеси не са се още „утаили“ — могат да се окачествят като понижаващи градус на социална правдивост. Да, наистина, белетристът недоглежда решавашата роля на работника, класово и идеологически осъзнатия труженник, в глобалното разместване на историко-социалните пластове. За работника той знае твърде малко и затова се задоволява с констативност — мизерия, черен труд, културна нищета. Някак смътно подозира и силата му, повече като сляпа стихийност, отколкото като стройна организация, дисциплинирана, умна и действена. Казах вече, подобни прозрения не можем да изискваме от писател с критикореалистичен натюрел (бихме ли ги предявили пред Зола, примерно?), какъвто е Добри Немиров. Ала чест му прави, че никъде в романите си той не пестни чистото име на пролетариата, изписва правдиво и съчувствено грозната картина на неговите битови и трудови условия, вае образи на делнични работни люде — нравствено достойни, душевно непоковарени. Такива са Мими и нейният баща, такъв е в крайна мяра и Стефан Захариев, макар неговата одисея да е сложна и идейно-естетически необедителна.

Даже да отхвърлим изцяло линията, проследяваща тежненята и борбите на пролетариата (нещо, което не бива по моему да правим там, освен гореканозано, са осветлени от гледище на художествения хуманизъм въпроси около Септемврийското въстание, заклеямени са извършителите на народното братоубийство, доловени са верни черти на левосектантството), та даже и да изрежем от повествованието тази линия, социалният контекст на „През огъня“ си остава. Като документ, верен и естетически пълноценен, стоят страниците, представящи пьстрата, невероятно контрастна и любопитна, трагична панорама на погромена България. Подкупната и невежа полиция, идейно обезкръвената и интелигентия, доволстващата и партизанстващата и буржоазия, всички тези, а и още с безпощадна подробност дисектирани нейни атрибути, имат достатъчно явен социален подтекст. Накратко, ако при „Братя“ цялата художествена оркестрация прави творбата забележителна, ако в „Първи бразди“ стойността най-вече е дълбинното виикване в душевността на твореца, то „През огъня“ се запомня със социално-реалистичната критика, основана на жизнени наблюдения и верен художествен усет.

Историзмът в романовата трилогия на Немиров е повече фабулен пълнеж, необходим в идейно-образната планировка, отколкото основно, подчиняващо

начало, както е при Ст. Загорчинов, Д. Талев, отчасти Ф. Попова-Мутафова. Психологическо портретуване на битово-социална основа, при което историческият контекст е вторичен (само в „През огъня“ този принцип се нарушава, защото жизненият материал е надмогнал авторовата концепция), така бихме обобщили Немировия реализъм. В следващия му роман като че ли този похват се нарушава. Историческото градиво при „Ангелогласният“ (1938) заема по-предно място, от което обаче романът не става *исторически* (авторово определение), както изкушава и нас да го етикетираме. Няма да спирам нито на противоречията между биографични и житиписни данни около Йоан Кукузел, нито на хронологическите несъобразности, разгледани подробно и с необходимата научна въешина от проф. д-р Ст. Джуджев,²⁴ тъй като отношението им към идейно-естетическата значимост на произведението е несъществено. Бих отделил повече място на главния персонаж, чиято индивидуалност и функционалност в цялото е според мен важната. Изградени на антитетичния принцип — съвсем опростен моделът представя „добро—зло“, — всъщност героите отново демонстрират нравствено-философската установеност на Немиров. Йоан, от една страна, е духовният колос, у когото рекушират, дори се разбиват вълните на най-ужасни човешки падения — похотливост, лукавство, властолюбие, жестокост. От друга, мировата съблазън нарушава вътрешния му статус, поражда душевно неравновесие, чисто пълно преодоляване постига едва в края. Тези състояния поддържат експресивната температура, снимат светия ореол и приобщиават героя към земните същества. Има и трето „лице“ в портрета — творца Йоан. Неделимо от първите две и едновременно откъд тях, то „опредметява“ един основен, може би ирационално интерпретиран, но по същество верен възглед — за магическата мощ на изкуството, за облагораждащата му, очистираща, свята сила. Без изкуството Йоан е безпомощен, опозицията „добродетел — грях“ остава илюстративна. Ала въоръжен с музиката, насочил срещу света невероятния си глас, той се преобразява в полубог, способен да подчини и човека, и звяра.

Въпреки огромната темпорално-пространствена дистанция има база за съпоставка между Митю от „Първи бразди“ и Йоан от „Ангелогласният“. Рожба на една и съща естетика и поетика, двата образа се засрещат в сферата на висшата си духовна дейност — екстремните състояния, в които се създава изкуството. И у двамата творчеството е свещенодействие. Йоан определено общува с бога и с духа на своята умряла Елена: „И както всякога, тъй и сега, две ръце грабнаха Йоана и той стана лек като перушинка. Дигнаха го и го заляляха на всички страни — сякаш той беше полиелей, който трябваше да ръси със светлина хората и да им казва утешенията, които бог му подшепваше.“ Митю също е обладаван от „извънземни“ сили, също има своята „муза“ Елена (съвпадението на имената не ще е случайно), но идеята за мисията на твореца сред хората тук не е доразвита. Докато „сантаурджията“ умира непризнат, за което отговорни са социалните фактори, неговият събрат отпреди седем столетия, минавайки през пъклите на всички изпитания, завършва удовлетворен земния си път. Кое още е важното? Двамата живеят, могат да се осъществяват и се осъществяват единствено в изкуството. Друго — и яри единия, и при другия актът на творческо извисяване кулминира чрез осмисленото, издъно разтърсващото изживяване. Така се раждат шедьоврите им — предсмъртният реквием на Митю и синовнопризнателният „Полиелей на майката“ на Йоан Кукузел.

В „Ангелогласният“ Немиров изявява склонност към един по-синтетичен вид изкуство, към споменатия вече *синкретизъм* на формите и идеите в самото

²⁴ Ст. Джуджев. За романа, за автора и за героя. — В: Д. Немиров. Ангелогласният. С., 1981. с. 166—174.

построение. В романовата тъкан се вплитат музикални елементи, навлизат полифонични хармонични цялости — метафорични по смисъл, лирико-епични като художествена класификация. Взаимоотношението „музика — слово“ или по-точно музика, изразена чрез слово, или слово, подчиняващо се на музикални закони; такова взаимоотношение и съжителство е сложно, обема доста теория и доколкото го има в „Ангелогласният“ и „Първи бразди“, свидетелствува за осъзнатия стремеж на автора към разнообразяване и усъвършенстване на дотогавашните възможности на българския роман. Както е известно, Д. Немиров освен писател е бил любител художник и любител музикант. Подобен универсализъм на талантите вече е достатъчно основание за предполагаемо търсачество в сферите на техните съобщности. Разполагаме и с доказателства — многобройните скици, шаржове и портрети на негови герои, от които личи волевото усилие да си представи чрез линиите на рисунъка характера; да изчопли просто същностните черти от духовния профил на обекта.

* * *

В сравнение с белетристичното Немировото драматургично наследство е и по обем по-малко, и по художествена стойност по-скромно. Заслужава отбелязване главно поради факта, че с театъра са свързани и се преплитат поредица от негови биографично-творчески моменти. Стана дума за „Театър-студия“, ще припомним и друго. През 1931 г. Немиров или Йовков трябвало да влязат в управата на Народния театър, заменила дотогавашния директор Вл. Василев, което обаче не станало.²⁵ Като добавим и дълголетната дружба с театри от ранга на Н.О. Масалитинов, В. Кирков, К. Кисимов, Кр. Сарафов, И. Даниел и др., като фиксираме и годината на първия драматургичен опит „Без път“ — 1910, ще се окръгли представата за втората голяма любов на Немиров. Три драми: „Тъмни души“ (1930), „Възелът“ (1937) и „Честна дума“ (1941), една комедия — „Ева и дяволът“ (сп. Българска мисъл, 1932) и няколко детски пиески са творчески овещественият образ на тази любов. Първите две влизат в репертоара на Народния театър съответно през 1931 и 1936 г. („Възелът“ се играе и в Белградския народен театър през 1937 г.), посрещнати сравнително радушно.

„И в драмата, както в повестите, той (Д. Немиров — б. м.) е реалист, който върху битова основа разгръща психологически и нравствени проблеми със социален оттенък.“²⁶ Прав е Н. Т. Балабанов, като напълно приобщава драматургичното с белетристичното дело на Немиров. Съгласни сме и с наблягането върху психолого-хуманистичния патос: „Писателят се стреми да разкрие вътрешния мир, взаимодействията на душата и на разума във всичките им сложни комбинации и прояви. Затова най-после личността, човекът заема централно място.“²⁷ Но да не спечели съревнованието с имена като Страшимиров, Йовков, П. Ю. Тодоров и пр., сиреч да не остане в златната книга на българската драма, може би причина е, че и тук Немиров си остава белетрист. Майсторски той съчетава в повестите и романите театъра с прозата, но правейки театър, недостатъчно се възползва от специфичните сценични прийоми, от „езика“ му — зрителен и слухов. Белетристични похвати като описателност, обстоятелственост на диалога и монолога, разтегленост на експозициите, обилie от персонажи с повече декоративна, отколкото смислова функция — ето някои конспективно изложени нарушения на драматургичните закони, влияещи и върху качеството. Разбира се, интересната интрига, напомняща най-доб-

²⁵ Вж. С. п. Казанджиев. Среци и разговори с Йордан Йовков. С., 1980, с. 63—67.

²⁶ Н. Т. Балабанов. Добри Немиров. — В: Д. Немиров. Възелът. С., 1937, с. 11.

²⁷ Пак там, с. 13.

рото в прозата му — само „Възелът“ не е сценична обработка на белетристичен предшественик, — смелата нравствена и социална конфронтация (кулмидираща в „Честна дума“) между и в самите типажи, най-после типажите — неподправимо немировски; всичко това, взето съвкупно, „оневинява“ драматургията му. На фона на небивалия „дъмпинг“ на драмата през 30-те години присъствието ѝ ако не в класиката, то в редовия развоен процес е даже необходимо.

Да имаме завършения литературен портрет на Добри Немиров, само споменавайки детското му творчество?! Невъзможно. Та нали и до днес за масовия читател той си остава създателят на незабравимата поредица „Когато бях малък“. Просто и безрезервно се наложиха тези „разкази за всички“, толкова естествено, колкото естествени са те самите. Да се изброят изданията и преизданията им — първият том излиза в 1934 г., — отделните публикации в антологии на български и чужди езици е трудно. Всъщност, ако някой трябва да съжалява за пропуснатото и несправедливото спрямо Немиров, това ще са възрастните, защото са оцетени именно те. Няколко поколения деца, вкл. и тук пишещият, се възпитават от тези книги; влияват се и се гордеят с малкия Дочко, съпреживяват изпитните му, страдат, смеят се, протестират. Още след започването на поредицата М. Арнаудов и Т. Г. Влайков писаха, че „заема опово място в нашата литература, което заема „Дневникът на един ученик“ от Амичис в италианската“²⁸. Ако приемаме не като юбилеен комплимент това определение, то е, защото „Когато бях малък“ от начало до край е българска книга. Разказвайки в един вид „отворен роман“ автобиографията си, Немиров смайващо лаконично и образно съумява да заснеме българския колорит и характер. Негов инструмент става случката. Една наглед делична ситуация, един жест на благодарство или корист стават проявител — подчертавам, съвсем ненапратено — на висши добродетели и грозни пороци. Пак чрез познатото, чрез катадневното се превеждат на достъпен език сложните социално-класови несъответствия. Определящи и тук, но далеч по-приземени, си остават изконните мерки за човечност, които за българина са свързани с труда, с родовата памет, с моралното достойнство.

* * *

Стара истина е, че само талантът не прави писателя. Между него и книгата стои човекът (Емерсон). Политико-обществената фигура на Добри Немиров и литературната му съдба са в тясна връзка и взаимозависимост. Навремето писателят заслужи признанието на най-меродавните културни и научни среди — изключително награждаван от Министерството на народното просвещение, през 1936 г. му е присъдена най-авторитетната премия на БАН Кирило-методиевската (от т. нар. фонд „Кирил Берлинов“). Почит към целокупната му литературна дейност, но вече и към обществената, е малко анекдотичният от съвременно гледище факт, че през същата 1936 г. на негово име кръщават малка жп гара по линията София — Пловдив (днес гара Мирова). Но подчиняваща се на собствени правила, литературната клюкарна доскоро говореше нелицемерни неща за гражданските изяви на Немиров. Приписвано му е „германофилство“, „царедворство“ и пр. прегрешения, твърде отличаващи се от поизбледялата във времето истина. Ето една извадка от в. „Заря“, интервю с дата 15. III. 1934 г. „Съветска Русия — заявява Немиров — се намира в един грамаден творчески подъем. Никога Русия не е брела толкова много и толкова богати писатели, както днес.“ Ето и няколко изречения от публикуваното му слово при откриване през 1937 г. в София изложбата на съ-

²⁸ Литературната дейност на г. Добри Немиров. Из доклада на Т. Г. Влайков и М. Арнаудов за наградата от фонда „Берлинов“. — Мир, бр. 10 757, 1936.

ветската книга. „Всяка литература отразява един ярък народностен идеал. Отразява го и Русия днес. Народът чете и живее с идеала си. Това е страната прочее, която удивлява със своята творческа сила и с вниманието си към писателя и учения.“²⁹ По-нататък, изтъквайки колосалното значение на руската литература и култура за формирането и растежа на българската, той заключава: „Но и с това не се свърши доброто влияние на руската литература върху българския писател, защото и последните плеяди писатели биваха пак вдъхновявани от руския писател.“

Може би позабравена е ролята на Немиров в борбата срещу закона, ограничаващ свободата на словото и печата (1934), може би малко се знае за дейността му — като председател на Писателския съюз — по приемането за съюзни членове на писатели-комунисти, по защитата им от репресии, по възстановяване членството или приемане на незаслужено отритнати от Съюза талантиливи писатели. Или за протестите му срещу Закона за защита на нацията. Да припомним — когато 33Н трябвало да влезе в действие, Немиров демонстративно връща на царя всички свои ордени и държавни отличия. И друго. През 1943 г. по предложение на Виенско издателство той сключва договор за немски превод на „Братя“ и на избрани негови съчинения. Напразно обаче чака готовите книги. Заинтересувал се, получава отговор, че „по причини, изхождащи от вас“ (от Немиров — б. м.) изданията не ще видят свят. По-късни проучвания уточняват: членувал в дружества, обявени за незаконни, дружал с евреи и пр. Тогава (юли 1944) с едно в езоповски стил писмо до пълномощния министър на Райха Бекерле Немиров връща договорите, изтъквайки между другото: „Монте 60 години са ме научили да бъда търпелив и спокоен и да вярвам в добрия изход на нещата (. . .), а дотогава ще съм длъжен да си остана един добър и горд българин само в моята страна.“³⁰

От 1939 г. Добри Немиров усилено е работел над романа „Напред“ (неиздаден), завършен една година след свободата и само пет дни преди смъртта му. „Сега съм доволен — пише той в „Пояснителни думи“, — че днешното време ми дава широка възможност чрез тази книга да разгърна една частица от историята на социализма, когато той току-що беше излязъл от пелените си (деветдесетях години на миналия век) и търсеше посока в новото следосвободително време.“³¹ Ето откъде идва самочувствието на „добър и горд българин“ у Д. Немиров. В жестоки дни на война и геноцид на социализма той възражда кълновете му, разказва в една изповед—хроника за пионерите му, видени и лично познавани, и носени цял живот в сърцето — като образ светъл, като порив за обновление. . . Успял да стори това, нашият писател с чувство за изпълнен дълг си е отишъл тихо. Остават въпросите около личността и делото му, чисто-презрачждае, вярвам, започва.

²⁹ Ръкописът на словото се съхранява у наследниците на Д. Немиров.

³⁰ Копие от писмото се съхранява у наследниците на Д. Немиров. Оригиналът е в ЦДИА.

³¹ Вж. бел. 5.

ФРАНЦИЯ В ПОЕЗИЯТА НА ТРИМА БЪЛГАРИ

МИЛЕНА ЦАНЕВА

Имам предвид поетичния образ на Франция и най-вече на Париж в творчеството на трима български поети — Николай Лилиев, Атанас Далчев и Елисавета Багряна.

В периода между навечерието на Първата и навечерието на Втората световна война те и тримата създават посветени на Франция и специално на Париж стихотворни цикли. При Далчев и особено при Багряна с отделни парижки мотиви ще се срещнем и по-късно, но основното и характерното е от посочения период.

По това време в развитието на българската литература е вече отдавна изживян етапът, когато чуждоземната действителност бе интересна за нея единствено в аспекта на опозицията „българско — европейско“ (опозиция, която подхранваше с теми нашата критическореалистична проза) или се възприемаше само като един разширяващ духовните хоризонти на българина туристически обект. Сега Франция и Париж навлизат в художествения свят на Лилиев, Далчев и Багряна по-скоро като един особено кондензиран образ на същата оная съвременна действителност, с която поезията на всеки един от тях влиза в своеобразни идейно-естетически отношения. Нещо, което, разбира се, не изключва наличието на една вътрешна съпоставка с родната страна, обусловена от самото, формирано в друга национална атмосфера, светоусещане на авторите. Но в това отношение общото между тримата български поети е по-дълбоко скрито, отколкото хвърлящите се веднага на очи различия в художественото виждане, обусловени от различните литературни школи и поетически темпераменти.

Първият лирически цикъл в българската литература, посветен изцяло на чуждоземна действителност — Вазовата стихосбирка „Италия“ (1884) — е един вдъхновен от големи общочовешки идеи лирически пътепис. И независимо от всички промени в облика на българската поезия този начин на поетическо възприемане на чуждата действителност запазва своите основни права и до днес. Срещаме го и в поезията на Багряна не само в по-късни години („Парижки триптих“), но и в интересувашата ни 1929 г. (цикълът „Венеция“). Толкова по-интересно в случая е, че ако има нещо общо между френските мотиви в поезията на Лилиев, Далчев и Багряна от разглеждания период, то е на първо място именно липсата или поне крайната тушираност на така честия в подобни случаи културно-исторически „пътеписен“ елемент.

Разочарован ще остане она, който в техните издадени по това време парижки цикли очаква да намери повече или по-малко точна поетична проекция на връзаната в съзнанието на всеки културен човек класическа представа за Париж с блясъка на неговата история и култура и с характерната определеност

на неговите материални символи. Независимо че се касае за поети, които твърде добре познават френската история и култура, световноизвестните исторически и културни паметници на Париж — или по-точно свързаните с тях идейно-емоционална атмосфера, образи и имена — тук изчезват зад всекидневни детайли от атмосферата на живия съвременен живот. И ако при Далчев и Багряна това е напълно в духа на характерното за българската поезия от края на 20-те и началото на 30-те години насочване към скрития поетичен смисъл на човешкото всекидневие, то по-особен и показателен е случаят с младия Лилиев, в чието символистично по общата си характеристика лирическо творчество най-непосредни следи от социалните проблеми и живия всекидневен живот на съвременния град намираме именно в неговите парижки стихове.

Така или иначе не Париж от туристическите пътеводители и не дори Париж от големия исторически живот на човечеството, а живият съвременен град, по чиито улици, паркове и площи се разлива обикновеният живот на обикновените хора, вълнува тримата така различни по идейно-психологическото си устройство български поети. И влиза в тяхната поезия не като туристически обект за наблюдение и изучаване, а като момент от тяхната собствена духовна биография, изградена върху цялостното изживяване на действителността.

И с това почти се изчерпва сходството между парижките стихове на Лилиев, Далчев и Багряна. Поетичният образ на Париж, видян през погледа на тримата български поети, е така коренно различен, че създава натрапчивото впечатление, че тук са рисували трима художници, не само принадлежащи към различни школи, но и използващи различни изобразителна техника. Кolkото и условно да е всяко подобно сравнение, бих казала, че при Лилиев поетичните изображения на Париж напомнят въздушността на акварела, при Багряна — наситеността на маслената живопис, при Далчев — изразителността на графиката. И тъкмо затова сравнението между тях не може да бъде нито по степен на правдивост, нито по степен на художествено внушение. Сравнението тук може да очертае само различията между определени литературни направления, поетично светоотношение, човешки темперамент и светоусещане.

Ако Багряна и Далчев познават Париж от края на 20-те и от 30-те години, то Лилиев пази спомена за френската столица от времето на своето почти тригодишно пребиваване в нея през 1909—1912 г. Това е предвоенният Париж с все още запазените конски омнибус, романтичните дамски шапки с щраусови пера и язляващ в примамливи блясъци символизъм. И все пак, струва ми се, че сравнително по-идиличният характер, който носи образът на Париж в неговите стихове, се дължи не толкова на реалния обект, колкото на поетичния натюрел на автора. Неслучайно най-често Лилиев рисува Париж в най-идиличните за живота на града часове — при първите лъчи на зората, която го събужда („Първата зора играе“ и пр.), или под омагьосващото сияние на лунната светлина („Полунощи отминаха“ и др.). За неговите до крайност изтънчени поетични сетива ярките багри и шумове на деня явно са били един прекалено силен дразнител.¹

Във връзка с това не мога да се въздържа да не отбележа, че без да се чувства като конкретно свързан с облика на Париж, всъщност именно в Париж е създаден един от най-популярните лирически шедьоври на Лилиев, израз на

¹ От спомените на Константин Константинов за парижкия живот на Лилиев можем да научим, че тъй като живеел твърде далече, а естествено нямал пари за кола, когато се случело да изпусне последното метро, поетът често оставал придружен от приятеля си да обикаля центъра на града до съмване. Това безспорно може да потвърди жизнения извор на впечатленията в неговите нощни или утринни стихове, но мисля, че само по себе си не може да обясни подчертаните предпочитания на автора именно към тези часове. Защото той безспорно е имал не по-малко впечатления и от дневния Париж. Обяснението, както казах, е по-скоро в неговия поетически натюрел и литературна школа.

неговото лирическо пристрастие към ранните утринни часове и градините — „Съмна в сынните градини“.

Спомените за пребиваването на Лилев в Париж (като студент по търговските науки във Висшето търговско училище!) рисуват образа на един неръчен, вгълбен в себе си младеж, който в дълго старомодно палто с джобове, издути от стихосбирките на най-новите френски поети, стои с часове на опашките за правостоящи пред парижките театри. Но конкретни следи от този характерен за толкова младежи парижки бит на поета можем да открием единствено в неговите хумористични стихове („Смях в Париж“, „На афишите из парижките улици“). Филтриращ жизнените впечатления през многопластовото сито на символистичната поетика, Лилев съхранява в лирическите се стихове твърде малко конкретни белези от облика и бита на Париж. Дори и в стихотворенията, публикувани първоначално като отделен цикъл „Париж“. Показателна в това отношение е обработката на стихотворението „Погасва споменът далече“. В първата редакция неговата начална строфа е възсъздавала съвсем конкретно обстановката пред парижката опера: „Шуми навън. От чужди речи // задавен ек. . . Aiglon. . . Sarah. . .“ // И ний сме наредени вече // пред портите на „Орега“. Във втората редакция тази възсъздаваща определена битова ситуация строфа е отстранена, за да изпъкне по-общозначимият смисъл на стихотворението — вопълът на една болезнено чувствителна душа, която жадува да се слее с живота на околния свят и същевременно се чувства обречено отчуждена от него:

О, тая горестна забрава
на чувството, че си самия,
че не за тебе засиява
от своята лодка Лоенгрин,

че не за тебе се обсебят
тъми от будни светила,
че не за тебе снежний лобед
размахва белите крила.

(„Париж — IV“)

Това измъчващо поета чувство на отчуждение от живота и света другаде обогря в своята болезнена тоналност и самия образ на града и така се получава едно от неговите най-внушителни изображения — не чрез реалните му очертания, а чрез общата му субективно деформирана атмосфера, израз на специфично лилевски възприятия и душевност:

Все тия болни светлини
и тия сълзи неизплакани,
и тия немощни жени,
незвани и нечакани!

И все пак в цялостния контекст на Лилевата поезия, пределно лишена от географска и битова определеност, неговите парижки стихове правят впечатление със своята относително по-голяма приземеност и с опита си да уловят и по-обективно многоликия образ на града. Поетът, който в цялото си творчество само два пъти ще се реши да назове своята родна Тракия, тук споменава и самото название Париж, реката Сена, Булонския лес, предградията Ньои. В лирическата си поема „Градът“ той дори неочаквано се опитва да изгради поетичния образ на Париж върху представи за живота и копнежите на „работния народ“ от „фабричните сгради“. И това е едно интересно свидетелство за социалните пориви, които Париж като че ли по правило буди у българските поети, както и за определени идейни влияния върху младия автор, който

точно по това време сътрудничи на социалистическото списание на Г. Бакалов „Съвременник“. Деликатният хуманизъм на поета тук прераства в едно необичайно за него силно и пряко изразено социално чувство, а извисеният до обобщен образ на „градът“ Париж придобива непривични за поетиката му грандиозно величави форми:

велик
безлик
градът.

Но и тук най-силни са всъщност субективните изповеди на автора, където наред със социалното съчувствие за пръв и единствен път в парижките стихове на Лилиев прозвучава и представата за „чуждо“. Чуждото — разбираемо като зареден със съмнения и бури и все пак увличащ път в неизвестното („Аз не послушах сърдечни моления, // тръгнах към чужди земи.“).

Но може би най-лилиевско и тъкмо затова добило и най-голяма популярност е онова стихотворение от парижкия цикъл на автора, което започва със странното обръщение „Париж, Париж, убиец и баща“. Верен на своя най-органичен маниер като художник, тук поетът превръща Париж в символ на магнетизма на живота. Оня шумящ около него живот, който му е вдъхвал винаги едновременно ужас и непреодолим копнеж и който сега — чрез образа на Париж — като че ли му предлага последна и най-ярка възможност да вкуси от неговите отровни сладости. Характерните за символистичното светоусещане страх и отвращение от грубата действителност се преплитат с деликатно плахия витален порив на патриархално целомъдрения балкански син. И се раждат дълбоко изживени стихове, съчетали убедително несъвместими на пръв поглед образи и чувства:

Париж, Париж, убиец и баща
на моите надежди тиховейни,
към твоите отровени басейни
протягам исцелунати уста.

Ти виждаш сам коварните бодли
на мъката, стихийна и сторъка,
и в тоя миг на пламенна разлъка
безумната ми жажда уголи!

(„Париж“ — VIII)

Много по-малко реални битови подробности знаем за парижкото битие на Атанас Далчев през 1928—1929 г., както и за пътуванията му из Франция през 30-те години. Затова пък неговият цикъл „Париж“, излязъл през 1930 г. като отделна стихосбирка, както и създадените по-късно, но тематично принадлежващи към него стихотворения (едно от които е писано чак в 1970 г.) са богато наситени с предметни детайли от облика и всекидневното на Париж, като тази конкретност стига дори до точното определение на адреса 44-Avenue de Maine, както се нарича уводното стихотворение на цикъла. И това е напълно в духа на оная подчертано предметна поетика, чрез която Далчев се влива в новата вълна на българската следвоенна поезия още с първите си стихове. Но създадените в периода 1928—1937 г. стихотворения, повечето от които носят повече или по-малко ясни белези на френската действителност, внасят решаващи нови моменти в духовната еволюция на автора, тръгнал към простите истини на живота по сложен интелектуален път.

И в Париж все така безнадеждни са безсънните нощи на поета, когато той най-осезателно усеща своята самота и отчуждение от света („Нощ“). Но ето, на двора грее ярко слънце, една жена мие с песен белия прозорец и в разкла-

теното под ръката ѝ стъкло заиграват веселите отблясъци на живота („Планина“). По характерния за Далчев маниер пластично изваяните картини от разнородния парижки живот продължават да ни отвеждат към един по-общ философски план, да се превръщат в малки поетични модели на света, но потискащото чувство на сиво безсмислие започва да се заменя от примирена и светла тъга. Сякаш застинал в своята тъжна безнадеждност е есенният пейзаж на „Ке Волтер“ — „вехне всичко: // и сенчестите дървеса, // и книгите на букиниста“ — но зад тази сива неотменност своеобразно се чувства пълноводното и вечно течение на живота:

Шуми стъмената река
и като времето тече;
би казал, с нея ще отплуват
стената, зданията, Лувър,
момчето, сивото врабче.

(„Есен на Ке Волтер“)

Струва ми се, че завладяващата лирическа дълбочина на този пейзаж се дължи между другото и на ненаатрапчивото, естествено поетическо изравняване на момчето, Лувъра и сивото врабче като еднакво необходими частички от цялостната картина на света.

Това е светът в неговата поетично-философска обобщеност и същевременно това са съвсем конкретни изображения на Париж с цялата острота, която придобиват в него социалните и психологическите проблеми на големия град.

Чрез своя парижки цикъл Атанас Далчев пръв внесе в българската поезия протеста срещу урбанизацията, отдалечила човека от естественото лоно на природата. Изцяло породени от този протест са неговите сякаш окадени от дима на саждите изображения на Париж. По заобиколените от здания каменни дворове тук не играят деца („44 Avenue de Maine“), по стрехите от желязо и булеварди от асфалт не се задържа белотата на снега: „И ако слезе някога без жал // жестоки ще го стъпчат със обувките си // стражарите и проститутките“... („Сняг“). За уморените от много книжна култура поетически сетива на Далчев Париж се превръща в един „черен като въглен град“, той сякаш усеща по лицето си неговата физическа и морална нечистота, ушите му бучат от неговия денонощен грохот, непоносим му е този изкуствен живот и той избягва оттам като от зла „мора“, с чувството, че е живял като болен сред нелепи видения: „О, как съм уморен! О, как жадувам // да се окъпя в сянката уханна // на дървесата“... („Завръщане“).

Пребиваването в Париж събужда в поезията на Далчев и изострена чувствителност към социалното страдание. Достатъчно са звуците на една старинна песен, за да се запълнят с плачещи жени осемте реда прозорци на парижките каменни дворове и в стиха на поета да зазвучи обобщеният вопъл на малкия човек за неговото право на щастие („44 Avenue de Maine“). Потъпканото човешко достойнство намира зрителен израз в живите носачи на реклама, които носят на гърба си гладни меню на някой ресторант и тази картина изтръгва от съдържания стих на Далчев непривични за него гневно патетични ноти („Носачи на реклама“).

Но — нещо, което е особено характерно за Далчев — тъкмо страданието, което наблюдава около себе си, започва да го приобщава към човешката общност и да го примирява с нейното несъвършенство. И особена роля в този процес изиграват два образа, възбуждащи идеала на поета за естествения непокован човек, недокоснат от безмилостния процес на отчуждението, с душа, доверчиво отворена за света. Това е детето, заради което единствено авторът на „Сняг“ слага уговорката „Бял сняг ще има само във градините, //

където са играели деца“, и обикновения трудов човек от народа. Пластичният портрет на парижкия работник в стиховете на Далчев притежава специфично художествено внушение. При цялата сдържаност на спокойния описателен рисунък, тъкмо чрез изразителните битови детайли художникът успява да внуши непринуденото обаяние на естествения, непокован от книжна култура човек и топлата хармония на неговия домашен делник. И това незабелязано превръща жанровата картина в поетична апология:

А малката им дъщеря стои
и гледа нежно как яде баща ѝ
или издухва сребърната пара
от супата му. Той яде сериозен,
безмълвно. Над главата му сияе
запалената лампа като нимба.

(„Работник“)

Именно в парижките стихове на Далчев съзрява докрай процесът на неговото духовно приобщаване към така несъвършения и все пак заслужаващ преди всичко милост и любов човешки род. Но поетическият манифест на това приобщаване ще се роди чак през 1937 г. в резултат пак на едно пребиваване във Франция. Едно творение на човешкия гений — благославящият ангел върху стрехата на Шартърската катедрала — дава на поета художествения символ и в неговия предметно-реалистичен и скептичен стих зазвучават успокоените слова на една нова и твърде земна молитва:

Не зная твоя чин, ни име
на ангелите във реда,
но знам, че ти в нощта откри ми
отново пътя към света.

.....
И дето спра, все тъй те виждам
върху църковната стреха:
от синкавата вис да слизаш
със благославяща ръка.

(„Ангелът на Шартър“)

Това е заключителният прост отговор на повече от десетилетие измъчващото съзнание на поета въпроси — светлият поетичен благослов на живота, с който завършва един започнал с безнадеждност и проклетия етап от духовната и творческата биография на Далчев. И неслучайно своята излязла през 1943 г. стихосбирка, която представя поетичното му развитие до този момент, той назовава именно „Ангелът на Шартър“.

Във вдъхновените от френската действителност стихове на Елисавета Багряна — една от най-ярките представителки на събудения в българската следвоенна поезия витализъм — се срещаме с едно съвсем различно и от Лилиево, и от Далчевото възприемане на света, жадно поглъщащо тъкмо интензивните багри и шумове на живота.

Първата среща на Багряна с Париж става през лятото на 1925 г., когато на път за Бретан тя се отбива там със своя любим — видния български критик Боян Пенев. Паметта на поетесата е запазила през десетилетието с удивително детайлна точност спомена за ненаситните обиколки на Париж, подготвяни по известния „Гид-Бльо“ (обиколки, в които доминира един характерен за Боян Пенев акцент — посещенията на гробовете на великите покойници). Но в поезията ѝ това пребиваване не оставя видими следи. Може би именно поради този си прекалено туристически характер. Тук то е изцяло заслонено от следващите, прекарани в Бретан дни, ония единствени 20 дни,

конто поетесата ще се заклъне, че ще благослови и в смъртния си час („Клетва“). Именно тези дни не на туристическо пътешествие, а на върховно човешко щастие, този, по изразу на поетесата, „пълноводеи прилив“ на нейния живот ражда вдъхновеният цикъл „Бретан“ (1926).

С характерната изострена чувствителност на своите пет сетива, която създава предметно-веществената изразителност на нейната поезия, Багряна не просто рисува, а сякаш изцяло ни потопява в бретанската действителност. Виждаш и чуваш тежко дишащата гръд на океана, усещаш солените пръски на вятъра, вдъшваш мириса на море и разтопена смола. Като органична част от характерния бретански пейзаж са нарисувани и хората от този приморски край — рибарят с разгърдена риза и димяща лула, надвесен над лодката си „като в тайнство свято“ и „широкополите бретонки“, които поглеждат „изпод черните си пиявици-вежди“ „с поглед като океана син и намръщен“.

Този внушителен в своята първичност и мащабност приморски пейзаж се оказва особено подходящ за оня размах и интензивност на емоцията, които издигат и най-интимните изживявания на поетесата до върховете на голямото обобщение. И под перото на Багряна цикълът „Бретан“ се превръща в един вдъхновен химн на любовта. Любовта, която изгълва сякаш цялата вселена — изконна и безсмъртна като нея. В „Среща“ самите очертания на образите неусетно придобиват мащабите на океанския простор и внушението на неговата първичност. Сякаш се връщаш в първия ден на мирозданието. На света съществуват само тоя бряг и това море и очертаните на техния фон два силуэта — мъж и жена:

Изпълваш целия хоризонт — тъй голям ми се стори —
стъпил на брега, а косите в областите горе.
И когато ме съзря и вдигна ръцете си към мене —
искаше да обгърнеш сякаш цялата вселена.

Тук се срещаме с една от най-ярките и силни черти в поетичния почерк на Багряна. При нея пейзажът не е просто фон, той влиза в самото ѝ поетично виждане, в характера и мащабите на нейната образност, в случая с „Бретан“ — дори в своеобразните широки ритмични вълни, напомнящи за приливите и отливите на пълноводния океан.

Като неотменна част от цикъла „Бретан“ се ражда за пръв път пряко посветено на родината стихотворение на Багряна — една от нейните най-хубави и най-популярни творби — „Моята песен“. И в това има нещо дълбоко закономерно. Образът на родината, обогатен в трагичните тонове на своята някогашна историческа съдба, е безспорно нещо дълбоко вкоренено в цялостната душевност на поетесата. И тъкмо допирият с една непозната и непознаваща България действителност най-лесно може да го изтъргне от съкровениите пластове на самосъзнанието. Самата Багряна свидетелства, че непосредният стимул, породил идеята за „Моята песен“, е бил беглият разговор с продавачката в селския магазин, изразила простодушно пред нея своите доста смътни представи за България: „Ah, c'est un petit pays, où il y a beaucoup de neige et toujours la guerre.“* Оттук и това изплуване на пръв план тъкмо на най-трагичния „чужден“ тон в съкровения образ на родината.

За втори път Багряна посещава Франция през 1928—1929 г., когато прекарва 10 месеца в Париж. Плод на това именно пребиваване (активизирало навярно и старите спомени) е цикълът „Париж“ (1929), който не по-малко органично от „Бретан“ влиза в емоционалната биография на поетесата. Изминали са близо две години от внезапната смърт на Боян Пенев, време, в което изклю-

* Ах, това е една малка страна, където има много сняг и винаги война.

чително жизнената психика на Багряна се е борила с жестоката скръб. И тъкмо тази надмогнала страданиято жизненост, изострила до крайност сетивата на поетесата за радостите на бързотечния миг, празнува своя празник в цикъла, с който Багряна открива с в о я Париж.

С артистичната пьстрота и интензивен темп на живота си Париж е особено близък на яркия южен темперамент на поетесата и неслучайно в този град тя се чувства „като в родина, може би от друг живот предишен“. Всичко тук ѝ харесва — и безбройните сиви улици, и потъмнелите от вековете къщи, и кафенетата с космополитна пьстра публика, и дори намръщеното небе, дъждът и бензиновият дъх на въздуха („Париж — 1“). И вярна на маниера си да превръща своите изживявания и чувства в универсални обобщения, тя свързва образа на Париж със своеобразен купел, в който се приема кръшението за нов живот:

...Но ето ме, дойдох и цяла ти се давам:
опий ме с гъстите вина и тайни заклинания,
приспи ме, потопи ме там — във купела оловен,
във който много за живот и помен си кръщавал,
о, много като мен, дошли през бури, океани,
за да изчезнат в твойта паст... и се родят отново!

(„Париж — 2“)

Поразяващо различен е „хилядоцветният“ Париж на Багряна от она „черен като въглен град“, който по същото това време навлиза в стиховете на Атанас Далчев. Получава се нещо на пръв поглед странно. Докато пропитият от праха на библиотеките лирически герой на Далчев се ужасява от урбанистичния пейзаж на Париж, то Багряна — родната сестра на стихии — открива в този пейзаж някакво увличащо я родство. „Вълшебството“ на Париж за нея е тъкмо в това, от което ужасен бе избягал авторът на „Ангелът на Шартър“ — във вечната врява на тъштите, в безчетните стрелки и релси на гарите, „в кортежа от коли, които префучават // сред феерични светлини, реклами и пожари...“. Наистина понякога и тя усеща скритата човешка скръб, прозвучала в странната песен на гърбушката, понякога дори големият град започва да ѝ се струва „огромен паяк“, който изсмуква кръвта на своите жертви и непотребни ги захвърля („Париж — 3“), но общо тя не го възприема през призмата на критическия анализ — проникната е преди всичко от пълнозвучието на живота му. Сега тя може да гледа с топло участие развеселените работници от стария квартал, които се завръщат от неделния излет, „за който седем дена са мечтали“, а след малко да се любува на хлъзгащите се по асфалта коли и блясъка на брилянтите зад стъклата им. За разлика от Далчев погледът ѝ несъзнателно избира все празничните дни и часове на града.

Докато лирическият герой на Лилиев бе преминал през улиците на Париж, трагично отчужден от шумящия наоколо живот, „пиян от виното на самотата“, то Багряна е цялата доверчиво устремена към живота, изпълнена с чувството, че светът е неин, защото и самата тя е частичка от него. С какви широко отворени за чудесата на живота очи пристъпва тя към пьстроцветната нощ на Париж, с каква непосредна всеотдайност протяга към него ръце:

Спусни се, нощ, желана нощ на отдик и забравя!
Разкрий, Париж — магеснико — вълшебствата си стари!

(„Париж — 2“)

Сенките на миналото, терзанията на мисълта — всичко трябва да се отдръпне пред силата на жизнения миг, изпълнен с красота и обещания. И това доверчиво отношение към живота няма други основания освен самия този

живот — „Че сега е пролет и цъфтят // пицни Тюйлеријските градини“ („Париж — 4“).

Парижкит цикъл от 1929 г. така пълнозвучно изчерпва темата за Париж като част от емоционалният свят на Багряна, че не е чудно, че нейните следващи посещения във френската столица не намират отклик в поезията ѝ. Едва през 1967 г. тя отново създава един „Парижки триптих“ — „Айфеловата кула“, „Гръмоотводите“ и „Измитите фасади“, където старите спомени и нови впечатления на поетесата са художествено осмислени вече не толкова в емоционален, колкото в интелектуален план. Специално измитите фасади на Париж дават повод на Багряна още веднъж да потвърди своята неподвластна на времето любов към този град. Дискусионният въпрос за измитата патина на времето тя решава напълно в духа на своето неизменно младо и пролетно отношение към живота — обичала е някога потъмнелите от времето къщи на града, сега с нова любов обиква подмладения Париж, измит „от саждите на старостта“ и запалващ по този начин и у нас илюзията за младост.

Някога младата Багряна решително бе предпочела живия живот на Париж пред хладния камък на неговите паметници. Но сега тя е вече много по-склонна да се вслуша и в техния безсмъртен шепот. И ето, че стои пред паметника на Дебюси в тихия парижки квартал — „обладана от музика // и спомени“. А издълбаните на гърба на паметника имена на „спомоществуватели“, между които прочита и името на София, събуждат нейните най-съкровени чувства и — като естествена връзка между нещата, които обичаш — в най-новото ѝ парижко стихотворение от 70-те години прозвучава отново мотивът за родината („Светлосенки“).

Така, без да се отклоняват от логиката на своето идейно-творческо развитие, трима български поети превръщат навеяните от френската действителност образи и мотиви в органична част от своя художествен свят. И ако подчертаният интерес към обикновения живот на обикновените трудови хора и живото социално чувство, характерни в една или друга степен за свързаните с Франция стихове на Николай Лилиев, Атанас Далчев и Елисавета Багряна, ни отправят към демократичните и реалистични традиции на българската литература, оставили своя отпечатък върху всички нейни направления и творчески индивидуалности, то твърде различната идейно-емоционална гама, в която прозвучават тези стихове, очертава богатото разнообразие на тези направления и индивидуалности.

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ ИЛИ ФИЛОЛОГИЯ?*

АЛДА ДЖАМБЕЛУКА-КОССОВА (ИТАЛИЯ)

За един научен работник като че ли няма по-голямо удовлетворение от това резултатите от изследователската му дейност да намерят почти незабавен отзвук в специализираните периодични издания. Само година след отпечатването на моето критическо издание на *О писменѣхъ*¹ в три авторитетни органа на българските научни среди се появиха обстоятелни представяния за моята книга² и този факт ме поласка особено много, още повече че сред авторите се открояват имената на младия учен Красимир Станчев и на най-младата и талантива специалистка Анисава Милтенова. Изказвайки своята благодарност на българските си колеги, нямам предвид само вниманието, с което удостоиха моята книга, но и главно сериозния труд, който предхожда, както е известно, представянето на едно критическо издание. Освен това страниците, които тези колеги посветиха на моята книга, се явяват жив отклик на една от преследваните с моето критическо издание цели: „да предизвикам интерес към дискусии и съждения от текстологически характер“ (с. 5) около Храбровата творба и най-общо около някои основни принципи на филологическите изследвания на средновековните славянски паметници. Постигането на тази цел е вече твърде положителен резултат и няма да скрия голямото си задоволство.

Първоначално романистка и по-късно славистка, пряка ученичка на учител от ръста на Анджоло Данти, който с безгранична щедрост ми предаваше знания и опит — това са обстоятелствата, които ми позволиха да се формирам в италианската славистична школа и да овладее утвърдените научни достижения на сходни дисциплини (модерната романска и италианска филология). Естествената последица е, че използваната от мене методология за изследването на различни славянски средновековни паметници не съвпада с тази на българските ми колеги. Затова и нашите възгледи и становища невинаги се покриват. Добре позната е плодотворността на научните разисквания особено когато се обменят съждения и идеи, родени от различни видове опити, натрупани в разнородни културни среди. Точно това ме кара в тези страници да се върна към сложната и изключително важна за изследването и издаването на българските и славянските паметници проблематика. Дълбока и искрена е моята признателност към българските колеги, които със своите редове насърчиха разширяването на разискванията.

Веднага държа да уточня, че настоящата статия не е (нито желае да бъде) конкретен отговор на цитираните по-горе отзиви. Самите те в действителност са твърде положителни и няма причина за отговор.³ В страниците на моите колеги обаче се четат тъй често срещаните в различни славистични изследва-

* Бел. ред. Статията се публикува като дискусийна.

ния върху средновековните паметници колебания и терминологични обървания. Не липсват дори и негодувания, които понякога се превръщат в истински възмущения, че предложеният критически текст не може и най-важното в никакъв случай не трябва да се отъждествява с авторския текст.⁴ Освен това често пъти приведената от мене аргументация, както и различни мои съждения, се интерпретират не съвсем точно, а нерядко ми се приписват и постановки, които са ми напълно чужди. Фактът, че славистичните чисто филологически проучвания са все още в зародишния си стадий, обяснява появата на тези недоразумения. Не казвам нищо ново, като твърдя, че натрупаният от модерната филология опит е останал извън обсега на някои слависти и че на отдавна установения в други филологически браншове практически и методологически ред в нашите славистични проучвания съответствува все още доста голямо безредие. Естествено не е лека задача то да бъде разчистено, още повече че не съществуват рецепти, как именно трябва да бъде сторено това. В едно обаче съм твърдо убедена: с търпение, усърден труд и всеобщи усилия неминуемо ще успеем.

Преди да пристъпя към изложените в следващите страници съждения, които желая да предложа на вниманието на българските си колеги, трябва да направя едно уточнение. Това, което тук главно ме интересува, не е толкова конкретният случай на Храбровата ръкописна традиция, а по-скоро някои основни принципи на филологията. Ще се позова обаче и на традицията на Сказанието, защото нея познавам най-добре и защото някои проблеми, които мислех за окончателно разрешени, намирам отново повдигнати в цитираните отзиви. Междувременно моите изследователски интереси се насочиха към чисто екзегетични проблеми и понеже критиката на текста е тясно преплетена с екзегетиката (т. е. възможна е екзегетика без критика на текста, но е абсолютно невъзможно обратното), моето внимание ще бъде насочено към тези две страни на филологията.

Двата термина — литературознание и филология, — които се противопоставят в заглавието на тази статия, само привидно са близки или частично покриващи се. Литературознанието, независимо от неговата широта, е еднозначен термин и не съществуват опасности от недоразумения.⁵ Обратно е положението с филология, която притежава различни значения: 1. Съвкупност от науки, които изследват предимно езика и литературата на група народи (например класическа филология) или на един народ (българска филология). 2. Наука, която проучва произхода, развоя и структурата на даден език (езикознанието в своите разновидности). 3. Наука, която посредством критическото четене на текстовете преследва тяхното възвръщане (критика на текста) и точното им тълкуване (екзегетика). В настоящите страници моят интерес е насочен към филологията в третото значение на термина, значение, което се отличава със строгостта на приложимия при анализа и интерпретацията на текстовете метод. Той трябва задължително да е закотвен в историческия и фактологическия материал на наше разположение. Затова всяко съждение, всеки извод и всяка оценка неминуемо трябва да бъдат обосновани въз основа на документирана или логически изведена аргументация. Филологията, с други думи, изключва произволното и абстрактно-хипотетично теоретизиране. За по-голяма яснота ще приведа конкретни примери.

Не споделям оценката на Красимир Станчев,⁶ който охарактеризира блестящата студия на Анджоло Данти „Духовният път на един светец: от мъдростта към божественото Познание. Бележки върху глава III на Житието на Константин“ като „задълбочен литературоведчески анализ“. От една страна, както пише Станчев, „виртуозната прецизност на анализатора,

който е разкрил в детайли структурата на творбата“ и, от друга, предложената ни от него стриктна интерпретация на всеки текстов елемент, интерпретация, която разяснява действителния замисъл на агиографските редове, са най-сигурното и красноречиво доказателство за чисто филологическия характер на изготвеното от Данти изследване. Целият екзегетичен разбор на ПКЖ, 3, разбор, който изхожда от конкретния текстов материал, и след поредица строги културно-идеологически паралели с различни творения на човешкия интелект (от Библията и патеристиката до средновековната западна и славянска литература) и прозорливи логически разсъждения отново се връща към него, неопровержимо може да се нареди сред най-майсторски изработените до ден-днешен славистични филологически проучвания. Стегнатата мисъл и образцовата методологическа строгост превръщат студията на Данти в ярък пример за това, как именно трябва да бъде направено едно строго филологическо четене на средновековен текст.

Пълна противоположност на изследването на Данти се явява литературоведческото проучване „Патеричните разкази в българската средновековна литература“ на Св. Николова,⁷ проучване, опорочено в зародиша си от един непригоден метод за работа. Авторката заявява, че преследва „обстойно проучване на тези разкази откъм тяхната литературна страна“, т. е. „да се погледнат като художествено творчество и от тази гледна точка да се намери мястото им в историята на българската литература“ (с. 83; разр. м. — А. Дж.-К.). Никому няма да убеише колко е погрешен този метод на работа, ако не забравяме, че патеричните разкази принадлежат към примитивната християнска литература, че са изградени върху моралния кодекс на християнството (повечето от тях са истински плетеници от библейски изрази и цели стихове) и че представляват една дълга поредица от *exempla*. А всеки *exemplum*, намирайки своето потвърждение и одобрение в божие слово, се явява проводник между него и читателите. Патеричните разкази се нареждат сред най-резултатните средства за опознаване, обичане и прилагане на практика на моралните повели, налични в Свещените писания. Николова, изхождайки от литературоведчески позиции, не е свързала тематиката на разказите с изходния ѝ модел — именно Свещените писания. Това е довело до неправилно схващане на сюжетите на анализирания разкази. Пренебрегвайки основния мотив, изразен в библейския цитат (или цитати), както и неговия буквален и алегоричен смисъл, нерядко Николова е преиначила действителното съдържание на разказите. Ще приведа само един пример (всеки по-внимателен читател ще открие ред други в самата книга). Разказът *За двама монаси — римлянин и египтянин* (текстът на с. 217—218) е твърде красноречив: „Под черното расо — пише авторката на с. 105, трябва да се заличават всякакви различия в живота на хората. Поради това би трябвало дошлите в манастир египтянин [беднякът] и римлянин [богаташът] да бъдат поставени в еднакви условия на живот. Нищо подобно няма в разказа.“ Разглеждайки го от позициите на нашата съвременна епоха и идеология, Николова съзира в разказа една несъществуваща действителност. Неизвестният разказвач представя доста по-различно нещата: отказал охолството и разкоша и самообрекъл се на строг аскетичен живот, римлянинът от 28 години пребивава в пустинята Скит. Египтянинът, изслушал неговата история, осъзнава нищожеството на личната си жертва и възкликва: „*86ы мнѣ, грѣшному, іако ѿ многа трудѣ мнѣ сего спрѣдохъ въ покон и іаже не имѣхъ зыгѣда, ннѣ стажахъ. Ты же ѿ многа покоѣ прѣиде въ труд, и ѿ многы славы и богатства прѣиде въ смѣреніе и нищетѣ самоволнѣа.*“ Самообричането на римлянина притежава всички характеристики на истинския подвиг (срв. Мк 10,25; Мт 19,24; Лк 18,25),

който е приведен в отеческата поредица, защото е прекрасен *exemplum* едновременно за отричане и за смирение. Става ясно, че ако желаем да постигнем научно достоверни резултати и да избегнем опорочаването на цялото си проучване, трябва да изоставим литературоведческите методи, приложими при изследването на модерни и съвременни нам художествени литературни творби, които са не само неприложими, но и пакостни, когато се прилагат към средновековните паметници.

От решаващо значение за успеха на нашите изследвания според мене е необходимостта да осъзнаем, че не съществуват (никога не са съществували, нито някога ще бъдат създадени) точно определени правила (или теореми), приложими към всеки отделен текст (средновековен или модерен) или към всяка ръкописна традиция. Всяка една творба и всеки отделен текст притежават своя, точно определена, критическа проблематика, а „всеки проблем — както неуморимо повтаряше Барби — има своето разрешение“. Следователно нито критическите издания, нито тълкуванията на текстовете „не се правят по калъп или, тъй да се каже, с машинка. . . Не трябва да си въобразяваме, че всичко се свежда до заучаването на кристализирани непроменливи норми, приложими към всички видове случаи.“⁸ Този елементарен и същевременно неоспорим изходен принцип красноречиво сочи, че никой не е хранител на абсолютната истина, т. е. никой не притежава „магическия ключ“ (по простата причина, че той не съществува), чрез който да се открият и разрешат всички проблеми — критико-текстологически и тълковни, поставени от който и да било текст или ръкописна традиция. Еднакво неоспоримо е, че в повечето случаи проблемите са твърде, а понякога и крайно сложни; но „нямаме право да ги избягваме независимо от това, какви именно ще бъдат постигнатите резултати: дали повече или по-малко сигурни. Само ако проблемът е реално поставен и в неговата точна светлина можем да се надяваме, че ще стигнем до неговото удовлетворително разрешение; ако не успеем да го разрешим изцяло със сигурност, ще трябва да се задоволим от повече или по-малко вероятното. Все пак по-добре е да се борим с действителни затруднения, отколкото с въображаеми и несъществуващи препятствия.“⁹

Не би могло да се твърди, че тази дълбока и неопровержима истина е залегнала в основата на нашите славистични проучвания. Напротив, нерядко сме изправени пред нереални проблеми, които, изглеждайки неразрешими, ни принуждават да се въртим в един омагьосан кръг. Нека не забравяме, че в продължение на десетилетия най-авторитетната кирило-методиевска историография съзираще в текста на трета глава на ПКЖ вести, които изглеждаха неясни, противоречиви, невероятни и как най-лесно беше да ги припишем на агиографа или на невнимателните преписвачи. Цитираната студия на Данти доказва, че всички тези проблеми бяха нереални и вината трябваше да се търси главно в нашия неподходящ начин на четене и на тълкуване на средновековните текстове.¹⁰ Но това е само един от многото възможни примери.

На всички специалисти е добре позната поставената от глава 13 на ПКЖ проблематика, която по малко опростителски начин Хр. Кодов синтезира така: „Не може да се каже с положителност дали този разказ за някаква Соломонова чаша е агиографски пълнеж, или има някаква фактическа стойност.“¹¹ Действителният проблем съвсем не се свежда до фактическата стойност на разказа, т. е. дали в Цариград се е намирал или не подобен потир и дали Константин-Кирил и аистина е разчел върху него въпросния надпис. Изследванията на боландистите отдавна доказаха, че „l'influence non seulement de la Bible, mais aussi de l'exégèse biblique explique le caractère souvent peu historique, parfois non historique, presque toujours supra-historique de la hagiographie“¹². Основното в нашия случай, както подчерта Пикио,¹³ е, че духовното оттегляне на Константин е разгърнато изцяло в символичен план.

Неяснотата на символите се обуславя от самата християнска екзегеза — Божията премъдрост се дарява свише на достойния избраник и само откровение води до разбулване на загадъчната двузначност на „делата на Всевишния“. Пикио посочи, че за да схванем правилно действителното значение на редовете на глава 13, трябва да вземем като изходна точка цитатите от Исая 35,2 и Иезекиил 34,24.¹⁴ „Според мене, пише Пикио, няма място за съмнения, че двете библейски позовавания, които се четат в третия ред на надписа върху Соломоновия потир, са от съществено значение, за да се разбере описаната в ПКЖ 13 символична сцена. Тази кратка глава представлява един вид 'пауза' в повествователната структура на Житието. Като че ли нейното предназначение е да открои поврата в съществуването на възпявания герой, т. е. прехода от „Живота на Константин-Философ“, който е защищавал християнската доктрина срещу сарацини и евреи, към „Живота на Константин — апостола на славяните“. Двата старозаветни цитата от Исая и Иезекиил са крайъгълният камък, върху който е изградена цялата конструкция на Житието. Л о ш и т е п а с т и р и от старозаветната традиция са отхвърлени. Философът няма да има вече прения с тях. Той ще обърне своето слово към езичниците на зараждащото се царство на християнското спасение, защото те ще видят славата Господня и Давид ще бъде княз сред тях.“¹⁵

Неточното поставяне на други проблеми или просто нежеланието (съзнателно или несъзнателно) да се потърси тяхното правдиво разрешение дава възможност да се появят понякога и напълно неточни¹⁶ становища, дори води до възприемането като научна даденост на случайно формулирани второстепенни хипотези. Даже не една второстепенна хипотеза, а само един мимоходом поставен от Срезневски въпрос („Позволяю себе вопрос: не заключается ли в Болгарском сборнике первообраз сочинения Климента, после им самим исправленный“¹⁷), неправилно взет за изходна основа, в последното издание на *Похвала за Кирил Философ* изведнъж се превръща в научна даденост.¹⁸ Този вид алхимия позволява на издателя да говори категорично за две редакции на паметника: първа авторска, засвидетелствувана в най-древния препис, и втора авторска — в останалите 22 познати днес преписа. Текстът (без дори да е установено, че препредават същия текст) на тези 22 преписа — така се твърди, е коригираният от самия автор първичен текст. Невинният въпрос, който Срезневски съвсем непредпазливо (но положително не е допускар до какви недоразумения може да доведе) си е позволил, още у Й. Иванов придобива безапелационния характер на доказаната аксиома, въпреки че липсва обстойна и неопровержимо документирана аргументация.¹⁹ Трябва да се отбележи, че преследваната от Й. Иванов цел бе да обнародва „по-кратките книжовни и исторически паметници, запазени в ръкописи, които засягат българите в Македония“²⁰ и точно това до голяма степен оправдава изоставянето на критическата проблематика, свързана с текста на многочислените открити от него ръкописи. Същевременно обаче намирам за напълно неоправдано нашето безкритично възприемане и присъединяване към необосновани изказвания. Още по-за порицаване според мене е това, че за да облекчим нашата работа, дори не се въздържахме да им припишем онова достойнство, което ни се иска те да притежават. Позволяваме си да изказваме мнения относно а в т о р с к и я текст на паметника, да говорим за а в т о р с к и различия и поправки по начин, който предполага задължителната наличност на автографите с нанесените от самия автор поправки и премисляния. А действителността е коренно различна. Все още никой не е изследвал критически 23-те преписа на *Похвалата* и затова нищо не знаем около начина, по който е била предадена. Най-древният препис на 'първата версия' е от XIII в. (и е осеян с грешки, пропуски и допълнения), а този на 'втората' — от XIV в.; Климент

умира в 916 г. Как може да бъде запълнена предварително празнината, съответно от три и четири века, между създаването на т. нар. авторски версии и момента, в който биват снети познатите днес преписи? Какви гаранции имаме, че стигналите до нас текстови свидетелства отразяват действителните желания на автора, а не например резултатите от целенасочената дейност на преписвачите? И т. нар. 'втора авторска версия' в кой именно от познатите 22 преписа е засвидетелствувана?²¹ С този априористичен метод на работа не рискуваме ли да изпаднем в онези „импровизации на лекомислените“, които, „като са си намислили да установят действителното четене на даден текст, предварително започват да отсъждат кое четене е първично и кое погрешно“²² и срещу които Барби още в началото на нашия век води своята наистина плодотворна борба за утвърждаването на една модерна филология, управлявана от „правилната употреба на здравия разум“²³.

За *Похвалата*, благодарение на нейния църковен характер, беше достатъчно да се изчете с внимание всеки препис и да се изтъкува точно теологическото известие, на което е носителка, за да се установи, че липсват к а ч е с т в е н и идеологически видоизменения, единствените годни да оправдаят разграничаването на две редакции.²⁴

Основната причина за сериозните недостатъци на нашите проучвания според мене се крие в ненапълно осъзнатата от славистите необходимост литературите-медиевисти да бъдат предимно филолози, т. е. п р е ц и з н и, ч у ж д и н а всякакви п р е д р а з с ъ д ъ ц и и главно к р и т и ч н и ч и т а т е л и на изследваните текстове. Същата критична строгост е наложителна и спрямо създадената вече историография, защото научната истина се гради постепенно и всеки учен, независимо от неговата величина, има правото да сгреша. Ето защо аз не успявам да открия друга причина за нашия страх да отхвърлям неточни или неубедителни становища, изказани от учените, които са ни предшествували, освен тази, че „много бавно и прекалено трудно се овладява тежката филология“²⁵. В основата на науката лежи приемотността, но тя в никакъв случай не трябва да бъде безразборна или, още по-зле, произволна. Само едно критично вникване във вече стореното от нашите учители (и от учителите на нашите учители и т. н.) може да ни доведе до осъзнаване и откриване на действителните проблеми, защото само по този начин можем да разграничим вече постигнатото от това, което все още предстои да бъде направено.

Разбира се, и критическото издание, както и всеки друг научен труд и, най-общо казано, всяка човешка дейност, не може да бъде или да претендира да е свършено, т. е. да е *ne varietur*. Нека не забравяме, че основателят на модерната класическа филология Дж. Паскуали ни остави забележителните си страници, в които анализира например някои от различните грешки, допустими от издателя при критическото сравняване на ръкописната традиция. „Когато сме принудени да регистрираме голямо количество данни, много различия убягват: опитът ни учи, че при всяко откриване на едно разночетене рискуваме да прескочим следващото. [. . .] Когато преписите избилствуват, объркванията често пъти не са спестени и на нас, модерните филолози, независимо от натрупания многовековен опит. . .“²⁶ Тези думи на Паскуали изтъкват само един от многото видове възможни грешки или неточности, допустими при изготвянето на едно критическо издание. Преди да ми се възрази, че не казвам нищо ново, а само очевидни истини, ще припомня, че именно тези о ч е в и д н и и с т и н и лесно убягват от погледа на някои български литературоведи, които са убедени в точно обратното. Затова и моята (колкото елементарна, толкова и задължителна) бележка, че и „изготвеното от мене издание положително не е лишено от неточности и не претендира да бъде окончателно“ (с. 6), е била

изтълуквана като самопризнание едва ли не за половинчатост.²⁷ Остава се с впечатлението, че „всички говорят за критическо издание [днес аз бих прибавила — и за текстология]: но болшинството от тях имат ли точно понятие, какво именно представяват и как трябва да бъдат направени? Съмнението е задължително, ако дори и професори от университетата говорят за тях като издания, на които е присъщо запазването на 'графичните архаизми'²⁸. Проблемът за критическото проучване и издаване на славянските средновековни (но не и само средновековни²⁹) паметници е наистина жизнен за нашите изследвания. Не е тайна, че само славистиката е лишена от една сериозна и строго научна филологическа традиция и че все още предстои критическото проучване на почти всички паметници. Според мене главната задача на младите специалисти е да насочат именно в тази област сили и енергии, колкото и тежка да е филологическата работа, за да може най-после да се излезе от тесните граници на повторемост, наложени ни от отдавна остарели и надживели времето си методи, които, вместо да ни водят към напредък, само ни закрепват в нашата изостаналост.

На филолога-медиевист се предлага безчислено разнообразие от случаи, защото по различен начин са били предадени текстовете на творбите през дългото славянско средновековие. Отсъствието на понятието авторско право и липсата на добросъвестност (или обиграност) у преписвачите са възпрепятствували вярното преписване на текста. Но не само те. Често пъти настъпилите политически промени или необходимостта да се задоволят вкусовете (или нуждите) на географски и културни общности, различни от тази, в която е била създадена творбата, са налагали текстът да бъде съкратен, разширен, пресмислен или направо наново пресъздаден. Краен, но не единствен, нито рядък случай в староруската литература е например добре познатата съдба на *Повесть временных лет*, чиито изследвания (красноречиво доказателство колко сложни са те) все още очакват някой да продължи образцовата (но неизчерпателна) работа на бележития А. Шахматов.³⁰ Коренно различен е случай с текстовете, приписани от ръкописната традиция на не по-точно определимия Даниил Заточник. Осаяно с афоризми, пословици и кратки разсъждения, които се преплитат с библейски цитати и общ текстов материал,³¹ познат ни и чрез различни паметници на староруската културна традиция, Данииловото творение твърде лесно е станало жертва на личната изобретателност на различните преписвачи и днес, както доказа изрядното критическо издание на Колучи и Данти,³² в познатите преписи са засвидетелствувани две редакции (*Слово* и *Моление*) и три преправки (една на *Слово* и две на *Моление*). Следователно пет различни композитивни единици, които изискват издаването на пет отделни критически текста.³³ Примери от рода на току-що цитираните продиктуваха на Д. С. Лихачов създаването на термина „преписвач-съавтор“ за охарактеризиране на руските преписвачи.³⁴ И ако това е вярно за съдбата на много паметници и уголемява изключително много нашия, сам за себе си вече тежък труд, не трябва да забравяме две неща: п ъ р в о, че с акуратност, солидна подготовка и безпристрастна работа никой проблем (колкото и труден и сложен да е той) не е неразрешим (цитираното издание на М. Колучи и А. Данти е най-очевидното доказателство за тази истина); в т о р о, че не всички паметници (за наше щастие) са били предадени по този начин и нерядко са били възпроизвеждани с внимание. Например една от най-забележителните творби на Киевска Рус — създаденото от митрополит Иларион *Слово о Законе и Благодати*, както установи Данти, „благодарение на авторитета на автора, или вследствие значимостта и величието на разгърнатите аргументи, в продължение на векове е била преписвана без целенасочени изменения“³⁵. Именно наличността на затворена ръкописна традиция (*textus traditus*) и на един рядко авторитетен творец (първия

руски митрополит руснак) доведе Данти до заключението, че едно острожно критическо издание на паметника, придържайки се строго към засвидетелстваните във всички познати днес преписи текстови данни, може да предложи *textus constitutus*, който да ни даде една, макар и не абсолютно идентична с него, то поне твърде вероятна (или възможно най-правдоподобна) картина за първичния авторски текст. Но *Слово о Законе и Благодати* представлява, тъй да се каже, другата — положителната — крайност на възможния диапазон от случаи. Някъде по средата между двете крайности се помества традицията на *За буквите* със своята твърде сложна проблематика.

Все още не всички слависти правят рязко разграничение между самата т в о р б а и засвидетелствувания ни в различните преписи т е к с т. В изданието си настоявах и тук отново го подчертавам, че при липсата на конкретни данни за личността на твореца, както и за точния момент на създаването на паметника, твърдението, че Ѳ писменехъ е излязло изпод перото на не точно определения Черноризец Храбър, в периода от края на IX в. до първите две десетилетия на X в., не е н а у ч н а д а д е н о с т, а само и единствено една х и п о т е з а. Можем да имаме ред основания, за да предполагаме, че тази може би е най-правдоподобната хипотеза. Все пак, докато нови данни не ни подпомогнат, нейната качествена стойност не се променя. Същевременно стигналият до нас т е к с т обхваща периода от 1348 г. (Лаврентиев препис) до началото на миналия век (Инокентиев препис). Над четиристотин години — период, за който абсолютно нищо не знаем, що се отнася до съдбата на нашия паметник — делят х и п о т е т и ч н о т о датиране на т в о р б а т а от момента на снемането на най-древното познато днес т е к с т о в о свидетелство. При това положение, какво би могло да ни даде право да отъждествим създадената, в е р о я т н о в Симеоновата епоха, от автор, за който абсолютно нищо не знаем, т в о р б а със стигналият до нас т е к с т? И нещо друго: това отъждествяване (в случай че приемем невъзможното за допустимо) с кое именно текстово свидетелство трябва да бъде направено, т. е. с кой именно от познатите днес 82 преписа и въз основа на какви гаранции за обективност?³⁶

На няколко пъти вече се позовах на Микеле Барби. На неговия изключително богат и разнообразен опит, натрупан посредством дългогодишна пряка работа с преписите на различни ръкописни традиции³⁷ дължим създаването на онези филологически инструменти, които изведоха критиката на текста от задънената улица на догматизма на Лахман и на безплодния скептицизъм на Бедие.³⁸ Точно Барби изработи строго научната и рационална (в пълно противоречие с всякакъв род догматизъм) методология, която може да бъде поставена в основата на всяко строго научно изследване и на която и да било ръкописна традиция. Доказвайки по неоспорим начин, че критиката на текста не е кодикологическа кръстословица, Барби уточни и тесните граници на приложимост на стематичните критерии и най-вече окончателно утвърди, че всяко нанстина филологическо изследване не е друго освен точното разбиране на словото, така както ни е било предадено през вековете. Срещаните проблеми понякога са прекалено сложни. „От нас зависи — поучаваше Барби — не да ги променим, а да намерим най-добрия начин за тяхното разнищване и разрешаване. Ако невини успеем да стигнем до напълно сигурни резултати, ще се задоволим с възможното, което също така има своята ценност. При всеки случай, повтарям, ще открием действителните затруднения и няма да е нужно да се борим с онези, които могат да бъдат отстранени с последователни, грижливи и усърдни търсения.“³⁹ Изнесените в тези думи на Барби цели преследвах, когато се заех с изследването на ръкописната традиция на *За буквите*. Ще подчертая още веднъж, че нямам претенциите да съм разрешила изцяло извънредно сложната проблематика; различни проблеми обаче бяха открити и разрешени; други бяха

поставени в точната им светлина, която ще улесни бъдещото им разрешаване.⁴⁰ Затова намирам неоснователно твърдението, че „първостепенен дълг за българската медиевистика е да изработи ново критическо издание“⁴¹. Шеговито би могло да се отговори „оудобѣе бо естъ послѣдѣ потворити, неже прѣвоѣ створити. Но не е това същественото. Важното е, че поддръжниците на въпросното мнение, с подчертано литературоведчески подход, дори не са се погрижили да го придружат с някаква филологическа аргументация. Трябва да изтъкна например, че те ни най-малко не оспорват установената от мене генеалогична схема на традицията. Достатъчно им е тихното предразсъдъчно и априористично убеждение (а кой знае откъде може да се е родило то!), че моето издание е изработено с „лахмановска методология“⁴².

На многовековната филологическа практика дължим аксиомата, че грешката е в зародиша на всяка ръкописна традиция. Грешат авторите: а) с ъ з н а т е л н о, и тогава се нарича преосмисляне или поправка, или б) н е с ъ з н а т е л н о, когато се превръщат в преписвачи на съчиненията си;⁴³ грешат и преписвачите: а) с ъ з н а т е л н о, защото си въобразяват, че коригират в действителност несъществуващи повреди в използвания екземпляр, или б) н е с ъ з н а т е л н о — поради преумора, отегчение, невнимание, липса на обиграност, затруднения при разчитането, невежество и т. н.⁴⁴ На тази аксиома се основават: 1. Извеждането на генеалогичната схема на преписите на ръкописната традиция. 2. Възвръщането на текста на архитипа,⁴⁵ ако е съществувал такъв, или установяването на един единен критически текст, възможно най-близък до авторския (или според характера на традицията до първообраза на стигналата до нас редакция или преправка на дадена творба, чийто текст е à jamais perdu⁴⁶).

За да се очертае генеалогичната схема на ръкописната традиция, трябва да се сравнят критически всички преписи и да се открият и преценят наличните грешки. Но какво точно означава терминът грешка? „Отклоненията от оригинала или от извода, които не накърняват формалната правилност на изложението, обикновено биват окачествени като о б н о в л е н и я. Затова много често о б н о в л е н и е е синоним, особено в по-ниските разклонения на традицията, на характерно четене. [...] С характерно четене се обозначава присъщото за дадена група преписи четене, плод на личната инициатива на преписвача, снел техния общ протограф. [...] Всяко обновление, понеже променя препредадения текст, представлява грешка. [...] Грешката [...] е единственият елемент с доказателствена стойност за установяването на връзките и взаимоотношенията между преписите, които ни засвидетелствуват текста на същата творба. Грешката, именно в качеството си на отклонение, о т л и ч а в а всички ръкописи, произлезли от преписа, в който това отклонение е било произведено, и ги групира в разклонения и хомогенни системи.“⁴⁷ Не трябва обаче да се мисли, че всички грешки притежават онези задължително необходими качества, които да позволят използването им за очертаване на развоя на ръкописната традиция. Както бе блестящо доказано от Паул Маас преди повече от половин век,⁴⁸ единствените използваеми за тази цел са т. нар. „в о д е щ и грешки“ (*Lautfehler=errores significativi*). Те трябва да бъдат: „1. Грешки, присъщи за един или повече преписи и да са от такъв характер, че да изключват възможността да са били допуснати от отделните преписвачи независимо един от друг — о б е д и н я в а щ и грешки (*Bindefehler=errores coniunctivi*). 2. Трябва да са грешки, които не е могло да бъдат отстранени по конектурен път от другите преписвачи — р а з е д и н я в а щ и грешки (*Trenfehler=errores separativi*).“⁴⁹

Моята класификация на преписите на 0 писменѣхъ и извеждането на генеалогичната схема на хомогенното ядро, както и откриването на двете преправки — българска и руска, — се основават именно на принципа на обединяващите и разединяващите грешки (или варианти). Без престорена скромност ще кажа, че установената от мене генеалогична схема на Храбровата традиция и откритите осемнадесет апографа (*codices descripti*) са две дадености, от които само първата (но тази вероятност е прекалено далечна⁵⁰) би могла да претърпи някакви второстепенни промени. Следователно, ако има нещо, което само в историко-перспективен план може да се каже, че възлиза към Лахман, то може да бъде съзряно в този „класически критерий на общите грешки“⁵¹. Повече от дявола очерненият Лахман, „велик филолог“ за времето си и „човек с възвишен ум“, както го окачестви Паскуали,⁵² успоредно със стихийния си догматизъм ни остави и този с нищо незаменим (както опитът на няколко поколения от филолози доказа) „превъзходен метод“, който, ако се прилага със здрав разум и филологическа чувствителност, води до създаването на многочислените безупречни критически издания като онези, с които световната култура разполага днес. „Сигурното разграничаване на разклоненията не може да се основава на съвпадежа в правилни четения, общи за цялата ръкописна традиция, независимо от това, какъв именно е бил нейният развой; то се извършва единствено въз основа на отклоненията и главно на онези очевидни поквари, които благодарение на своето естество и на броя им не могат да намерят друго обяснение, освен това да се признае, че различните преписвачи са ги намерили вече налични в използваните за преписване изводи.“⁵³

Веднѣж завършено предварителното критическо сравняване на всички познати ръкописи, които засвидетелствуват изследвания текст (*recensio*), установен характера на традицията (отворена или затворена⁵⁴) и открити апографите (лишени от значение за евентуалната *constitutio textus*, при наличието на преките им изводи), набраните сигурни данни позволяват на издателя да реши дали е, първо, възможно възвръщането на един-единен критически, възможно най-близък до този на автора или на архитипа текст, който да отразява свидетелството на цялата ръкописна традиция (случаят с Иларионовото *Слово о Законе и Благодати*); или е, второ, необходимо да се издадат няколко различни текста, защото ръкописите засвидетелствуват различни композитивни единици, които могат да се приближат само до редактирани или преработени вече първообрази (случаят със *Слово и Моление* от Даниил Заточник); или пък е, трето, възможно, веднѣж изолирани маргинални целеносочено преосмислени текстови свидетелства, въз основа на останалата по-голяма част от ръкописната традиция, да се предложи достоверен критически текст, който да отразява наистина предаденото във всички преписи (тук се помества случаят на *За буквите*).

Всеки един от изнесените три случая задължава издателя да отстрани грешките (*emendatio*), влезли в текста на различните преписи при снемането им. Самото отстраняване може да се извърши по два начина: „а) *‘ope codicum’* или *‘ex libro’*, когато поправките на текста се извършват с помощта на ръкописите, което означава въз основа на постигнатите при критическото сравняване на преписите (*recensio*) резултати, или б) *‘ope ingeni’* (= *‘ex ingenio’*) или *‘coniecture’*, когато поправката е плод на конектура, или, казано с друг термин, на *‘divinatio’*“⁵⁵. Действителното критическо издание се изгражда изключително посредством първия начин — *emendatio ope codicum*⁵⁶ и само в екстрени случаи и за крайно кратки текстови фрагменти може да се прибегне до втория начин.

Отстраняването на отклоненията и изборът на четенията за критическия текст въз основа на текстовите свидетелства на преписите, най-общо казано,

се осъществява посредством „закона за мнозинството“. За да се избягнат недоразумения, веднага ще подчертая, че неговото приложение в никакъв случай не е чисто механично, нито пък действието му се изразява единствено в цифровото надмощие (т. е. н и к о г а не се предпочита три само защото е по-голямо от едно. Де да беше така! Електронноизчислителните машини много отдавна сякаш да ни заменят в нашия наистина тежък труд). Изборът, или крайната оценка, се извежда винаги по логически път, въз основа на теорията на вероятностите.⁶⁷ Трябва да се изтъкне и това, че този е само един основен (но не и всеобхватен, както някои си въобразяват⁶⁸) принцип, който може да намери най-широко приложение при ръкописни традиции с три разклонения (но в никакъв случай не е единственият приложим, нито изчерпващ проблемите). Когато имаме доказано троично разклонение на генеалогичната схема (случаят с Храбровата традиция), този принцип (в случаите, в които е приложим⁶⁹) ни гарантира най-висока степен на сигурност. Едно обаче е от съществено значение: зад всяка корекция и зад всяко избрано четене се крие продължителната дейност на издателя, който упражнява своята филологическа чувствителност, поставена в услуга на най-старателната преценка на всяко отделно четене. Така че, когато текстовите данни и филологическият усет подсказват други, различни и по-подходящи начини за разрешаване на наличните проблеми, те биват приложени съобразно с изискванията на конкретните нужди; а последните варират в разнообразието си по същия начин, по който варират и самите ръкописни традиции.

Това, което се явява от жизнено значение за нашите проучвания и за съжаление все още не е осъзнато от всички слависти, е, че „критическото издание, ако е изработено с необходимата прозорливост и благоразумие, постига максимума, който представлява възможно най-достоверното за момента приближаване до една граница (архитипа или оригинала), която си остава недостижима. Критическото издание следователно се помества между познатите нам материали (пряка или косвена традиция) и оригинала, а дистанциите между трите точки варират, и то не само в зависимост от неподправеността на текстовите материали, но и според степента на вероятностите, въз основа на които е било изготвено самото издание. На критическия текст следователно трябва да се гледа като на динамична единица, чието местонахождение, в предела на възможностите, може да бъде променено от други, по-правдоподобни вероятности, или от откриването на нови филологически данни. Основното обаче е да бъдат разглеждани динамично изданието и всяко предложено от издателя четене. [. . .] Издателят е извършил своето изчисление на вероятностите и всеки читател на изданието е поканен да извърши отново, за своя сметка, това изчисление.“⁶⁹ Затова и още Барби твърдеше, че „предимството на едно добре изработено критическо издание се състои в това, че ученият има пред очите си варно възпроизведени и добре обмислени всички данни за и против; тези данни му подсигуряват необходимата основа, за да ориентира своята преценка в полза на едно или друго заключение“⁶¹. И тези елементарни, но абсолютно задължителни за едно строго научно изследване (на която и да било ръкописна традиция) принципи са приложими към всеки паметник без изключение, който е имал предимно писмено предаване.

Но нека се върнем към изходния подтик за тези редове — изданието на *За буквите*. Абстрактно погледнато, ръкописната традиция на Сказанието представлява един твърде щастлив случай на предаване на текста през вековете: от една страна, нейното богатство и, от друга, неоспоримият консерватизъм, вдъхновил работата на почти всички преписвачи, снели отделните ръкописи. Седемдесетте и седем преписа на хомогенното ядро, принадлежащи на трите разклонения, от мен отбелязани с α , β и γ , предлагат същия устойчив, постоя-

нен, препредаден в неговата стилистично-композитивна индивидуалност текст. И тук се налагат поне две уточнения:

1. Моето критическо проучване на традицията установи, че в нейния за-родиш не съществува един накрънен от поне една, обща за всички познати днес предписи, сигурна грешка. Трите разклонения следователно не възхо-ждат към един общ архитип. Ето защо критическият текст не възвръща текста на архитипа. Същевременно обаче фактът, че трите разклонения предават същия текст, е сигурно доказателство, че трите изходни протографа не са претърпели своеволни намеси от страна на техните преписвачи. Точно тази действителност според мене позволи да се изготви един единен критически текст, обединяващ свидетелствата на всички предписи.⁶²

2. Ако е вярно, че филологията не е всецяло приобщима към точните науки, еднакво вярно е, че нейната методология и принципите ѝ, понеже са изградени изключително върху строгата логика и документалния материал, се явяват своеобразен род математика. Затова там, където липсват (или престават да съществуват) конкретни данни, филологията се спира. В нашия случай най-древното документирано свидетелство датира от 1348 г. Следователно критическият текст не може да бъде отнесен към много по-древна епоха и най-важното — в никакъв случай към предполагаемата епоха (IX—X в.) на създаването на творбата, както малко смело и твърде непредпазливо пишех в изданието си. Използвам тези страници, за да коригирам това мое не толкова необмислено, колкото продиктувано от прекалено ограничения ми тогавашен опит, становище. Датировката на текста, възвърнат посредством свидетелството на ръкописната традиция, в никакъв случай не може да прехвърли назад четирите века на празнина и да бъде отнесен по някакъв начин към предполагаемата епоха на създаване на творбата. Стоване искам да кажа, че не могат да се градят хипотези или предположения около това, каква би могла да е била съдбата на текста зад тази строго определена и непреодолима граница. Те обаче няма да принадлежат на сферата на филологията, а по-скоро на тази на литературоведческото свободомислие.⁶³

В светлината на това рязко разграничение между филология и литературоведчески хипотези трябва да се разгледа и един повдигнат от Милтенова проблем. Според нея пределът в цялата кирило-методиевска проблематика „е предизвикан от откритието, че текстът на Московския препис отразява кирилска транслитерация на глаголически оригинал. [...] Това становище се смята за напълно утвърдено в науката“ (разр. моя — А. Дж.-К.). Не е съвсем ясно какво разбира под оригинал Милтенова. Но понеже малко по-напред говори за архаичните черти на Московския препис (по-натък — *М*), които според нея „са характерни за първообраза на творбата“⁶⁴, трябва да заключим, че се касае за авторски оригинал. Очевидната грешка не се нуждае от коментар; ще припомня само, че *М* е от XV в. и че сред най-древните предписи на традиция, той е носител на най-много недвусмислени грешки и отклонения от различен характер. Но най-същественото в конкретния случай е, че обиграната филологическа чувствителност и високата научна вещина на Ягич, след акуратен анализ на предложените в ръкописната традиция варианти, много отдавна и категорично установи, че не е възможно да се открие коя именно азбука е имал предвид създателят на Сказанието — дали кирилицата или глаголицата.⁶⁵ Оттогава нищо съществено не се е променило, никакви нови фактологически данни не са хвърлили конкретна светлина върху този въпрос, поне доколкото ми е известно. И фактът, че Милтенова пише смята се, а не доказано е, ме кара да мисля, че и тя не разполага с нови, качествено различни от тези, с които е разполагал Ягич, данни. Какви са били изначалните намерения на

автора, днес никой не може да установи със сигурност. Всеки може да притежава своя лична, повече или по-малко вероятна хипотеза, която обаче не може, а и научната сериозност налага да не приписва на първообраза на творбата — първо образ, за който никой нищо не знае.

Дали не по-точно определимният Черноризец е имал предвид кирилицата или глаголицата и с коя именно азбука е написал своя оригинал, са проблеми, лишени от значимост за критико-текстологическото проучване на стигналата до нас традиция. Даже и *М* да беше изписан с глаголица, това все още нямаше да бъде никаква гаранция, че и оригиналът е бил написан с глаголица. Но независимо от това филологическото изследване, както се каза, задължително трябва да се движи в граници на наличната документация (т. е. между средата на XIV и началото на XIX в.), защото без конкретна документация не съществува филология. Ето защо „следите от глаголически оригинал“, на които се позовава Милтенова, са без значение, освен че са и напълно несигурни, що се отнася до техния произход. Преди да ги вземем под внимание, най-малкото трябва да докажем: първо, че преписвачът на *М* (или този на неговия протограф) не е снел екземпляра си от глаголически извод, който на свой ред да е бил транслитерация от кирилица на глаголица; второ, че преписвачът на *М* (или този на неговия извод) не е принадлежал на една общност, в която ежедневната практика е налагала снемането и на кирилски, и на глаголически преписи и именно това успоредно боравене с две толкова различни азбуки не е довело до смесването на цифровите стойности. Според мене обаче имаме достатъчни основания за друго обяснение на цифровото объркване в този препис. Многочислените индивидуални четения, сиурни грешки и поредицата пропуски (срв. в моето издание 2.3, табл. 4, 5 и 6), които противопоставят разклонението В (т. е. *М* и неговия апограф, Соловецки препис № 913, нататък *Сол*₁) на другите две разклонения (α и γ) твърде красноречиво говорят не само за небрежността, с която е бил снет *М*, но и за чисто механическото преписване на текста. След като неопровержими данни, извлечени от самия препис, ни доказват, че преписвачът изобщо не е следял логическата последователност на изложението, защо трябва да ни смущава, че не схванал точно и следователно е изписал погрешно четенето *въ чнсменѣх же ѿ є ѿу н деѡат десѡтѡе н деѡѡтѡтѡе*. И ако *ѿ* и *ѿ* могат да бъдат обяснени с глаголически извод, как по друг начин освен с невнимание и неразбиране да си обясним присъствието на *ѿу*, присъщо само за разклонението В? При това цитираният съвсем не е единственият случай на объркване на цифровите данни в този препис. В VI, 4 например *М* засвидетелства *а, г, н* срещу *а, д, ѿ*. Милтенова положително и тук ще съзре „следи от глаголически оригинал“; според мене това е още едно доказателство, че преписвачът е бил небрежен и не си е давал ясна сметка, какво е точното значение на това, което изписва.

В действителност ако *М* — препис, осеян с грешки от различен характер — е в центъра на вниманието на някои учени, то е единствено защото в неговия текст се чете изразът *сѣтъ ѿ єще живѣн нже сѣтъ ѿнѣѡн ѿх*. На този израз, напълно неоснователно, се градят всички хипотези за датировката на паметника. Без съмнение след цитираните научно обосновани и неопровержими изводи на Ягич никой нямаше да упорства в съзирането на глаголически извод зад *М*, ако този израз не беше наличен в неговия текст. Една своеобразна, макар и погрешна логика е вдъхновила вкорененото (главно сред българските старобългаристи) уравнение, че глаголически оригинал = сигурна датировка и сигурна авторска атрибуция.⁶⁶ В действителност няма нищо сигурно: нито глаголическият оригинал (или извод), нито датиров-

ката, нито атрибуцията. Но даже и да разполагаме с неопровержими доказателства, че изводът (казвам извода, защото за оригинала в нашия случай и дума не може да става) е бил глаголически, съвсем не е ясно как тази даденост би могла автоматически да произведе други две дадености на мястото на двете неизвестни! Явно за нас, съвременните читатели на средновековни творби, е много по-лесно да се прикрием зад импровизирани хипотетични постановки, които отразяват нашите предпочитания и нашата идеология⁶⁷ и да припишем на тези хипотетични постановки достойнството на научна даденост, отколкото търпеливо и задълбочено да издирим истината.

Николова и Тодоров се мъчат да спасят една колкото стара, толкова и неоснователна теза, в последните десетилетия поддържана главно от Куйо Куев: първичността на прословутия израз, засвидетелствуван в *М*. И те, разбира се, без каквато и да било аргументация, ако се изключи това, че Куев е „написал специална статия“, в която защитава своята хипотеза, надвусмислено отнасят израза към „първоначалния текст на творбата“ (с. 109). Да оставим настрана първообраза на творбата — в нашия случай недостижим мираж — и се спрем на преписите, които засвидетелствуват този израз. Те са три: *М*, неговият апограф *Сол*⁶⁸ и Молдавският препис. Независимо от това, че днес преписите са три, от момента, в който учени от величината на Срезневски и Ягич⁶⁹ изказаха своето възражение относно въображаемата първичност на тези думи, до днес не са настъпили никакви качествени промени. Независимо от това, дали на Николова и на Тодоров е приятно или не, неопровержим е фактът, че *Сол* е апограф на *М* и това го лишава от значимост за критическия текст. Еднакво лишен от достоверност е и Молдавският препис и тук трябва да подчертая, че дори Николова и Тодоров не са посмели да се позоват на неговото свидетелство, след като в критическото си издание доказах, че той е колектор на разночетения (*editio variorum*) и несъмнено контаминиран именно от *М*. И така само *М* притежава документален авторитет. Предвид консервативния характер на традицията на въпросния израз може да се гледа само като на внесена от някой преписвач вставка. До това убеждение води и тълковният разбор на текста, както ще кажа след малко.

Твърдението на Куев, че изразът е първичен, се гради на предположението, че „би било неестествено за такъв опитен като Храбър диалектик да не се позове на живите свидетели, пред които всякакви евентуални съмнения могат да бъдат разсеяни, щом той разполага с такива свидетели“⁷⁰. Това твърдение е не само неубедително, но и лишено от филологическа мотивировка, защото текстът ни чертае различна картина от тази, която предполага Куев. Или, както писах в изданието си, „с тази аргументация на Куев (в термините, в които е изказана) бих могла да се съглася само в случай, че сигурни исторически данни докажат, че е било оспорвано съществуването на солунските братя и че авторът на Сказанието е трябвало да обори и тази констатация“ (с. 34). Ако Николова и Тодоров биха имали търпението да препрочетат контекста, в който въпросният израз се чете, и да се размислят върху точното му тълкуване, положително нямаше да изпаднат в патетичната крайност да придружат моето изречение с едно (*sic!*), последвано от въпроса „Но няма това е научен спор?“ (с. 110). Предполагах, че логическите изводи са очевидни и не се нуждаят от разяснения. Явно съм се излъгала и тук ще изкупи вината си.

Основната цел на нашия неизвестен средновековен полемист е да докаже не толкова еднаквото достойнство на славянските и гръцките писмена, а по-скоро *п р е в ъ з х о д с т в о т о* на славянските — гръцките азбука и преводи са били създадени от елините *е з и ч н и ц и*, а славянските от Константин-Кирил Философ, който е *п р я к и н с т р у м е н т* на божествената *Б л а г о д а т*. Паметта на божествения благовестител, праведен и свят мъж,

вдъхновен свише, задължително трябва да се тачи от онези (помилваното от Бога славянско племе), които чрез него и благодарение на него са опознали истината и са спечелили вечно спасение. Увековечаването на тази памет, т. е. опазването ѝ през вековете, може да просъществува вечно само посредством благоговейната почит към делото на Кирил. С тази почит е запазен всеки славянски книжовник,⁷¹ който се явява и неин хранител (нека не забравяме, че през средновековието само и единствено книжовниците са разполагали с необходимите инструменти — именно създадените от Кирил писменѝ, които са били в състояние да надделят забвението на вековете). Така че във въпросното противопоставяне между гърци и славяни — първите не знаят (т. е. не помнят и не тачат), вторите, напротив, знаят (т. е. помнят и тачат), трябва да съзрем още едно принижаване на гръцките писменѝ и на техните създатели — елините е з и ч н и ц и и, успоредно, поредното възвеличаване на славянските и на техния създател-с в е т е ц. Напълно основателно създателите на първите са отдавна заличени от паметта на своите потомци; Кирил, създателят на вторите, е достоен за вечно възхвала. Точно затова и неговото дело е обезсмъртено в живия спомен на признателните славянски книжовници.

Какви съмнения е трябвало да „разсеят живите свидетели“? Според мене никакви, защото никой не е оспорвал: първо, нито действителното съществуване на Константин-Кирил и на Методий; второ, нито че именно Кирил е сътворил славянските писменѝ и с помощта на брат си създал славянските преводи. О с п о р в а н о е било достойнството на славянските писменѝ и належщата необходимост от тяхната употреба, чрез която да се подигнуват писмен израз на славянското племе — т. е. онзи писмен израз, дарен свише, чрез който то е трябвало да опознае Благата вест. А ж и в и т е с в и д е т е л и (независимо от това, кои са могли да бъдат те) не са били в състояние да разсеят нито съмненията около достойнството (самото то идва свише), нито тези около жизнената необходимост (осъзната от Благодатта). Чрез такива свидетели н е м о ж е да се утвърди божественото естество — основен аргумент на нашия полемист — на епохалното дело на солунските братя. Точно обратното! Едно позоваване на ж и в и т е с в и д е т е л и, т. е. смесването на божественото със земното, би го довело само до саморазрушаване на основната идеологическа теза, върху която той е изградил цялото Сказание — т. е. славянската теза за приемствеността на апостолството.⁷² Оттук и моето твърдо убеждение, че въпросният израз може да е излязъл изпод перото на някой прекалено самоуверен в знанията си преписвач, който не само не е успял да вникне в идеологическия замисъл на паметника, но не е бил и напълно наясно с хронологията на изнесените събития.⁷³

Може и да не ни е приятно, но резултатите от критико-текстологическия анализ и тези от чисто ексегетичния разбор на контекста, в който четем въпросния израз, не ни оставят друг избор, освен да отречем категорично неговата първичност. Макар и неохотно, трябва да признаем неопровержимата правота на изказаните от Срезневски и Ягич становища.

В заключение на тези страници бих желала да подчертая отново, че филологическите изследвания не се правят по калъп или с машинка, както пише Барби. И ако съществуват все още сериозни пречки, за да постигнем научна строгост и обективност в нашите проучвания, тези пречки се крият у самите нас. Те се наричат прибързаност, липса на търпение, на прецизност и главно любов към абстрактното теоретизиране, което е много по-леко и по-бързо осъществимо, отколкото безпристрастното бавно и настойчиво издирване на малките, понякога незначителни на пръв поглед истини, но единствените, които могат да ни доведат до постепенното построяване на голямата научна истина.

¹ Вж. Черноризец Храбър. *О писменехъ*, Критическо издание. Изготвила А. Дж.-Коссова. Словоуказател. Изготвила Е. Дограмаджиева. С., 1980.

² Вж. К. г. Stančev. Une édition critique du récit „Des lettres“ de Chernorizec Hrabēr. — *Palaeobulgarica* (1981), кн. 2, с. 117—119; А. Милтенова. Черноризец Храбър. *О писменехъ*. — Лит. мисъл, 1981, кн. 10, с. 177—181; Св. Николова, И. Тодоров. За критическото издание на „*О писменехъ*“. — Език и литература, 1982, кн. 1, с. 108—113.

³ Принципните разногласия, изнесени в страниците на Николова и Тодоров, са лишени от филологическа достоверност, както и от аргументация. При отсъствието на необходимо изходно равнище — абстрактните литературоведчески теоретизирания, както ще се види по-обстойно в следващите страници, са несъвместими с конкретната документална и логическа структура на филологията в нейния най-чист израз, т. е. критиката на текста — всякакъв евентуален научен спор ще се окаже безрезултатен и именно поради това напълно излишен.

⁴ Вж. Николова, Тодоров. Цит. съч., с. 112.

⁵ „Литературознанието — четем в Речник на литературните термини. С., 1980, с. 414 — е наука за художествената литература, за нейната същност, специфика, функции, произход и основни закономерности на развитието ѝ.“

⁶ Вж. К. р. Станчев. Константин-Кирил Философ. Сборник. С., 1981. — Лит. мисъл, 1981, кн. 9, с. 153.

⁷ Св. Николова. Патеричните разкази в българската средновековна литература. С., 1980.

⁸ M. Barbi. La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni. Firenze 1973 (Ia—1938), с. X—XI.

⁹ Ivi, с. XIV.

¹⁰ Прекрасната творба на Нестор — *Житие преподобнаго Феодосия Печерскаго*, която ни разкрива не само високото творческо майсторство на руския книжовник, но и неговите изключително богати културно-исторически и библейско-екзегетични познания, именно защото е била четена и интерпретирана с не съвсем подходящ за един агиографски паметник метод, от десетилетия е пренебрегната от специалистите. Основната причина според мене трябва да се съзряе в погрешното убеждение на Шахматов — вж. А. А. Шахматов. Несколко слов о Несторовом Житии Феодосия, — *ИОРЯС* (1896), т. 1, кн. 1, с. 46—65, възприето безкритично от следващите поколения слависти, че Несторовото житие е един колаж от повече или по-малко обемисти текстови единици, заимствувани от *Житието на св. Сава* от Кирил Скифополски. Напълно неоснователно, изхождайки от тази позиция, ред учени (сред които се нареждат и авторитетните имена на В. А. Андрианова-Перетц и И. П. Еремин) са „съзрели“ в изложението на Несторовата творба непоследователност, разкъсаност, противоречивост и неяснота. Действителността е коренно различна. Агиографският разказ на Нестор е изрядно последователен и хармонично разгърнат и най-важното далеч по-съвършен и изискан — стилово и смислово, от творбата на Кирил Скифополски — вж. A. Giambelluca-Kossova. Per una lettura analitica del „*Žitie prepodobnago Feodosija Pečerskago*“ di Nestore. — *Ricerche Slavistiche* (1981), 27—28, с. 65—100 и Il messaggio evangelico nella missione pastorale di San Feodosij di Kiev. Note sulla „*Vita del venerabile padre nostro Feodosij, egumeno del Monastero delle Grotte*“ di Nestore. — *Cristianesimo nella storia* (1981), 2, с. 371—399.

¹¹ Вж. Климент Охридски. Събрани съчинения в три тома. Т. 3. С., 1970—1977, обработили Б. Ст. Ангелов и Хр. Кодов, с. 153.

¹² B. De Gaiffier. *Hagiographie et historiographie. Quelques aspects du problème.* — В: Сб. *La storiografia altomedievale*. Spoleto, t. I, 1970, с. 139—166; цитатът на с. 162.

¹³ R. Picchio. Chapter 13 of *Vita Constantini*: Its Text and Contextual Function. — *Slavica Hierosolymitana*, V (под печат).

¹⁴ R. Picchio. *Strutture isocoliche e poesia slava medievale: a proposito dei capitoli III e XIII della Vita Constantini.* — *Ricerche Slavistiche* (1970—1972), 17—18, с. 419—446.

¹⁵ R. Picchio. Chapter 13..., цит. съч., 3. 2.

¹⁶ В Стара българска литература, т. 1, Апокрифи, съставителство и редакция Д. Петканова, С., 1981, се четат данни, които наистина изненадват със своята погрешност. В бележките към Видение Исаево българската специалистка по апокрифна литература пише: „Апокрифът възниква през християнската епоха като самостоятелен разказ (I—II в.) и по-късно бива компилиран с друг по-стар (III в.) [...] „Видение Исаево“ в старобългарската си версия възхожда към началния гръцки оригинал и е запазено днес само в славянски текст“ (с. 352). Авторката не цитира изворите си, но съвсем не е трудно да се открие, че тя е почерпила тези погрешни данни от книгата на Й. Иванов. Богомилски книги и легенди. С., 1925 (фототипно изд. С., 1970). В действителност за генезиса на паметника нищо конкретно не се знае, както недостижим е и гръцкият оригинал — на гръцки е запазена

само една преправка-съкращение на „Възнесение Исаево“; при това днес най-пълнен и авторитетен се смята етиопският текст, а разполагаме и с ценни фрагменти на коптски — вж. A. Giambelluca - Kossova. Osservazioni sulla tradizione paleoslava della „Visione di Isaia“: coincidenza e divergenze con la tradizione testuale dell' „Ascensione di Isaia“ — В: Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi sullo Alto Medioevo, sultema „La cultura bulgara nel Medioevo balcanico tra Oriente ed Occidente europeo“. Spoleto, 3–6 novembre 1981 (под печат). Петканова е предпочела да се довери безкритично на Й. Иванов, а не се е позовавала на книгата на Е. Георгиев — вж. Литература на изострени борби в средновековна България. С., 1966, с. 188–194 — в която е предложена далеч по-строга научна трактовка.

¹⁷ Вж. И. И. Срезневский. Два сборника житий XIV в. с похвалото епископа Климента Кирилу философу, в Древние славянские памятники юсого письма с описанием их и с замечаниями об особенностях их правописания и языка. СПб., 1868, с. 54–60; цитатът на с. 55.

¹⁸ Вж. Климент Охридски. Т. 1. Обработили Б. Ст. Ангелов, К. Куев, Хр. Кодов, с. 415–441; в частност с. 415.

¹⁹ Вж. И. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931 (фототипно изд. С., 1970), с. 327–328.

²⁰ Пак там, с. III.

²¹ Резултатите от моето критическо проучване на ръкописната традиция на *Похвалата* предстои да бъдат отпечатани.

²² М. Барби. Цит. съч., с. XVII.

²³ Пак там, с. XXIII.

²⁴ В моя доклад на тема *Наблюдения върху литературното наследство на Климент Охридски: към интерпретацията на Похвално слово за Кирил*, изнесен на Първия международен конгрес по българистика. София, 23 май — 3 юни 1981 г., предлагам филологически (а не „подчертано литературоведчески“, както пише Св. Николова) анализ на паметника, изхождайки от библейските цитати, реминисценции и позовавания, които се преплитат по протежение на цялата първа — доктринална — част на текста, т. е. до облажаванията. Не е продиктувано от самоувереност моето несъгласие с твърдението на Николова, че моето изследване е „потвърдило установеното в науката мнение за изключително високото писателско майсторство на Кл. Охридски“ — вж. Св. Николова. Симпозиум по Кирилометодиистика и старобългаристика. — Старобългаристика (1981), кн. 4, с. 123. Резултатите от моя филологически анализ са първите конкретно обосновани оценки върху Климентовата творба и затова например се отличава (и то значително) от направените (тези нанстина подчертано литературоведчески) от Лиляна Грашева. Това, че крайната оценка в най-общи линии би могло да се каже, че се покрива — неоспорим е фактът, че Климент е владеел в съвършенство средновековното словесно майсторство, — е само едно щастливо съвпадение. Същевременно съвсем не е случайно обаче, че пълното покритие в действителност е именно с направените от Петър Динеков изводи, както подчертавам неведнъж в доклада си. По-съществено в случая е, че докато доскоро тази оценка бе лишена от обстойна и неопровержима (защото е абсолютно фактологическа) аргументация, днес може да се гледа на нея като на доказана научна истина.

²⁵ М. Барби. Цит. съч., с. XXVII.

²⁶ G. Pasquali. Storia della tradizione e critica del testo. Firenze, 1971 (Ia—1934), с. 77.

²⁷ Николова, Тодоров, Цит. съч., с. 108.

²⁸ М. Барби. Цит. съч., с. VII. Колкото и невероятно да изглежда, не липсват случаи на окачествяване като „критическо“ на едно издание, което и самият издател не е посмял да окачестви като такова — вж. А. Милтенова. Светлина Николова. „Патеричните разкази в българската средновековна литература“. — Старобългарска литература (1981), кн. 10, с. 116. Остава се с впечатлението, че Милтенова не е добре запозната с филологическата терминология. В статията си „Апокрифът за борбата на Архангел Михаил със Сатанайл в две редакции“. — Старобългарска литература (1981), кн. 9, с. 98–113, тя обнародва два текста, които в никакъв случай не могат да бъдат окачествени като „редакции“ поради липсата на качествени и видоизменения в отделните преписи. При това авторката пише, че едната „редакция стои по-близо до първообраза на апокрифа“ — с. 98–99. От двете едно: или сме пред редактиран от преписвачите текст и първообразът е недостижим; или сме пред явно препредаден текст и тогава можем да говорим само за разклонения на традиция, но не и за редакции. Друг път някой изследовател твърди, че „изданията е осъществено според принципите на светската текстологическа школа“ и препраща към Д. С. Лихачев. Текстология. На материалите руской литературы X—XVII вв., М. — Л., 1962, където тези принципи са изнесени. Действителността се оказва коренно противоположна. За издаването на текста на Сводния патерик (вж. цит. й тук книга — бел. 7) Св. Николова е използвала само пет български преписа — с. 384. А ето какво четем в Текстология на Д. С. Лихачев: „Между научным изданием произведения по всем спискам и научным изданием одного списка произведения бывает довольно много промежуточных форм. Эти промежуточные формы не являются каким-то особым типом издания памятника; чаще всего они — результат незавершенности работы по изданию [...] Остановливаясь на этих незаконченных изданиях и видеть в них особый

тип издания нег смисла; форм этих незаконченних изданий можетъ быть столько же, сколько можетъ сказаться формъ текстологическихъ недоделокъ", с. 481 (разр. моя — А. Дж.-К.). В действительностъ Николова и Тодоров, прикривайки се задъ текстологията на Лихачев, категорично отхвърлят методологията, с която е изработено не само моето издание, но и критическото издание на М. Колучи и А. Данти — вж. тук бел. 32. Явно им е убило, че точно една ученичка на Лихачев — добре известната съветска специалистка Е. М. Иссерлин, прекрасно запозната с проблематиката, свързана с творбата на Даниил Заточник, проблематика, върху която работи от години и има различни сериозни публикации, още през 1978 г. обнародва своята високохвалетвена рецензия за критическото издание на Колучи и Данти — срв. Е. М. Иссерлин. *Daniil Zatočnik. Slovo i Molenie*. — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка (1978), т. 37, № 6, с. 555—557.

²⁹ Изрядно строгата научна постройка на студията на Никола Георгиев — вж. „Епилог“ от Пенчо Славейков и епилога на един етап от българската поезия. — Лит. мисъл (1981), кн. 5, с. 60—80, доказва необходимостта, че и модерната литература, за да бъде правилно и задълбочено разбрана и оценена, трябва да се подложи на акуратен безпристрастен аналитичен разбор. Трудно могат да се определят действителните вреди от липсата на много такива проучвания, а и с моя изключително ограничен опит в това поле съвсем нямам право да изказвам мнения по въпроса. Дълбоко убедена съм обаче, че един поет от величината на Николай Лилиев например (вж. А. Giambelluca-Kossova. *La musicalità del verso di Liliev: Costanti e variazioni*, под печат. Студията предлага систематичен анализ на цялото творчество на поета), който се нарежда сред най-възвишените представители на европейската поезия от началото на нашия век, ако не беше гледан и разглеждан с предразсъдъчна литературна нагласа, отдавна щеше да се превърне в национална гордост — както например един А. Блок в Съветския съюз или Бодлер и Маларме във Франция. От чисто филологическа гледна точка трябва да се отбележи, че за съчиненията на много модерни български автори все още се чакат критически или поне научно достоверни издания. Ще приведа само един пример. В редактираното от Г. Константинов издание на Лилиевите стихове — вж. Николай Лилиев. Съчинения в три тома, под редакцията на Г. Константинов. С., 1964, в частност т. 1, не липсват различни грешки. Редакторът печата например на два пъти стихотворението „На заник“, без да си даде сметка, че се намира пред две версии — първата в дустишия, втората (окончателната) в шестишия, на същото стихотворение — вж. т. 1 съответно с. 60 и 282 и бел. на с. 369 и 383. Еднакво неточно е и твърдението на Константинов (пак там), че това стихотворение не е било включено в печатаните от поета стихосбирки — срв. Н. Лилиев. Лунни петна. С., 1922, с. 15, където е отпечатана окончателната версия на лириката.

³⁰ Изданието от 1950 г. — вж. Повесть временных лет, с. 1 Текст и перевод, ч. 2 Приложения, статьи и комментарии Д. С. Лихачева. М.—Л., 1950 — в действителност не предлага нищо съществено ново спрямо фундаменталните трудове на А. А. Шахматов. Разсъждения о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908, и Повесть Временных лет. Вводная часть. Текст. Примечания. Петроград, 1916.

³¹ За термина „общ текстов материал“ срв. R. Picchio. *In merito alla tradizione testuale russa antica*. — В: Сб. Studi in onore di Arturo Cronia. Padova, 1967, с. 415—432 и Models and Patterns in the Literary Tradition of Medieval Orthodox Slavdom. — В: American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, II. The Hague, 1977, с. 457—464.

³² Daniil Zatočnik. Slovo i Molenie, edizione critica a cura di M. Colucci e A. Danti. Firenze, 1977.

³³ Едиционните проблеми на творби, стигнали до нас в двойна редакция, бяха задълбочено изследвани от Анджоло Данти, който ни остави ценни страници с поредица безупречни методологически напътствия за това, как именно трябва да бъдат издадени тези паметници — вж. A. Danti. *Di un particolare aspetto della tradizione manoscritta antico-russa: testi a duplice redazione e problemi della loro edizione*. — Ricerche slavistiche (1973—1974), 20—21, с. 15—44.

³⁴ Д. С. Лихачев. Текстология, цит., с. 35 и 53 и сл.

³⁵ Вж. A. Danti. Sulla tradizione dello „Slovo o Zakone i Blagodati“, — Ricerche Slavistiche (1970—1972), 17—19, с. 109—117; цитатъ на с. 114.

³⁶ Обикновено някои текстолози, поддръжници на определена школа, са готови да обвинят в произвол всеки издател на критически текст. Убедени, че именно те са носители на универсалната истина, забравят, че критическото издание се основава на много строги научни принципи, вдъхновени от пълна обективност и неопровержима документираност. Критическото издание, с други думи, бива отхвърлено, защото дава само приблизителна представа за първичния текст. Затова се предпочитва априористичното отъждествяване на творбата с един от познатите преписи — обикновено най-древния — и на неговия текст се гледа като на авторски оригинал. Макар и Текстологията на Лихачев да отрича категорично, поне в чисто теоретичен план — вж. в цит. му книга с. 95 и сл. и 220—224 — този метод на работа, практиката на текстолозите сочи точно обратното. В действителност наистина произволно е само това отъждествяване на един случаен текст, излязъл изпод перото на някой преписвач, с оригинала

на творбата. Не е ли далеч по-за предпочитане нашата обективна и документирана филологическа критичност пред своеволията и небрежността на различните преписвачи?

³⁷ Не е случаен фактът, че всички теоретично-методологически трактати върху критиката на текста са създадени от учени-филолози, които са изработили поне едно критическо издание и са работили пряко върху една или повече ръкописни традиции.

³⁸ „Италианската — чети славянската — филология ще стори много добре, ако се отрече от опростяването, с което бива възприет и приложен методът на Лахман и от скептицизма на Бедие, както и от възприемането на позиции, които биха ни върнали назад към възпроизвеждането на един текст, който изглежда по-добър от другите и на който се поправят само очевидните грешки. Операцията, която изисква наложени не от очевидността на традицията, а решени посредством разсъжденията поправки, т. е. въз основа на общите, продиктувани от вековната практика, принципи на критиката, е несъмнено сложна; все пак тя е неизбежна, ако искаме да постигнем един точен и възможно най-близък до първичния текст“ — М. Барби. Цит. съч., с. XXIII.

³⁹ Пак там, с. XXIII—XXIV.

⁴⁰ Предстои например да бъде разрешен въпросът с първообразите на двете преправки — българска и руска, както и техните връзки с хомогенното ядро на традицията.

⁴¹ Николова, Тодоров, Цит. съч., с. 113.

⁴² Пак там, с. 111. Властно се налага съмнението, че авторите на това мнение не са изчели цялостно моето издание: възможно ли е да им е убягало например, че сред изнесените на с. 111 (в азбучен ред) изследвания с изричната бележка, „че са се оказали изключително ползотворни за моята работа“, фигурират имената на филолози със световен авторитет (от Д'Арко С. Авазале и М. Барби до Мария Симонели, Себастиано Тимпанаро и Херман Френкел) и че никой от тях не е безкритичен (точно обратното!) поддръжник на Лахман? По-правдоподобно според мене е другото възможно обяснение: те просто не познават тези основни филологически трудове, които са в зарида на моето формиране като филолог, и ако имат някаква бегла представа за някои от тях, то тя не е прика, а чрез филтъра на Текстологията на Лихачов. Всеки читател на книгата на Николова върху патеричните разкази може да установи, че по-голямата част от обширната научна литература, приведена на с. 6—25 и 139—142, се познава от авторката само библиографски.

⁴³ Преди близо 60 години Барби с рядко упорство твърдеше, че многочислените различия, четения, твърде често значителни, които характеризират ръкописната традиция на *Декамерон*, положително не са всички дължими на произволната интервенция или на невниманието на преписвачите, снели стоте новели на Бокачо. Той беше убеден, че някои от тях са авторски поправки, а ред други — авторски грешки, допуснати от самия Бокачо при преписването на собствената си творба. „Трябва да заседнем и да проучваме отърсени от предразсъдъци и фактите ще ни осветлят“, пишеше М. Барби. Цит. съч., с. 85. И, както е известно, фактите наистина осветлиха и доказаха, че Барби беше прав.

⁴⁴ H. Frankel. Testo critico e critica del Testo. Firenze, 1969, с. 72—79; Tipologia degli errori.

⁴⁵ Терминът а р х и т и п обозначава ръкописа, към който може да се докаже, че възлизат всички познати преписи на дадена ръкописна традиция. Този ръкопис се помества между оригинала на дадена творба и познатите преписи. Но не всички традиции изхождат от един за-родищен препис, защото не всички са имали в праисторията си правилинейно вертикално предаване; например, както доказа Д. ж. Петроки — вж. Dante Alighieri. „La Commedia“ secondo l'antica vulgata, a cura di G. Petrocchi. V. I. Introduzione, Milano, 1966 — за Божествената комедия на Данте сме сигурни, че не е съществувал а р х и т и п. „Съществуването на а р х и т и п а може да бъде доказано само в случай, че всички преписи, предали изследваната творба, споделят най-малко една характерна грешка и по-точно според терминологията на П. Маас, една обединяваща грешка“ — вж. D'Arco S. Avallé. Principi di critica testuale. Padova, 1972, с. 88.

⁴⁶ Творбата на Даниил Заточник например е стигнала до нас в пет различни текстово-композитивни единици, всяка една от които има своя ръкописна традиция. Принципно обаче нищо не се променя. След като всяка самостоятелна текстова единица е засвидетелствувана в повече от един препис, за установяването на първичния текст на отделните редакции и преправки са задължителни същите филологически инструменти и операции, с които се борави и при наличието на една хомогенна ръкописна традиция.

⁴⁷ Вж. Д'Арко С. Авалле. Цит. съч., с. 43—44. Пренебрегването на тази истина е основната причина за безплодността на всички текстологически опити за изработване на едно критическо издание. Показателен в това отношение е примерът със *Задонщина*, чието критическо издание се търси от близо половин век, но все още не е постигнато и положително няма да бъде постигнато, докато преписите биват групирани въз основа на засвидетелствуваните в тях първични четения — вж. А. Дантти. О „Задонщине“ и о филологии. — Сб. Источниковедение литературы древней Руси. Л., 1980, с. 71—91. В статията на Дантти са изнесени и ред основни

противоречия, присъщи за текстологията, които възпрепятствуват постигането на достоверни научни резултати.

⁴⁸ Р. Маас. *Critica del testo*. Firenze, 1966 (1^a — 1927).

⁴⁹ Пак там, с. 53—54.

⁵⁰ Още в книгата си изнесох, че шест нови преписа, открити след окончателното завършване и приемането за печат на моето издание — с. 77, бел. 46, и с. 181—182, намериха точното си място в установената вече генеалогична схема, потвърждавайки правотата на очертаното от мене устройство на традицията. Днес мога да кажа, че и един седми препис — Черногорски от XVII в. (в момента е под печат изготвеното от К. Кув в дипломатическо издание на неговия текст), идва да потвърди резултатите от моето критическо изследване. Черногорският препис принадлежи на разклонението α и е носител на всички, типични за тази група преписи грешки (вж. в изданието 2.2 — табл. 2) и второстепенни обновления и синонимни подмени (пак там — табл. 3). Драго ми е да открия, че независимо от това, че не цитира моето издание, Кув е възприел различни мои съждения относно първичността на някои четения, както и относно някои сигурни грешки на разклонението — вж. точки 2 и 3 от въгшителните редове към дипломатическото издание на Черногорския препис.

⁵¹ М. Барби. Цит. съч., с. XVIII.

⁵² Вж. Д. Ж. Паскуали. Цит. съч., с. 5 и 3. Кр. Станчев — с. 117, неясно ми приписва (като изходна точка за изданието) теоретичните постановки на Паскуали. Паскуали беше класик и, както е известно, латинските и гръцките текстове са имали много поразлична от тази на средновековните паметници съдба. Несъмнено от педагогическа гледна точка изияната точност на приложимост на филологическите инструменти, на които ни научи Паскуали, е наистина ценна и плодотворна за всеки филолог. Страниците, които той ни остави, вселият задължителното чувство на благодарумие и предпазливост, които се отъждествяват с прилежанието, вдъхновено от педантична прецизност. Затова би могло да се каже, че Паскуали ми е послужил за изходна точка само доотолкова, доколкото аз действително съм успяла да възприема и да приложа тези основни спрямо всеки издател изисквания.

⁵³ М. Барби. Цит. съч., с. XVIII.

⁵⁴ Термините отворена и затворена традиция не „са понятия, установени от Р. Пикио“, както неточно пише Милтенова — с. 178. На Пикио сме задължени за видоизменението на създадената от Д. Ж. Паскуали терминология — „отворена рецензия“ и „затворена рецензия“, вж. в цит. му книга, с. 126. Направеното от Пикио видоизменение бе наложено от необходимостта да се обозначи едно обективно констатирано състояние на традицията, т. е. на начина на предаване на текста; а термините на Паскуали окачествяват критическата работа на издателя — вж. R. Picchio. *Questione della Lingua e Slavia Cirillometodiana*. — B: Studi sulla questione della Lingua presso gli Slavi. Roma, 1972, с. 73, бел. 1.

⁵⁵ Д'Арко С. Авале. Цит. съч., с. 95—96. Качественото различие между филологията и текстологията може да се синтезира в това, че докато критиката на текста прибегва към хипотетичната конектурна реконструкция само в екстрени случаи — вж. Авале. Цит. съч., с. 111—115, и П. Маас. Цит. съч., с. 17—19, текстологията се греди изключително върху реконструкцията. При последната, след като липсват фактологически данни, всичко е възможно и допустимо, но нищо не е отъждествимо със строгата наука или строгата филология, която, ако не е документирана, не съществува. Ето какво пише например Ч. Сегре по повод на 1631-ия стих на „Chanson de Roland“, в който има известна логическа непоследователност, но традицията не подпомага за нейното отстраняване въз основа на действително документиран текст материал: „Стихът е трябвало да звучи така:

Si grant doel ad, par [ire] quiet fendre.

Фактът, че поправката не е абсолютно належаща, ни възпира да превърнем тази умствена корекция в действителна поправка, въпреки че при самото й формулиране тя се налага със своята очевидност. Очевидността [...] властно обединява данните на даден проблем, въздига се над предходните затруднения без посредничеството на тежките логически аргументации. Затова тя принадлежи на онази магьосническа (обозначена между другото с употребата на термин като *divinatio*—врачуване) страна на филологическата дейност, която се явява обратната — изобретателната и гениална — противоположност на присъщите за филологията систематически и научни страни. И точно затова е един опасен и подозрително субективен критерий, поради което само в едно „перспективно“ схващане на критическото издание подобни очевидности могат да бъдат приютени, при това в един вид карантина“ — C. Segre. *La tradizione della Chanson de Roland*. Milano, 1974, с. 191. „Главната задача на издателя — пише Р. Пикио — е да отдели препредадения текст (*textus traditus*) от това, което не е препредадено (*traditum*), или, казано с други думи, да се отдели „неподправеното“ от това, което не е било предадено върно от преписвачите, а е било прибавено, премахнато или променено по някакъв начин. Само в съвсем екстрени случаи издателят може да прибегне към *divinatio*, т. е. към избора на едно четене, различно от документираните в преписите. Тази процедура, приложима по изключение, е равнозначна на „реконструкция“. Ако *divinatio* не беше използвана само в изключителни случаи процедура, цялата логическа основа на критиката на

текста щеше да рухне. [. . .] Ясно е във всеки случай, че „реконструкцията“ не може да се смята за „издание“, ако под критическо издание разбираме обнародването на действително съществуващи текстов материал“ — вж. R. Picchio. Chapter 13. . . , Цит. съч., бел. 13.

⁵⁶ Милтенова ми приписва едно „методологическо положение“, което ми е абсолютно чуждо, както е непознато и на критиката на текста. Не отговаря на истината, „че едно четене, ако не се потвърждава от цялата ръкописна традиция, то не може да бъде представено в критическото издание“ — с. 180. Това, върху което аз настоявах, е „необходимостта доверието (спрямо текстовото свидетелство на даден препис) и изборът (на отделните четения) да бъдат оправдани и мотивирани въз основа на свидетелството на цялата традиция“, т. е. всяко предпочитание трябва да е крайният резултат от прецизното критическо изследване и оценка на целия текстов материал. Единствено критико-филологическият анализ, с други думи, може да ни предпази от произволни и вредни заключения, а това е нещо коренно различно от „методологическото положение“, приписано ми от Милтенова. Във връзка със същото тя пише, че „то вероятно ще се окаже уязвимо, ако текстът, предаден в хомогенното ядро на ръкописната традиция, се е оформил в по-късна епоха от създаването на авторския текст на За буквите — опасение, изказано и от Р. Пикио в неговите бележки върху творбата“. Явно на Милтенова е убягвало, че едно са методологическите принципи за строго научно изследване на традицията и за съставянето на критическия текст и съвсем друго нещо са: 1) кога именно се е оформил засвидетелствуваният в ръкописната традиция текст; 2) към коя епоха трябва да отнесем изготвените критически текст; 3) кой именно текст възвръща с нашата критическа операция. Опасението на Пикио, което Милтенова цитира, е напълно оправдано и основателно, но то в никакъв случай не накръпва методологическите принципи, защото се отнася (както вече изнесох в книгата си — с. 23) до съотношението между засвидетелствувания ни в традицията текст и текста на създадената, вероятно в Симеонова България, творба. И накрая фактът, че Милтенова пише „изказаното и от Р. Пикио“, означава ли, че тя споделя въпросното опасение? Как тогава да си обясним пълното противоречие, в което изпадна, когато говори за авторски текст — срв. тук по-напред.

⁵⁷ „Принципът е следният: Ако в едно изречение открием две конкуриращи се, но взаимозаменяеми четения, х и у (не трябва обаче да са синонимни варианти, иначе се намесват чисто случайни фактори) и текстът на това изречение е засвидетелствуван в три преписа (или в три независими едно от друго разклонения) — А, В и С, издателят ще избере засвидетелствуваното в два преписа (или в две разклонения), например х, ако е налично в А и В срещу у — налично само в С. [. . .] Възможните хипотези са две. Абстрактно погледнато, било едното (х), било другото (у) от двете конкуриращи се четения може да възлиза към общия за А, В и С протограф. В първия случай четенето у на нас ще бъде плод на намесата на преписвача на С и затова четенето х на А и В ще отразява изходното четене; във втория случай обаче трябва да се мисли, че четенето х е било внесено в текста на А и на В по самостоятелна и успоредно действаща инициатива на техните преписвачи. Сега, понеже втората хипотеза (абсолютно идентично обновление, внесено на същото място от двама различни преписвачи, независими един от друг) влече след себе си геометричното снижаване на процентните съотношения, защото умножава различните вероятности, очевидно е, че при еднакви условия — не ни остава друго освен избора на първата хипотеза“. Ако се предположи — продължава Авале, — че вероятността за отклонение изобщо (внимане — не за някакви отклонения) в едно точно определено място (например 20-и стих или ред на творбата) е три на сто (=0,03), вероятността двама преписвачи да внесат някакво обновление (внимане — не същото обновление) на това място (цитираният 20-и стих или ред) независимо един от друг е равна на 0,09, и то само ако условията (психологически, културни, околна среда и т. н.) са били абсолютно идентични. Вероятностите те да внесат същото обновление са още по-далечни и стават неизчислими, ако се вземат под внимание всички условия (психологически, културни, околна среда и т. н.), при които е бил създаден екземплярът. — Вж. Д'Арко С. Авале. Цит. съч., с. 96—97.

⁵⁸ Николова и Тодоров с лахмановски догматизъм говорят „за несвършенство на метода“ и „за отстъпления от моите принципи“, защото целият критически текст не се извежда въз основа на въпросния принцип. Неправилно убедени в неговата универсалност, те заключават: „Не разколебавя ли това доверие в метода? Струва ми се, че и най-ревностните привърженици на този метод има за какво да си помислят“ — с. 113. Това недоразумение красноречиво сочи само едно: че наистина има за какво да си помислят, за да осъзнаят належащата необходимост преди всичко да се проучи основно аргументът — в конкретния случай методологията на критиката на текста, и само след това да си приписват качеството на съдии.

⁵⁹ Правилното, т. е. първично четене, може да е засвидетелствувано само в едно разклонение, в една подгрупа, дори и в един-единствен препис. От филологическата чувствителност на издателя зависи то да бъде открито и поместено в критическия текст.

⁶⁰ Ч. Сегре. Цит. съч., с. 184—185.

⁶¹ М. Барби. Цит. съч., с. XXXIII.

⁶² Когато пишех в изданието си „Надявам че, че моят опит за възвръщане на текст (*restitutio*), възможно най-близък до първичния [. . .], няма да бъде интерпретиран като произволно дръзновение“, съвсем не се опасяха, че някой би могъл да оцени като „произволно, незащитен

с научни аргументи“ моя труд по простата причина, че действителността е коренно различна (и отзивите на Милтенова и Станчев го потвърждават) и че само едно преднамерено предрасъдищно отношение може да продиктува подобна оценка. (Всъщност тонът, с който са написани страниците на Николова и Тодоров, е сам за себе си достатъчно красноречив и издава не само действителните подбуди, които са го продиктували, но и абсолютната липса на конкретни аргументи, с които да оборят строгостта на моята работа.) Моето изречение беше продиктувано само и единствено от факта, че не е съществувал архитип, общ за цялата традиция, и че понеже Храбър не е Данте и съществуват четири века празнина между документацията и създаването на творбата, не можем да отнесем изходните преписи на трите разклонения *recta via* към оригинала.

⁶⁵ В това поле всеки може да даде свобода на личната изобретателност и да предложи повече или по-малко смели хипотези и да реконструира „авторския текст“, както намери за добре. Но това, както се каза, е *divinatio*, а не филология. Затова всяко предлагане или възприемане на тези хипотези или реконструкции като научна даденост може да се окаже единствено като произвол.

⁶⁴ Милтенова, с. 179.

⁶⁵ „И так — заключаваше Ягич — я не вижу возможности решить на основании статьи Храбра, какое письмо он подразумевал“ — вж. В. Ягич. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке. Берлин, 1896 (фототипно изд. Мюнхен, 1968), с. 29.

⁶⁶ Почти в същата неточна перспектива се разглежда и проблемът, свързан с Азбучната молитва, с цел да се докаже правотата на хипотезата, че оригиналът е бил глаголически — вж. К. М. Куев. Азбучната молитва в славянските литератури. С., 1974. Недоверен е и предложението, пак там, с. 169—171, възстановен текст на паменника, защото в зародиша на традицията стоят няколко различни преписа, които носят неоспорими следи от целесъобразност в лексикалното и идеологическо преосмисляне на текста — срв. А. Джамбелука-Косова. Възстановим ли е текстът на Азбучната молитва? — Старобългаристика (1978), кн. 2, с. 52—65. С глаголически следи в преписа се оправдава и откъсването на Севастияновия препис на *Похвала за Кирил Философ* с „авторския оригинал“ — срв. Климент Охридски. Цит. съч., Т. 1, с. 432.

⁶⁷ Според К. Куев например „поводът за написването на Азбучната молитва е спешно славянски, български. Той се определя от конкретната българска действителност през втората половина на IX в., от българската обстановка по онова време, и при това не религиозна, а културна, обществено-историческа и политическа. Така че молитвата е наситена с конкретна историческа действителност, изявена обаче в стара молитвена форма“ — вж. К. М. Куев. Азбучната молитва. . . , с. 119. Резултатите от моя систематичен аналитичен разбор на текста на Азб. м., изнесени в статията *Ricerca assiduamente la Sapienza nella preghiera*. (Note sulla Preghiera alfabetica e sull'accezione dell'espressione пространно слово), под печат в Сборник в чест на акад. Петър Динев, ме доведоха до убеждението, че творецът-молител проси дара всевишния на Божественото познание (ст. 4 и 5: Господа доуха посъан живюущааго/ Да едъхнеть въ срьдце мн слово; ст. 16: Нъ мзнъ нынъ пространно (=искрено) слово даждь; ст. 20: Снагоу принати и моудрость оу тебе). Само ако притежава този дар, той ще успее да постигне преследваната от него цел, изразена в 32-ри стих: И въ сътворю евангелъско слово.

⁶⁸ Според Николова, Тодоров „не издържа критика и твърдението на Косова“ — че откритият от К. Куев Соловецки препис № 913 [. . .] бил копие на Московския препис“ — с. 110. Според мене не издържа критика, че на моите конкретно документирани изводи — срв. в изданието 2.6.2, с. 61—63 и на неопровержимите доказателства (тук е достатъчно да цитирам очевидната грешка от палеографски характер, която четем в *Сол.* VII, 5 и която може да се е породила само като извращение на погрешния текст в *М* VII, 5 — вж. в изд. с. 62) Николова и Тодоров не са намерили нищо друго да противопоставят освен това, че заглавията в *Сол.* е различно и че името на Юрий е цитирано и в други преписи на традицията. Всеизвестно е, че заглавията са най-лесно уязвимите и най-лесно са били подменяни от преписвачите, така че в случая не може да има съмнение, че то се дължи на инициативата на преписвача на *Сол.* Шо се отнася до присъствието на Юрий и в други преписи, то е напълно лишено от значимост: това позоваване е направено по различни начини — в *Сол.* на староруския княз се приписва покръстването на Русия, а в другите преписи името му се използва като координата за хронологическото определяне на периода, в който е творил Кирил. Независимо от това нека не забравяме, че Юрий е историческа личност и всеки преписвач, по самостоятелен път, е могъл да направи тази прибавка, за да даде на руския читател данни, извлечени от руската история.

Както е известно, за да се докаже, че един препис е апограф на друг познат препис, апографът трябва задължително да е носител на всички грешки на прекия си извод, плюс най-малко още една. Независимо от предпочитанията на Николова, Тодоров едно е неопровержимо — *Сол.* е пряко копие на *М* и за това имаме абсолютно сигурни доказателства.

⁶⁹ Вж. И. И. Срезневский. Древние письмена славянские. — ЖМНП (1848), ч. 59, отд. II, с. 31—32, и В. Ягич. Рассуждения..., с. 23.

⁷⁰ К. Куев. Черноризец Храбр. С., 1967, с. 28.

⁷¹ Куев неточно превежда *азукарѣ* с „азбукарчета“ — срв. П. Динев, К. Куев, Д. Петканова. Христоматия по старобългарска литература. С., 1967, с. 100.

⁷² За славянската теза за приемствеността на апостолството, открита от Пикио, вж. R. Picchio. *Questione della Lingua...*, с. 38—48.

⁷³ Не трябва да се забравя, че даже и да възприемем невъзможното за сигурно, т. е., че изразът е първичен, както отдавна писа Пикио — вж. Р. Пикио. *Questione della Lingua...*, с. 107, нямаме никакво основание от един текстов фрагмент да извеждаме обобщаващи заключения, които да обхващат целия текст, още по-малко пък можем да ги отнесем към авторската творба, за която до момента разполагаме с поредица неизвестности: авторска личност, епоха на създаване, действително съдържание на текста на тази творба.

ЩАЙГЕР И „ИМАНЕНТНОТО ТЪЛКУВАНЕ“

АНГЕЛ АНГЕЛОВ

Името на Щайгер обикновено се свързва с т. нар. „иманентно тълкуване на текста“. За да си обясним повече неща за Щайгер, необходима е една историческа реконструкция на пътя, довел до иманентния подход. Той не изниква от нищото, има съществен методологически принос в разглеждането на литературното произведение и е същевременно крайната точка на един рязък мисловен обрат, започнал в края на миналия и началото на нашия век. Затова трябва да се върнем там.

В немското литературознание през втората половина на XIX в. господства, най-общо казано, позитивизмът, за който художествената литература е следствие, резултат или функция на по-високи инстанции, чийто характер може да бъде духовен или материален — например на жизнения път и влиянията („откъде го е взел“) върху поета, на общата история, обществената среда, националния дух и т. н. На художествената литература се гледа „отвън“ и от тази външна гледна точка тя се определя като пряко отражение или положително съответствие на извънлитературната действителност. Говори се много за окололитературните факти, самото понятие за факт се приема като нещо саморазбиращо се, не съществуват никакви критерии или ограничения — всичко може да бъде факт. Въпросът обаче, кое е художествен факт, какво прави тези произведения художествени, каква е същността на художественото качество, не се задава. Проблемите на литературоведските изследвания са съсредоточени около „преживяното, наученото и наследеното“ според известната формулировка на В. Шерер.

Позитивистката история на литературата е построена върху каузалния принцип на един научен обективизъм, чиято най-висока цел е — пак по изразу на Шерер — „историята да бъде видяна като непрекъсната верига от причини и въздействия“. Реакцията срещу позитивизма е поврат „навътре“, към самото художествено произведение; тя започва с принципно различен отговор на основния въпрос — какво е художествената литература?

Началото е на Дилтай. За разлика от херменевтиката му неговата поетика, като психологизира и субективизира художествените явления, проправя заедно с това пътя за откъсването на литературата от историята. Духът, фантазията и подхранването от фантазията и разбирането преживяване приемат характера на прафеномени и на обясними единствено чрез самите себе си явления. „Въображението на поета се издига над времето и над съществуващите в него отношения. . .“, казва Дилтай. А по думите на Ф. Шрих, един от представителите на духовно-историческата школа, която детайлно разгръща в своите изследвания основните положения на Дилтаевата поетика, „най-високата цел на литературознанието е да се стреми да постигне вечната субстанция на човечеството, която извънвременна преминава през времената“. Спекулативният, идеалистически характер на тази естетика обаче, преодолявайки позитивисткия историзъм, същевременно малко се интересува от взаимоотношенията вътре в литературната творба. Тя се схваща като излъчване на общия дух на епохата, вниманието е насочено преди всичко към съдържанието. Самият Дилтай в своята късна работа „Преживяване и поезия“ разделя литературното произведение на материал, поетическо настроение, мотив, фабула, характери и

изобразителни средства. На „състава“ на литературното произведение, на който представителите на иманентния подход ще посветят десетки страници, Дилтай отделя един пасаж.

Приблизително по същото време — в началото на века, заявява своята антипозитивистка позиция и Фослер със своите две работи — „Позитивизъм и идеализъм в езикознанието“ и „Езикът като творчество и развитие“. В тях той разделя езиковия творчески акт, по същество извършван се извън хода на историята, от обикновения, стоящ далече от изкуството език, който може да бъде предмет на историческо разглеждане. Според него трябва да се създаде такава естетическа и теоретична езиковедска дисциплина, която да съответствува на природата на езиковото художествено творчество. Тази дисциплина е стилистиката, която трябва да разкрива вътрешния живот на човека, манифестиран в литературното произведение. В противовес на позитивизма Фослер психологизира не само стилистиката, но и историята на езика; същевременно издига стилистиката като висша дисциплина, в която ще намерят своето последно и истинско обяснение всички останали езикови дялове — фонетика, морфология, лексикография и синтаксис.

Парадоксът е там, че Фослер не се занимава със стилистически анализи. Собствената му изследователска дейност до средата на 20-те години е лингвистичен и литературоведски израз на това, което се нарича „късен идеализъм“. Той не осъществява собствената си програма за анализ на литературната творба, но създава общотеоретичните предпоставки, които ще бъдат изпробвани и детайлно разгърнати върху всички основни западноевропейски литератури в блестящите анализи на Л. Шпитцер.

Само по себе си общоестетическото преодоляване на позитивизма като метод за изследване на художествената литература не предполага това отношение към творбата, което намираме у представителите на иманентния подход. В иманентния подход се формира нещо качествено ново — в него се съчетават вниманието към текста, което е израз на едно общо филологическо отношение, опряно върху изкуството да се чете, и идеята, че литературната творба представлява цялост. Следователно трябва да се изследват нейните вътрешни отношения.

Пътят на Лео Шпитцер е показателен за зараждането и развитието на иманентния подход. Първата негова голяма работа е докторската му дисертация върху Рабле — „Словообразуването като стилистическо средство“ (1910), в която стилистическият анализ едва се долавя, затрупан под обилието от наблюдения на общоезиковите явления. Специфичното качество, индивидуалността на словообразуването у Рабле в тази ранна работа на Шпитцер е на втори план, то се изследва преди всичко като илюстрация към категорията словообразуване. Общолингвистичната линия на изследване на литературата при Шпитцер продължава до 1918 г., когато той открива за себе си, а и за немското литературознание две крайно съществени положения — творбата е езикова индивидуалност (тя не е само илюстрация на абстрактни езикови форми), второ, тя е цялост, която е организирана по определен начин. Представата на Шпитцер за цялост не се покрива с по-късното понятие за структура — например той смята, че всички елементи на литературното произведение са функционално равностойни. Като теза поне първото от двете положения му е било известно и преди, но сега за пръв път — статията „Синтактичните постижения на френските символисти“ — се превръща от теоретичен принцип в практически анализ.

Иманентният подход на Л. Шпитцер получава завършен вид в психологическата стилистика, която разкрива художествената функция на езика вътре в произведението, което пък е израз на авторовата душевност (ето го наследството на Фослеровия идеализъм), но не, разбира се, на живия човек, а на автора в произведението. Шпитцер се съсредоточава в индивидуалността на художествения текст, в статиите му могат да се намерят и исторически сравнения — например как в произведенията от различни епохи е отразен историческият развой на една национална душевност, но като цяло проблемите по построяването на една литературна история не го занимават.

Щайгер излиза от различни методологически предпоставки и придава на иманентното тълкуване съвсем друг израз. В основата на литературната творба според него е времето. Той търси основата, обединяваща всички прояви на човека, условията, което прави възможно човешкото съществуване такава, каквото то е. Открива го, следвайки Хайдегер, във времето, което

определя като силата на основното човешко външление. Ето защо да разкрие структурата на творбата по отношение на времето и да покаже как е организирано времето в литературното произведение за Щайгер означава да изтъква литературната творба като същностна проява на човешкото и с това да допринесе за неговото познаване изобщо. Още в самото начало на своята дейност той постулира един общ основен структурен проблем за художествената литература и за човека. Съответно на това литературознанието е за него принос на една напълно самостоятелна дисциплина към философската антропология.

Още първата книга на Щайгер е показателна за теоретичната основа, върху която той изгражда своите литературоведски построения. Заглавието ѝ — „Времето като способност за въображение на поета“ — е съставено от две други: едното е „Способността за въображение на поета“ на Дилтай, второто е „Битие и време“ на Хайдегер. Целта на Щайгер в тази книга е да създаде едно ново литературознание (и в това отношение той пак следва Хайдегер) чрез нова концепция за творбата. „Времето като въображение на поета“ е една „екзистенциална феноменология“ на литературата, която би трябвало да бъде и история, защото Щайгер е убеден, че историята на литературата като учение за по-големите контексти би спечелила най-много от задълбоченото проникване в индивидуалното. В проблема за херменевтичния кръг той събира двете страни на своята методология — тълкуването и историята. Щайгер възразява срещу всякакви опити да се превърне литературната творба във функция или следствие от нещо друго и литературознанието да се разтвори в социологията, психологията или общата история. Критериите не могат да се налагат отвън, те трябва да бъдат изработени „от самите неща“, следователно от самите текстове.

Предлаганата тук статия на Щайгер „Проблемът за обрата на стила“ е писана късно, в самото начало на 60-те години. По това време той е публикувал почти всички свои основни книги. През десетилетията на неговата дейност възгледите му не остават едни и същи. Това показва ясно и тази статия, чийто основен проблем е върху какви принципи да се изгради историята на литературата. За отбелязване е, че текстът на литературното произведение се напуска не само в посока към литературния род, но и към „стила“ на цялата епоха. Изглежда, че затвореният текст на литературната творба се разтваря, но все пак Щайгер изпитва колебание пред самата възможност да се реконструира историческото развитие. Според него една история на литературата никога не улавя истинското съотношение между историческата ситуация и индивидуалността на творбата, а тъкмо постигането на индивидуалността е главната цел на Щайгеровата методология. Творбата придава значение на околотекстовите факти и на историческата ситуация, а не обратно.

За да завършим със значителните представители на иманентния подход, трябва да споменем и В. Кайзер. В своята основна книга „Словесното художествено произведение“ той определя какъв трябва да бъде предметът на литературознанието, за да съответствува на битието на художественото произведение. Той, както и Щайгер, започва изграждането на своята теория с въпроса, кои са онези онтологични характеристики на литературната творба, които я различават от всички останали езикови текстове. Тези характеристики са две — способността на художествения език да извиква една своеобразна предметност, която е принципиално различна от действителността. Предметността на художествения текст е конституирана единствено от носещите я изречения и от техния смисъл, тя е фиксирана и непроменима, тя не позволява каквото и да било разместване на своите части, без да се превърне същевременно в нещо друго. Втората характеристика е структурността на езика, чрез която всичко, извикано в творбата, се превръща в единство. Тези две основни характеристики позволяват според Кайзер да се отдели в целия масив от езикови текстове — научни, исторически, ораторски, религиозни и т. н. — специфично художествените, онези, които съставляват литературата в тесния смисъл на думата.

Концепцията на Кайзер е опит да се построи една феноменологична теория за литературното произведение. Той постига това обаче с цената на загубата на историческите критерии. Откритите от него характеристики би трябвало да важат за литературната творба изобщо, защото те посочват условията, без които не е възможно самото ѝ битие. Историческото съществуване на творбата има за Кайзер второстепенно значение, защото нейната структура не се влияе от историческия развой, тя е устойчива и неизменна.

Като феноменолог Кайзер е настроен антипсихологично и особено против смесването на творбата с нейния автор. Причината за острата му реакция е ясна — подобно смесване може да доведе до пренебрегването на литературния текст и да отклони вниманието към живота или душата на поета, които за Кайзер са околотекстови явления и следователно нямат основно значение за художествената специфика. При него понятието за структура добива своя разгърнат вид. Като обща философска позиция и като конкретна насоченост към литературното произведение Кайзер стои близо до концепцията на Р. Ингарден в „Литературното художествено произведение“ (1931), както и до Г. Мюлер (статията „За начина на съществуване на поезията“, 1939). Не трябва да се забравя обаче, че схематизираният тук идеен на Кайзер са все пак теоретични положения, които са неудържими дори за самия него и в практическите си анализи той е принуден да прави едни или други отстъпки от тях.

Накрая ще изброя някои основни положения, върху които е опрян иманентният подход като цяло и които представляват неговият принос в литературознанието: а) художествеността на литературата възниква от нейната специфична организация, изгражда се чрез сложни вътрешни взаимоотношения; б) външните фактори са от второстепенно значение за художествеността; в) литературното произведение се разглежда като неисторична индивидуалност; г) опит да се определи собственото научно пространство на литературознанието; д) разработване на прецизен понятийен апарат за раздипляне езиковата тъкан на творбата.

Същевременно иманентният подход е неформален; отсъства формализацията като израз на едно специализирано мислене, както и изобщо прилагането на формализирани процедури. Причината трябва да се търси в една характерна особеност на немското литературознание — в обвързването на литературоведската концепция с определена философия, която създава нейната мирогледна основа. Тя предотвратява зараждането на тясноспециализирано отношение към литературното произведение и не позволява вниманието да се насочи само към онези негови части, които се поддават на формализиране. Проблемът, който трябва да се решава, е винаги цялостен.

Предлаганото тук есе на Щайгер несъмнено представлява интерес за литературоведите-марксиста, въпреки че някои от постановките на автора са спорни.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ОБРАТА НА СТИЛА

ЕМИЛ ЩАЙГЕР

Ако се замислим над състоянието на немската литературна наука днес, неминуемо ще забележим, че тя се намира на кръстопът. Вече повече от две десетилетия изненадващо много германисти проявяват предпочитания към тълкуването. Налице са методически изследвания и големи сборници и техният успех доказва един все още неотслабващ интерес. И все пак: „Всяка изречена дума предизвиква мисълта за противното“¹ не защото сам по себе си човекът е съществено упорито и своенравно, което трудно се оставя да бъде прекалено дълго тласкано в определена посока, а защото самият живот в своята неизчерпаемост отново и отново изисква мисълта за противното, защото всяка дума и всеки подход, който използваме, за да го изследваме, представляват насилие над него. Така е и с тълкуването. Това не означава, че то е погрешно, че други начини на работа биха били по-правилни; означава обаче, че спрямо произведението на изкуството то е издържано само в едно отношение, а за сметка на това пропуска други свои възможности.

Упрекът, който понякога може да се чуе и на който тук искаме да се спрем, гласи: Тълкуването е неисторично. Но какво означава това? Твърде малко би могло да се възрази, докол-

¹ Goethe. Wahlverwandtschaften. 2. Teil, 4. Kap.

кото се имат предвид тълкувателите, които подхождат към произведението нехайно и считат, че, изложили впечатленията си от него, вече са довели нещата докрай. Към такъв маниер на работа впрочем не се отнася сериозно никой, който знае колко труден е достъпът и до най-близкото минало и как с всеки век и дори с всяко десетилетие трудностите се умножават. Истинското тълкуване се основава на коментар — или, тъй като рядко е уместно от художествена гледна точка те да бъдат отделени едно от друго — в истинското тълкуване е вpletен коментар, който дава сведения за състоянието на езика, тежестта, значението, аурата на думите, вярата, мисленето, нравите на времето и ако евентуално текстът изисква това, за социалното и политическото положение. В такъв случай коментарът съдържа историческата част на изложението. Същинското тълкуване, в което става дума за въздействието, силата и интензивността, съзвучието на частите, единното в многообразието, разглежда онова, което се е изплъзнало от времето, произведението *sub specie aeternitatis*. Едва заедно коментарът и тълкуването удовлетворяват изкуството, красивото, което е трайност сред променливото, в което потокът на невъзвратимия живот попада в светлината на вечното.

Това обяснение все още далеч не кара критиката към тълкуването да замлъкне. Тя продължава да бъде считана за неисторична, дотолкова поне, доколкото изолира всяко произведение на изкуството, остава насочена към възвишеното в него самото и не проявява интерес, а да не говорим за разбиране, към развитието и отмирането, към потока на историята. Тълкувателят впрочем се съобразява с времето и мястото, с произхода на произведението, но само за да намери правилния подход с оглед тълкуването на текста и по възможност несмущаван от предубеждението на някой по-късно роден да изложи и как дадено творение на изкуството изглежда „стройно и леко, сякаш родено от нищото“. И вярва, че единствено при този подход има право да бъде убеден, че е запазил автономността на литературната наука и няма да бъде принуждаван да поглежда встрани към други дисциплини. Неговият предмет е единствено чистият естетически феномен, а истината, към която се стреми, се нарича очевидност.

Щом обаче, за разлика от всичко това, стане дума за промени в творчеството на даден поет, в дадена епоха или последователни периоди в изкуството, щом трябва да бъде обяснен даден обрат, изглежда неизбежно да се излезе извън рамките на поезията и се потърсят въздействия и причини. Отговорът звучи тогава приблизително така: Защо в Германия заляняват оскъдните цветове на поезията на рококо? Защото не съществува обществото, сред което такова изкуство би могло да вирее. Защо Гьоте решава да подражава на персийската лирика? Защото войната го отблъсква от всичко модерно и национално. Защо се променя езикът в последните Химни на Хьолдерлин? Защото умът на поета е помрачен. Така се прибегва към социологията, психологията и историята, щом историкът на литературата не е в състояние да се справи сам.

Можем, разбира се, да приемем това, че науките се допълват и съществуват активни връзки между предметите. Погрешно обаче е мнението, че по друг начин нямало да се постигне резултат, защото по същество литературата била само функция на обществото, на душата и на стопанските взаимоотношения. Дори само едно безпристрастно изучаване на историята би могло да ни покаже — най-вече що се отнася до общественния строй, — че не е необходимо и вярно да се генерализира така. Немският романтизъм — твърди се така — бил последица от Френската революция. Сами романтичните автори ни навеждат на тази мисъл. От своя страна обаче Френската революция е безспорно подготвена, и в този смисъл причинена, от поети и мислители. Ако пък бихме разбрали това като функция на стария режим, то не би било трудно да посочим някои по-стари писатели, които от своя страна са спомогнали за създаването на стария режим. Така че продължава да е съмнително дали по-скоро литературата е функция на обществото или обратно — обществото е по-скоро функция на литературата. Твърдяно е и едното, и другото — първото, както е известно, от марксистите, второто например от Мартин Хайдегер,² който се позовава на думите на Хьолдерлин „останалото обаче дават поетите“. И едното, и другото обаче са теория и могат еднакво приемливо да бъдат подкрепени с неизчерпаеми примери из практическия опит.

² M. Heidegger. Hölderlin und das Wesen der Dichtung. München, 1936.

Не по-добре стоят нещата около обясненията, които е готова да поднесе психологията. Действията, изявленията, жестовете на болния навеждат психолога на мисълта за шизофрения. Той има пълното основание за това и никой, който знае какво са и какво представляват понятията, няма да му го оспори. Ако обаче определим проявленията на болестта като п о с л е д и ц а на шизофренията, то би означавало да отправим поглед в празното, към едно *qualitas occulta**, за което никой не може да ни каже какво представлява то извън феномена. Шизофрения е не причината за болестта, а име за единното в многообразното, което се проявява в картината на болестта. За някои болести често биват търсени и външни причини, в телесни изменения или тежко преживяване. С това нека се занимава лекарят. Но историкът на литературата няма какво да очаква тук. Защото именно смисъла, който поетът извлича от такива страдания, не може никога да разберем, изхождайки от подобни външни причини. От факта на отдалечението към болката от раздалата не съществува преход, както не съществува и между уврежданията на кората на главния мозък и някой стих или някоя мисъл.

Излишно е да се спираме и на литературната наука, която приписва характера на поезията на рода и природата и съответно обяснява развитието и обратите в литературата с преселението на племена и смяна на родината на поета. Духовният облик на народи, племена и страни проличава за нас от културата. А да поискаме да обясним тази култура обратно с биологическите и географските факти е пълна безсмислица.

Всеки, който е запознат с феноменологията, се ориентира в тези взаимоотношения и знае как следва да се гледа на теоретичните, постулирани и конструирани причинности. Не би се наложило да наблягаме на всичко това, ако проблемът за историческия обрат не би ни така лесно подвел да говорим противно на по-доброто познаване на нещата. Все пак остава открит въпросът: Как можем да обхванем даден обрат, без да включим по свое усмотрение качества и причини и без да прегрешим пред своеобразието на литературата?

Тогава нека първо изясним следното: Какво се променя в литературата, когато барокът преминава в рококо, бурните устреми в класиката, просвещението в романтизма? И после: с какво право говорим изобщо за романтизъм, класика, рококо и барок?

В това отношение, както е известно, се явяват най-странни различия в мненията. Водят се спорове, дали романтизмът следвало да бъде определян според отношението му към средновековието, към Фихте и към Гютевия „Вилхелм Майстер“. Някои дори направо отказват да приемат съществуването на понятията за епохите и посочват разнообразието на историческите факти. Но както откъсът да се говори за епохи, така и дискусиите за истинската им същност означават неразбиране на онова, което постигат понятията за епохите. И как всъщност постъпваме, когато ги тълкуваме и когато си служим с тях? Разглеждаме произведенията на един поет и произведения на различни поети с оглед на нещо общо за тях при всичките им различия. Общото откриваме с помощта, но не и изхождайки от опита. Да го установим е предоставено на нас. Въпросът е не дали правилно, а дали целесъобразно сме го установили. Нецелесъобразно например би било определянето на ранния романтизъм от гледна точка на философията на Фихте; то би изключило Вакенродер. Неприемливо би било, от друга страна, очакването романтическо да е всичко, написано от Тик или Фридрих Шлегел. „Романтическа“ — в свободния смисъл на думата — за нас е една „идея“, за която дадени поети имат по-голям или по-малък дял. В такъв случай същността на романтизма е определена пълноценно едва тогава, когато по възможност вземем предвид самопознатостта на онези, които се чувствуват романтици, и общоприетата употреба на думата.

В рамките на историята на литературата отдавна сме свикнали вместо с понятията на епохите да говорим с понятията на стиловете. *Единицата*, която е обща за многообразното, наричаме „стил“ и говорим за стила на отделно произведение, за стила на даден поет, за стила на дадено време — за стила на „Тасо“ за разлика от стила на „Гьот фон Берлихинген“, за стила на Гюте, за стила на класиката. В „Тасо“ общото за размера на стиха, образите, езика и действието е различно от това в „Гьот“. Произведенията на класиката се обединяват в цялост, различна от тази на рококо и барок.

* Мистично качество.

В какво се състои *единицата*, разбира се, е трудно да кажем с думи, защото тя не е нито вяра, нито диалект, нито традиция, нито мит, нито своеобразна постройка на изреченията, нито настроение, а всичко, проникващо цялото, „редът, който нарежда всичко предопределено“³. На практика впрочем е напълно достатъчно *единицата* да бъде схваната интуитивно. Но който изпитва необходимостта да обяснява и интуитивно схванатото, ще изтъква *единицата*, която властва в многообразното като „ритъм“ и в ритъма ще види първообраза на дадено историческо съществуване.

Затова пък се налагат понятия, обвързани с време и място. Вътрешна дистанция,⁴ затворени, открити форми. Стил на височината и дълбочината, на близкото и далечното,⁵ преживяно време,⁶ човешко време,⁷ наивни, сатирични и елегични⁸ като стил на изпълненото настояще, на искането и паметния копнеж, представа, напрежение, спомен, комбинирано въздействие на различни акцентирани екстази на времето⁹ — и други, чрез които човекът се е опитвал да се доближи до неизразимата същност. Ако ни е позволено да изтъкуваме силата на внушението на човека като „време“ — в смисъла на една трансцендентна естетика, — в крайна сметка всеки стил налага себе си като модификация на времето и означава: да тълкуваш дадено произведение, даден поет или епоха, имплицитно или експлицитно, да разкриеш тяхната структура по отношение на времето.¹⁰

Към стила на времето спада обаче не само поезията. Когато кажем „рококо“, освен Виланд, Глайм и Рамлер имаме предвид и Амалиенбург, и Фрагонар, и Граун, и Перголези. Имаме по-нататък предвид костюми, мебели, фризури, гримове; имаме предвид начина да се правят комплименти, да се носи сабят и държи ветрилото. В стила включвам дори съсловния ред, правото и стопанството. Кой в едно изчерпателно тълкуване на романите на Виланд би поискал да отдели дворцовите нрави, деспотизма под знака на просвещението от дръзката галантност на прозата? Към края на века всичко става друго, от положението на княза до роклите и панталоните. Малката перука, която така спретнато обгръща главата, отстъпва пред разпиляната от вятъра коса, с каквато ни се представят например Жак Луи Давид или Шатобриан. В тях се проявява ново отношение към природата, към околния свят, както още в онази свободна дреха, която Вилхелм Майстер счита за подобаваща след изучаването на Шекспир. Всичко и всяко нещо, което хората създават, мислят и чувствуват, с което се кичат, в което живеят, което управлява живота им в държавата и обществото, може според всичко това да бъде разбрано като стил, понякога като сигурно определен, имащ значение в смисъла на изкуството, понякога неясен, колеблив и смесен, какъвто го знаем от обикновения живот в наши дни. Не изключвам и онова, което ни поднася психологията. В делата, в думите, дори в граматическата структура на изреченията шизофренията засвидетелствува различен стил от маниакалната лудост. Общото в изявленията на меланхолика е различно от това в еуфоричния темперамент. Неразривната зависимост, единността на „мира“ на душевно болния в рамките на психологията ни посочва още аналитикът на съществуването.¹¹ Така той се доближава до нашите занимания, наречени „критика на стила“, и нека те запазят това название. Радваме се на сходството. Тук, разбира се, не застъпваме мнението, че в крайна сметка всяка хуманитарна наука се свежда до критика на стила, защото всяко човешко същество в известен смисъл представлява феномен на стила. Социологът би отвърнал, че всичко човешко, дори поетическите видове и мотивите на поетите имат социологическа значимост. По подобен начин и други от своя страна биха предявили претенции към същите теми. Но не тук е мястото да изглаждаме споровете между факултетите и да разрешаваме йерархията им в общата наука за човека.

³ Im Sinne von M. Heidegger, Holzwege. Frankfurt am Main, 1950, S. 43ff.

⁴ Vgl. G. Poulet. La distance intérieure. Paris, 1952.

⁵ Vgl. Th. Spoerri. Trivium 1944, Jg. 2, Heft 1, S. 25ff.

⁶ Vgl. E. Minkowski. Le temps vécu. Paris, 1933.

⁷ Vgl. G. Poulet. Etudes sur le temps humain, Paris, 1949.

⁸ Schiller. Naive und sentimentalische Dichtung.

⁹ Vgl. E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.

¹⁰ Vgl. E. Staiger. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1939.

¹¹ Vgl. L. Biswanger. Über Ideenflucht. Zürich, 1933; Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins. Zürich, 1942; Melancholie und Manie. Pfullingen, 1960.

Нека всеки се стреми към своята неподкупна,
свободна от предразсъдъци любов.

Именно тогава, когато всяка дисциплина напредва според своите представи и се подчинява на своите закони, тя най-лесно ще съумее да признае останалите и да даде своя съществен принос за даване отговор на вечния въпрос: „Какво е човекът?“

И така нека литературната наука остане вярна на своята собствена карта. Тя държи на самата себе си, щом като бидейки част от една универсална наука за културата, вижда във всичко феномени на стила и е издържана по отношение на същността на стила с това, че макар малко нагледно доказва единното в многообразното на дадено произведение или епоха.

Когато обаче в този контекст още веднъж се замислим за нашия метод, изглежда още по-трудно да излезем от статичността на тълкуването и със средствата на литературната наука да последваме повелата на историята. Ние сме наясно по отношение на това, доколко имаме право да разглеждаме всяко човешко същество като феномен на стила. Смятаме, че можем да направим стиловете понятия като ритмически структури и чувстваваме, че сме в състояние с понятията на времето и мястото да изведем не само големи противоположности като „класическо и романтическо“ и „антично и модерно“, а — както това се е удало на Бекинг¹² при описанието на музикалните ритми — чрез все по-субтилно диференциране на понятията на времето и мястото да отдалем необходимото и на по-ясно ограничени епохи и в крайна сметка и на индивидуални нюанси. Това обаче не ни е достатъчно. Можем наистина в хронологична последователност от описания — средновековие, Ренесанс, барок, Просвещение, класика и т. н. — да обхванем цялото хилядолетие немска литература — голямо и обещаващо начинание! Но такова едно изложение все още няма право да носи названието „история“. А как се стига от едното до другото, как един стил преминава в друг — да бъде изяснено всичко това, изглежда, все още не се удава, освен ако прекратим границите на литературната наука и се позволим на съмнителни или безсмислени причинности.

Но ние все пак добре знаем как се нарича това: Настъпва обрат в стила; един стил преминава в друг. Това съгласно разбирането на постиженията и смисъла на понятието епоха, което вече е ясно за нас, означава: Интерпретирахме избрани творения от даден период от време според избрана от нас гледна точка, която позволява да бъде доловена дадена стилистична единица в многообразното. Тази единица се разпада; тогава на свой ред, според нова гледна точка, изпъква нова единица. Как е възможно не само да констатираме такъв един процес, но и да го разберем от позициите на литературната наука?

Тук на пръв поглед съществува само един, привидно напълно тривиален отговор: Всеки обрат на стилове се обяснява чрез обстоятелството, че всяко поколение, всеки отделен човек с течение на годините стига до даден повече или по-малко завършен стил. От това просто състояние на нещата произлизат най-различни възможности. Може да се случи така, че младежта да вижда навсякъде само наченки, загатване на едно насочено към нови цели изкуство. Нейна задача тогава ще бъде да продължи да върви напред по едва прокарания път. Така Моцарт се отнася към Манхаймската школа и Йохан Кристиан Бах; така младият Гьоте следва Виланд, Лесинг, Клопшток, Хердер. Обратът се осъществява като усъвършенстване. Затова пък натъкне ли се новото поколение на вече усъвършенствуван, сам по себе си завършен стил, то, изглежда, се поддава на изкушението да надмине вече съществуващото. То излиза напред със същата сила, с която са започнали бащите му. Но трудностите са вече премахнати, пътеките на езика вече утъпкани; онова, което е било трудно, е станало лесно. Така то изкуствено си създава трудности и пресилва напрежението. Обратът се осъществява като г р а д а ц и я. Ясен пример предлага преходът от Ренесанса към барока или (в рамките на творчеството на отделен поет) развитието от Гьотевия ямбически леещ се стих до претрупаните триметри на „Пандора“. Така някой подражател на самия себе си сам си усложнява нещата и изразходва предишната енергия, макар че би имал възможността леко да върви по утъпкания път. Като трета възможност нека посочим разлагането на завършеното. Вече се вслушват в раз-

¹² G. Becking. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, 2. Aufl. Darmstadt, 1958.

глезените наследници. Всичко е проникнато, усвоено и достъпно всеки момент. Едно лековерно-дръзко настроение обладава духовете. Съдбата изглежда да е разгадана. Светът става достъпен. „Почти всичко подканва към съприкосновение.“ Така започва немският романтизъм с Фридрих Шлегел, Тик и Новалис. Известен ни е обаче стихът, който предсказва зло на романтиците:

Те не знаят нищо
за скритите рифове;
И както се носят,
милите безгрижници,
като нищо
ще се разбият.

Sie wissen gar nichts
Von stillen Riffen;
Und wie sie schiffen,
Die lieben Heitern,
Sie werden wie gar nichts
Zusammenscheitern.

„Zusammenscheitern“ — това е разчупване на стила. Разчупването на стила също може да се осъществи по многобройни начини. Хегел ни учеше да обръщаме внимание особено на трагическите катастрофи. В дадена последователност докрай премислена, изложена на последни изпитания представа за света, изпъкват неразрешими противоречия; смисловата връзка се разкъсва. На това, че веднага започват да действуват законите на диалектическия напредък, ние вече не смеем да се надяваме така уверено, както хегелианците. Виджаме само, че настава хаос и че този хаос налага ново начало, което, разбира се, обикновено е продиктувано от противоречието с валидния до момента дух.

Лесно бива забравяно разчупването на стила, което преминава през комичното. Ако обаче се вгледаме по-внимателно, то се налагат странни примери. Стилът на Просвещението например изключва фантастичното, ужасното, суровото, грубото. А Глайм и Хьолти избират за панаирджийските балади такива мотиви за свое забавление и за смях сред една по-образована публика. Бюргер си позволява подобни шегички. Но в „Ленора“ страшното и ужасното му идва намола. Ясно чуваме тона на панаирджийския певец, от който той тръгва, и чуваме как той постепенно се поддава на вълнението и кара да почувствуваме побилите го ледени тръпки. Сериозността на Гьотевия „Фауст“ е произлязла по подобен начин от един обрат на все още напълно артистичната комика на четиристъпните стихове в най-старите части.

Защо се стига съответно до обрат на стила, до разлагане, градация или усъвършенствуване, това може задоволително да разкрие единствено изходното състояние. Около 1770 г. единствено мощен обрат на стила е могъл да разтърси все още могъщия дух на Просвещението. Един човешки живот по-късно един стар и уморен свят се разложи в „Евтразията на рококо“¹³. Подобно нещо е поиятно, дори показателно. Показателно е обаче само като *vaticinatio ex eventu*.^{*} Някой няма право да се осмелява да предугажда хода на историческия живот. Твърде бързо и твърде объркано е преплетено всичко, за да би било окото на простосмъртния способно да прозрے цялата игра.

Същата предпазливост налага и считаният за невинен въпрос: Къде и защо започва дален обрат на стила? Как се разраства той? Неволно търсим някое драматично събитие, каквото в по-новата история на немската литература представляват събуждането на Хаман в Лондон или бягството на Гьоте за Рим. При по-внимателно вглеждане обаче почти винаги се оказва, че привидно така внезапният обрат е бил подготвен и само е отприщен изненадващо. Откриваме някой чужд автор, когото претърпелият обрат отдавна е чел и чието семе сега изведнъж пониква, защото е дошъл часът, също така и апокрифна литература, която неочаквано намира признание и излиза в първите редове, някое „преживяване“, някоя среща, направила някога, може би много по-рано, незаличимо впечатление. На това безупречно-делово, но при неверни предпоставки ни учи позитивистичната литературна наука. А именно, чуждото въздействие не предизвиква обрат на стила; то само го потвърждава. Защото той предполага известна готовност. Шекспир е познат на мнозина драматурзи, преди да бъде значим. Немците от столетия са свободни да подражават на гърците, но едва с Винкелман започва голямото движение със своите съществени последици. Зулейка съществува, преди да разцфти любовта към Мариане фон Виле-

¹³ So A. Bäumler in der Einleitung zu: Der Mythos von Orient und Okzident. München, 1926, S. CLXIX.

* Предсказание по наличен резултат.

мер. Едва Зулейка извежда Мариане в светлината на Гьотевия западно-източен диван. Дори да приемем, че хронологията стои извън всякакво съмнение, то и най-основното изучаване на влиянието въпреки всичко не може да ни покаже как се формира то всеки път. Познавачът на основното произведение на Спиноза разбира природонаучните трудове на Гьоте може би не по-добре от друг, който го е чел също толкова повърхностно, колкото самият Гьоте. Какво даден мислител или поет, мотив, картина, мисъл или процес са означавали за Гьоте, ще научим единствено от Гьоте. Смысла на „преживяното, наученото, наследеното“ определя стилът, а не обратното, макар че стилът се утвърждава в преживяното, наученото, наследеното.

Тук още веднъж и в рамките на историята на стила, следва да се застраховаме от погрешната употреба на категорията причинност. Принудени сме да си представим, че ѝ е подчинено и духовно съществуване. Но когато се опитаме да си представим съотношението между въздействие и причина, то ни се изплъзва. В детайлите си то остава неразбираемо, защото никоя индивидуалност не прилича на другата, защото всяка, макар и задължена на традицията, по свой начин, по изрази на Хегел, „е нейният свят като такъв“. А неразбираемо като цяло то остава предвид огромното наследство. Би било лудост, ако бихме поискали да отбележим: това е влияло, това повече, това по-малко, това решаващо, а това никак. Самите поети, дори и осъзнатите, не биха могли да кажат тук нищо достоверно. Те могат да бъдат благодарни на някой майстор, на някой кумир, но тази благодарност е може би заблуда. Подземни нишки могат да свързват творчеството им с някой извор, за чието съществуване те не знаят нищо.

И ако все пак в духовния живот едва ли бихме могли да установим действието и причината, дори ако въобще не изглежда смислено да се говори за причинности, то лесно могат да бъдат установени съответстващи на същността зависимости. Шилеровата мисловна лирика не е предизвикана от Кант, но тя е свързана с размишленията над Кант. Поетът е готов за проблема на „Критика на чистия разум“. Той влиза в спор с нея и достига зрелост, като се занимава с Кант. Новото самочувствие на немския бюргер около 1750 г. не обосновава буржоазната трагедия. И отново същото: тя е свързана с него; един и същ обрат обхваща обществения строй и литературата.

Щом това е така, да пишем история на стила не означава желание да съчиняваме причинна зависимост. Ще бъдат разработени фазите на процеса, ще бъде описана и тяхната смислова последователност, и тяхната свързаност, с други думи — ще бъде преследвана същата очевидност в постепенното, към каквато се стреми издържаното от гледна точка на изкуството търкуване при установяването на еднозначното в многозначната съвкупност на произведението. Читателят трябва да остане с впечатлението: Така е трябвало да стане; това е пътят, водещ от тази фаза към следващата; звучи убедително, че от изходния пункт към целта той е могъл да бъде изминат само така, а не другояче.

Особен интерес заслужават онези двусмислени феномени, които така често, почти редовно, срещаме при смяна на времената, които не са блажени в своето непоклатимо спокойствие, но затова пък са толкова по-благодатни за историческото изследване. Стоим безпомощни и се питаме например: Дали в първите оди на Рамлер с техния античен размер вече проличава стремежът към силно чувство, който по-късно изпъква в акселиевите и алкееви строфи на Клопшток, или с право ни изглеждат студени, изкуствени игри? Да отнасяме ли страстния език на графиня Орсина от „Емилия Галоти“ на Лесинг към Бурните устреми, или да считаме, че въпреки заблуждаващата прилика тя е „само измислена“¹⁴. Жадния за ред учен, който би искал само да класифицира, такива текстове довеждат до отчаяние. Истинският историк е очарован винаги когато среща двуликния образ на Янус.

Той знае и колко незабележими обикновено са първите белези на обрата. Изследователите, ориентирани към историята на идеите, считат за свършено естествено да изхождат от нови мирогледи и изповядвана нова вяра и да приемат метрическите и синтактическите особености като последици. Трябва обаче да предвидим възможността някъде прозата да постигне нов тон, нови черти и впоследствие този нов тон да спомогне за изказването на нови мисли и така да освободи премеция дух. Ако отново си спомним, че единството на даден стил се основава на ритъма, то

¹⁴ Goethe an Herder, 10. Juli 1772.

не се учудваме на това — напротив! Ще стигнем дори до прозрението, че естествен е процесът, който започва напълно незабелязано и че не го забелязваме само защото той често се проявява на отдалечени места и защото сме твърде неопитни в изследването на историята на стила. Защото на онези, който би имал уши да се вслуша и очи да се вгледа в най-скришни ъгли, не един исторически обрат би изглеждал като събитие, напомнящо „Горска песен“ на Готфрид Келер

Далече накрая едно младо дръвче започва леко да се поклаща,
а после идва едно свистене и огъване;
в мощен поток придойде на широки вълни,
тежко носейки се през върховете на дърветата, бурята.
И ето, тя пееше и свиреше страшно в короните,
във въздуха,
а долу пращят и трещят в дълбините корените на дърветата.
Понякога най-високият дъб, стенойки, поклашаше стъблото си сам,
а след това, тънсейки, прозвучаваше хора на цялата гора.
На див морски прилив приличаше цялата игра;
а всички листа на дърветата с бледо сияние се бяха понесли на североизток.

Колко грандиозен е подемот на Гьоте след срещата с Хердер в Страсбург! Но новата светска сърдечност, която ни прави толкова голямо впечатление, долавяме още в няколко реда, които са се появили почти случайно от експериментите със стихове в писмата до Йохан Якоб Рице в Лайпциг.

Както птица, която на някой клон
в най-красивата гора, се люлее, вдъшвайки свобода,
която необезпокоявана се наслаждава на лекия въздух,
с крила от дърво на дърво
и от храст на храст прелита. . .

То изпъква тук и там, отново замлъква, сякаш уплашено във все още неподходящото обкръжение и най-сетне възтържествува в „Майска песен“, въодушевено от сподвижници, предусетили същото, и от своя страна въодушевявайки тях. Как благодарно около 1770 г. едно младо поколение е отпразнувало поглед към Хама! И твърде малко сред тях са обърнали внимание на онова, което е най-важно за техния майстор: основаната на Библията силна протестантска вяра. Всеобщо въздействие има прозата на Хама, претвореният, тъмен, проникнат от загатвания, тирета и удивителни немски език. Не религиозните му изповеди, но затова пък експлозивния му стил срещахме отново в драмите на Ленц и Клингер и в идилията на Малер Мюлер.

И колкото по-дълго се спираме с разглеждането на такива метаморфози, толкова по-голямо безпокойство ни обзема. Склонни сме да се откажем пред изображението на обърканото действие и ни се струва изключено един-единствен да е избран „да води целия танц“¹⁵. В такъв случай би било препоръчително на първо време да се откажем от обхватни изложения и поотделно да разработваме малко, особено пригодни теми, дори с цената на това, че понякога някой процес трябва да остане изкуствено изолиран. Тъкмо когато подхождаме така, скоро ни успокоява усещането, че изкуствено обособените линии отново се свързват, че широко разклонените събития се опростяват, колкото повече се приближаваме към по-големите образи и епохите на най-добра сполука. Гьоте и Шилер никога не могли да превъзмогнат учудването си от това, че животът ги събрал от противоположни лагери. Ранните романтици създават школа, но не знаят как става това. Фридрих Шлегел искал да стане Винкелман в литературата и изведнъж противопоставя интересно-модерното на класическото. В дълбока мистична тишина Новалис се вгълбява в смъртта на любимата. Тик, който опитва от всичко чрез литературата, преди още да го е срещнал наяве, бива спокоен от скука и възприема нишпложния живот като сън. Вакенролер скръ-

ства ръце в детински музикално благоговение. И тези хора, свършено различни по начин на мислене и произход, сключват литературен съюз и издържат няколко години един с друг. Свихнали да гледат на благата на живота като на естествен дар, те не намират това чудно. Но Гьоте приписвал дружбата с Шилер на демоничните сили. И наистина! Когато се образуват такива групи и школи, чийто дух придава облика на цяла една епоха, то изглежда, сякаш в огън, лумнал над главите, бива изгаряно всичко противно и чуждо, сякаш само едното, което изисква часът, бива засилено в духовете, сякаш непреодолимо течение повлича дарованията към онова, което трябва да бъде.

Изразявайки се така, ние в крайна сметка предизвикваме един особено труден въпрос. Тълкуването постига целта си, когато изпълне структурата на въображението на отделния поет. Негова тема следователно е творческата сила на отделния човек. А в една история на литературата, която проследява обрат на стиловете, която отхвърля наистина понятието причинност, но все пак говори за фаза и включва всеки образ и всяко произведение в рамките на един голям процес, за творческата сила на отделния човек изглежда остава малко място. Къде остава загадката на произхода, тайната на даряващия гений, когато всяко произведение бива характеризирано чрез мястото му в хода на историята? И нека тук не оставаме чужди на едно сериозно, разтърсващо прозрение. Трябва да си кажем, че „природата“ вероятно непрестанно предоставя дарования от всякакъв възможен вид, но историческата ситуация дава думата на само малка част от тях, а за другите в момента не намира приложение. Да постъпва така с неизчерпаеми сили е типично за жестоката, грандиозна природа. Тук веднага бихме си спомнили за няколко известни, неуспели поети, например за Гюнтер или Ленц. Но всъщност нямаме предвид тях. Техните страдания и тяхната слабост все пак са известни на по-късните поколения. Но колко много не са могли да напишат дори първия стих, дори не са видели професията като своя професия и „безмълвно са слезли в Оркус“ и все пак не са били „обикновени“? Не знаем това. Пред такива въпроси историята остава завинаги безмълвна. Струва си обаче да помислим какво би станало от човек, устроен като К. Ф. Майер, по времето на Лесинг и, от друга страна, от личност като Лесинг в някоя преситена епоха, уморена от отдавна постигнатото съвършенство. Потиснатост, вечна неудовлетвореност, безцелно-объркано нетърпение, може би ранно загасване в тежка меланхолия — спокойно това тогава биха могли да бъдат естествените следи от превъзходството над посредствеността.

Какво дължи човекът на собствената си сила и какво на подходящия момент? Гьоте го казва, по своему бодро и непринудено, когато отбелязва:

„Да създадеш епоха в света. . . за това, както е известно, са необходими две неща: първо, човек да е голям ум и, второ — да остави голямо наследство.“¹⁵

Сега имаме ясен поглед върху нещата и сме в състояние да разграничим едно спрямо друго тълкуването и историческото изследване, които заварихме в прибързан спор, и да признаем както на едното, така и на другото наследствените им суверенни права: Тълкуването се занимава с „главата“, изследването с обрат на стиловете, с „наследеното“ и с процеса, в който се осъществява усвояването на наследеното. Двата метода не си пречат взаимно. Те съвместно се стремят да постигнат разбиране на същността и развитието на литературата.

Превод от немски: Бойко Атанасов

¹⁵ Hofmannsthal. Kleines Welttheater.

¹⁶ Gespräche mit Eckermann, 2. Mai 1824.

ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА: ПОЕЗИЯТА Е ТРУДНО И ОТГОВОРНО ДЕЛО...

ИВАН САРАНДЕВ

29. I. 1982 г.

— В едно интервю през 1975 г. във връзка с 8 март Вие казвате следното: „Щом живеем в съвременността и със съвременността, отраженията й понякога, дори и без да осъзнаваме това, ще се проявят и в поезията, и в литературата изобщо — като чувствуване, като естетически разбирания, като светоглед. И по всичко това някога бъдещето ще съди за днешната съвременност.“

— Винаги съм мислила така: ами ти си роден сега, ако си истински поет, значи да чувствуваш и живееш със съвременността. Дори любовно стихотворение да напишеш, то ще бъде любовно стихотворение на съвременния човек и поет. Защото тя не е във външните събития и прояви, а самата душевност на човека е проява на тази съвременност, на това време.

— Значи според Вас не е необходимо непременно да присъствуват външните атрибути на времето, за да бъде една творба съвременна.

— Разбира се, и това трябва, но ако си написал любовно стихотворение, не значи, че не е съвременно.

— Смятате ли, че тази съвременност ще се отрази въпреки волята и желанието на автора в неговата творба, без съзнателно да е търсена от твореца? Той просто пише и съвременността автоматически си намира своето място.

— Ех, ако си съвременен поет, нали душевно значи ти си приел сегашното време.

— Значи можем да обобщим казаното с думите на Левски, че „ний сме във времето и времето е в нас“.

— Да! Аз това не съм го помислила, когато съм го казала. Но така е. Ако ти си човек, който възприема сегашното време, ти ще действуваш, ще чувствуваш и ще пишеш като съвременник.

— А може ли да се говори за приемственост между Вашите лирически героини в отделните Ви поетически сборници?

— Разбира се, героинята е една, но тя се е променила много с годините, с преживяното. Натрупала е у себе си нов опит. И тя не може да бъде същата, каквато е била преди 50 години. И моята лирическа героиня живее с развитието на живота у нас. Тя преживява и моменти на мъка и колебания, и на разочарование тук-таме. И все пак тя си е същата. Придобила е чертите на новото време.

— Другарко Багряна, през 1977 г. Вие казвате, че за Вас животът е творчество, че без творчество...

— ...животът няма да има смисъл.

— И бихте го потвърдили това и днес?

— Да! То има, разбира се, и други неща, но все пак творчеството е главното.

— А трябва ли литературната критика да бъде по-взискателна към първите книги на младите автори?

— Често пъти от приятелство, от добро чувство, или пък защото се преценява първата книга, се пишат много ласкави отзиви. Това в редица случаи демобилизира автора и той вече мисли, че каквото напише, е много хубаво. И не си дава вече този труд да мисли върху всяка дума, която е нахвърлил, веднъж с чувството си, след това с ума си, с критическото си чувство да погледне върху своята работа като от чужд автор. Защото у чуждия винаги се виждат повече недостатъци, отколкото на своето, нали. Идват при мен в редакцията млади хора и казват: „Днес написах три стихотворения.“ А, викам, много хубаво, аз пък едно стихотворение го пиша най-малко за три дена. И винаги им повтарям, като го нахвърлите като първо преживяване, като чувство, оставете да го забравите няколко дена, за да го прочетете като чуждо. И тогава ще знаете какво още е необходимо да се дообработва.

— Вие работите така?

— Така работя.

— Първо дойде мотивът.

— Напиша цялото стихотворение. И след това го оставям.

— Колко време обикновено?

— Е, не еднакво.

— Навярно в зависимост от това, доколко е узряло самото стихотворение.

— Да.

— А имало ли е случай, когато едно стихотворение го написвате отведнъж и не се връщате към него повече?

— Абсолютно без поправка мисля, че не. Може би съвсем малко, думичка само ще сменя, но ще поправа нещо. Когато работя по самото стихотворение, някога по цели нощи не спя заради една дума. Чувствавам, че не е тази дума, не е истинската, трябва нещо друго.

— А можете ли да си спомните в момента за някой такъв случай?

— Последното ми стихотворение. Ношем някой път надраскам нещо в леглото, на сутринта го видя и после скъсвам листа.

— Остава в паметта Ви обаче?

— Остава, да!

— А кое Ви дава усещане, че тази дума не е подходяща?

— Мога ли да кажа... Усещам, дразни ме нещо, не е казано точно, не е казано това, което искам!

— Дали само това или пък думата Ви дразни звуково?

— А, и звуково, разбира се, и ритмически, и не ми дава точния смисъл.

— А откъде усещате, че не отговаря на точния смисъл?

— Е, ами в текста.

— Не е този смисъл, който Вие носите в съзнанието си?

— Е, да! Като мисъл, като чувство — да; но като го напишеш, работата е друга. Не знам как да го обясня. Поезията мъчно се обяснява.

— Не само поезията, това са трудни проблеми изобщо на изкуството...

— Винаги има недоволство, всеки път си казваш: можеше по-добре, по-иначе.

— А кога обикновено пишете, в кои часове на деня?

— Сутрин, много рано, преди зори. Първото ми събуждане, тогава или нещо, което съм търсила предишния ден, ми хрумва, или ако не съм писала, усещам, че мога в момента нещо да напиша. Това е много интересно.

— Какво е това усещане? Не сте ли го анализирали?

— Ами не знам как. Просто се събуждам с някаква мисъл, работила в подсъзнанието ми по време на съня, и когато си отварям очите, я намирам. Такова нещо.

— Имате желание тогава да вземете молива.

— Да, да.

— С молив ли пишете или на машина направо?

— С молив, когато съм в леглото. Понякога, когато се събудя още в тъмни зори, тогава с молив го надраскам. После като стана, като отида на масата, може да взема и химикал, защото често пъти като ги нахвърлям с молив, после не мога да ги разчета.

— А в кой момент решавате, че от една мисъл, от едно хрумване може да стане стихотворение?

— Имам някакво усещане. Някакво вътрешно усещане. Не знам как да се обясни?

— А когато пишете стихотворение например или нещо по-голямо, външните фактори като шум, светлина, миризма и т. н. разсейват ли Ви? Дразни ли Ви външната обстановка?

— Да, дразни ме, ако има хора например в къщи. Да ходят, да отварят вратите...

— Защото Ви разсейва, затова ли ви дразни?

— Да, да.

— А когато пишете, какво обичате да правите: да слушате музика, да четете, да се разхождате?

— Вижте, ако съм в Бояна, най-добре ми е, когато изляза вън, сутрин, отида по-надалече, между дърветата в гората, и като ходя, ми идват много настроения, мисли и идеи. Ходейки.

— Но Вие пишете и когато сте в кабинета?

— Но вън не пиша, то е само в главата ми. След като се върна в къщи, тогава нахвърлям това, което ми е хрумнало.

— Обикновено колко редакции има едно ваше стихотворение?

— Различно. Не е еднакво. Една-две, до три редакции.

— А как най-добре редактирате стихотворенията си — когато са написани на ръка или когато ги видите на машина?

— Трябва да го видя на машина вече цялото. След като го напиша на ръка, трябва да го видя и на машина. Не знам, някак си го виждам вече физически.

— Това не е каприз, а има определено значение.

— Така се случи, че сега, като я нямаше моята секретарка, написах едно стихотворение. Преработих го два-три пъти с молив, на ръка, обаче не ми достига да го видя напечатано. Поканиха ме на обяд у моята кумица, те живеят оттук много наблизко, занесох го там и казах, моля Ви се, препишете ми го на машина. И те ми го преписаха. И след това поправих нещо. Така, като че искаш да го видиш като форма някак, като скулптура, физическата му форма.

— А когато работите, уморявате ли се физически?

— Не, не усещам времето тогава!

— Времето не усещате, но след като напишете стихотворението, какво усещате?

— Не умора. Напротив, някакво удовлетворение, въздъхам си някак. Тогава търся физическа работа, да върша нещо. После сутрин, докато си шетам, това не ми пречи, но да съм сама, в главата ми „машинката“ трака. Мисля си.

— С една дума, поетът работи даже и тогава, когато зяпа през прозореца!

— Разбира се! Точно така е!

— А когато съзнанието ви е заето с някое стихотворение, трудно ли заспivate вечер?

— Не заспивам пияла нощ даже. Има ги и досега безсънните нощи.

— Съзнанието работи.

— При това взимам приспивателно. Преди няколко нощи така взех приспивателно. Легнах си в 12 часа, но въпреки приспивателното не можах да заспя цялата нощ.

— А в процеса на работата имате ли нужда да посегнете към книга, към някакви предмети, да слушате музика?

— Не! Шом имам замисля у себе си — не! Такава потребност нямам.

— А в процеса на самото писане не ви ли разсейват например тъп молив, грапава хартия, цвят на хартията?...

— Ами разсейват ме. Трябва да си подостря молива. В момента се случва, че нямам друг чист лист, тогава използвам някакъв стар ръкопис, обръщам го на обратната страна и пиша. Или някакво листче откъснато, но искам в момента да не забравя думата или изречението, записвам на какъвто и да е лист. После търся вече да го прехвърля на подходящ лист.

— А имало ли е случаи, когато Ви хрумва някакъв образ или мисъл и вие просто нямате възможност да ги фиксирате на хартия и те пропадат?

— Такова нещо ми се е случвало нощем. Хрумне ми нещо, ама ми е студено, не ми се става, нямам при себе си молив, и сутринта съм го забравила. Но после мине време и макар по-късно, образът дойде, сетя се отново.

— Сутрин обикновено до колко работите? Кога почвате да чувствувате умора?

— А, не, ако работя, не чувствувам умора! Случва се сутринта съм починала едно стихотворение, работя си го, спирам върху отделна дума и като погледна, то станало три часа. Едва тогава отивам да обядвам. Работя ли, не усещам умора.

— А след това?

— Е, след това вече — да. Имам нужда да ходя, да върша някаква физическа работа. Ама то е умствена умора. Гледам да не мисля върху стихотворението.

— След това бягате от нея?

— Да, бягам от нея!

— А в кой сезон сте най-продуктивна, работите с удоволствие, най-лесно работите?

— Мрачното време ме потиска, не мога в мрачно време да пиша. Даже това е темата на последното ми стихотворение — „Мъгла“. Миналото лято беше едно необикновено лято. Сутрин в Бояна се събудим — мъгла. София е изчезнала, всичко е потънало в мъгла. Мен ме потиска мъглата. И затова съм написала: едва-едва се диша, камо ли да пишеш.

— Значи независимо от кой сезон е, стига да е светло.

— Да.

— А топлото време обичате ли?

— Не, голямата жега — не! Най-важното е да не е тъмно, да не е мрачно.

— А когато пишете например в Бояна и ако около Вас има птички, животни, те пречат ли Ви?

— Това не ме отклонява.

— А децата, детски смях, викове?

— Не! Именно шумове от такъв характер не ме дразнят. Виж, кучета когато лаят, ме дразни. И нощем, ако залае куче, не мога да спя.

— Когато седнете да пишете, трябва ли да има нещо на самата маса, държите ли на някакъв предмет, цветя или нещо друго, чието отсъствие Ви разсейва?

— Не, но тези два кристала са винаги на масата ми в Бояна.

— Но когато пишете тук, в София, липсват ли Ви?

— Тука не. Те са свързани с Бояна.

— Има ли за Вас решаващо значение обстановката? Можете ли да пишете например в самолет, влак, автобус?

— А, не. Не мога! Трябва да бъде сама. Това ми се виждаше много чудно — как Рицос пише. Пътуваме с лека кола и той на коляното си пише, пише стихове. На мен в движение ми хрумват мисли, думи, дори цели стихчета. Спомням си на „Аспарух“ първата строфа, която си най-обичам, дойде в Бояна точно така:

Мой двадесети век, дай лъч от своята зрялост
на вечния полет...

Аз винаги отивам към старата Боянска черква, обикалям я цялата, влизам понякога в парка й. Така написах и „Боянска сага“. Но сама. Ако ходя с някого другото — изключено. Трябва да бъде сама. В Бояна ходя все сама на разходка.

— Как възниква една творба — първо отделната мисъл, или строфа, или дума, или стих, или пък някакво усещане и чувство, което търси форма и повод да се изяви?

— Всичко не е всякога еднакво.

— Например стихотворението „Аспарух“?

— Аз исках да напиша стихотворение за Аспарух. Защото винаги намирах, че много малко знам за него. А пък той е началото на България. Цялата тази година, в която се говори за началото на нашата държава, ме караше да мисля за него.

— Искате да извлечете от времето неговия физически образ ли?

— Ах, не! Ние не знаем нищо за Аспарух или за интимния му живот. И после, като съдя по действията му, намирам, че е бил много далновиден. Понеже четох доста за него в летописите, които Василка Тъčkова ми даде, една думица ми направи много силно впечатление: нашето племе много пъти не са го наричали българи, а язедшото племе. И аз го използвах това язедшо племе. А когато Аспарух очаква решаващата битка с византийците, това е значело да бъде или да не бъде България, четох някъде, че три денонощия не е спял от коня. Стои там на височината и гледа към долината, отдето ще се задале византийската войска. Затова написах „навлиза в историята ни на кон“. Тези образи така ми дойдоха.

— Значи те идват от литературата, която сте прочели?

— Да, от литературата.

— Но това е единият тип.

— Защото аз не съм историк, не пиша исторически работи или съвсем рядко.

— Тогава този случай можем да го определим като създаване на творба по автопортрет.

— Но има и друг начин — когато идва отвътре. То е различно. Аспарух беше, така да се каже, конкретно нещо.

— Но, да кажем, във „Вечната и святата“ има стихове, които се раждат спонтанно.

— Те идат от мои преживявания. Нещо трябва да ме развълнува.

— А когато седнете да пишете, имате ли представа за цялото?

— Така, не изцяло изработено, но като образ — да. Никога не съм сигурна дали точно тъй ще бъде завършено, защото в процеса на работа често пъти се прибавя или се изменя нещо. Често пъти в началото не знам съвсем сигурно финала.

— Но имало ли е случай, когато финалът идва пръв, а след това започват стихотворението?

— Да! Последното се явява най-напред, а след това вече отивам към началото. Случвало се е много често.

— Когато започнете да пишете едно стихотворение: развълнувал Ви е един конкретен факт, една случка или една дума?

— И един звук може да бъде.

— Имате ли представа за онова, което искате да внушите, или просто желаете да се освободите от далено настроение, мисли, натрупани у вас?

— При „Аспарух“ беше съзнателно, но не при всички стихотворения. Зависи от темата. Вижте, аз си спомням преживяването и наново го преживявам. Всяко стихотворение по различен начин е писано.

— Но го пише една и съща поетеса.

— Различни моменти, различни вълнения, различни поводи, подтици.

— На много места говорите, че трябва да е налице конкретен повод, за да се роди едно стихотворение. Не сте си казали: Днес ще седна и ще напиша три стихотворения!

— А не, никога!

— Аз познавам например един съвременник, който пише дневно по две стихотворения.

— Не, никога! Стихотворението се явява и тогава чувствавам, че трябва да го напиша. Не знам какво да пиша, но ще седна да напиша. Така никога не съм правила.

— Тогава девизът на древните римляни „Нито ден без черта“ не е валиден за вас?

— За мен — не! Едно стихотворение често пъти вече ме тласка към нови работи. Така се образуват циклите. Най-напред напиша далено стихотворение, а от него се раждат други. Никога не съм писала всеки ден. Могат да минат много дни, но това не значи, че съм се откъснала от поезията. Ако почна едно стихотворение рано сутринта и не съм успяла да го довърша, тогава мога и вечерта да продължа. Но никога не съм почвала вечер.

— Не сте почвали вечер?

— Никога! Само сутрин!

— А бихте ли обяснили тоя факт?

— Не мога, просто така го усещам и така върви. Не съм се замисляла защо пък така да бъде. Може би защото сутрин не съм навлязла още във всекидневното.

- Но може ли да се каже, че всекидневните Ви отклонява от поезията?
- Разбира се, макар че и обогатява.
- Но намеси ли се всекидневното, поезията спира.
- Физическа работа върши. Често пъти те пресича. Ето в Бояна си бях наумила да напиша това стихотворение и съм нахвърлила само един ред. Намерих тези дни това листче в София. Изведнъж ми хрумна цялото. И чак сега го написах.

А кой беше този ред?

„Четвъртък, юли, ненормално лято.“ Ами ето аз ще Ви го прочета:

ОТКЪСНАТ ЛИСТ ОТ КАЛЕНДАРА

Кое число, коя година — все едно.
 Но месец юли — ненормално лято.
 До пладне не разсъмва от мъглата,
 едва-едва се диша,
 камо ли да иимеш.
 След обед хукне вятър луд,
 разгони мъглата без следа,
 но пък орони цъфналите рози,
 окърши тежките от рожби клони.
 Издуха твоите възторзи.
 Тогава пекне яростното слънце,
 опърли и най-ниската тревица,
 на улицата старец пада и умира
 на плочника под стряхата ти малка птица.
 Сърцето ти до пръсване пулсира.
 И неочаквано нависнат облаци.
 Притихне, притъмнее изведнъж и загърми неистово,
 като че иска всичко живо да удави.
 Вън улицата е река, дворът — езеро.
 Какво да правиш?
 Качиш се горе в своята самота,
 затвориш и прозорец и врата,
 усещаш минал е денят през тебе
 и казваш си: Днес вече не важи пословицата стара,
 денят не си личи от сутринта.

- Но първият стих е променен в „кое число — коя година“.
- А беше „четвъртък юли — ненормално лято“.
- Защо направихте тази промяна?
- Е, не знам, така ми дойде.
- Сега остава само „юли — ненормално лято“.
- Защото четвъртъкът не определя кое число, значи пак свързано с това. Ами не знам защо.
- При работата върху едно стихотворение усещате ли, че има един стих или една строфа, или една дума, които носят логическия или емоционалния акцент в него?
- Тук например „ненормално лято“.
- И във всяко стихотворение ли е така?
- Да!
- А може ли да се каже, че оттам започвате работата над стихотворението?
- От това преживяване. Външното се отразява върху душевното ми състояние. Както и всяка строфа, почвам с конкретното, което става вън и после как се отразява у мен. Всяка строфа завършва с това.
- Започвате от конкретното и го извисявате до едно обобщение, като го пласирате в душевността на лирическия герой.
- Ама защото в действителност така става — всяко външно явление се отразява у мен, въздейства ми, променя ми настроението. Мислите ми променя.

- В кой момент се появява мисълта за заглавието?
- Аз тука бях турила вече заглавието: „Откъснат лист от календара.“ Обикновено заглавието ми е от самия замисъл.
- Значи може да се каже, че в повечето случаи или изобщо при вас заглавията отразяват замисъла на творбата.
- Не всякога обаче се спирам на първото заглавие, после, когато пиша вече стихотворението, може да го поизменя. Или след като съм го написала.
- Но то е едно съсредоточие на замисъла.
- Да, точно така — едно съсредоточие на замисъла.
- И ако някой иска да обясни вярно Вашето стихотворение, той непременно следва да държи сметка за заглавието.
- Трябва!
- А позволявате ли си да сменяте заглавия на Ваши творби?
- Не знам, може би да има, но много рядко. По принцип не сменям заглавия, защото ми е свързано, както казах вече, със замисъла. В стихотворенията ми в „Пламък“ имаше едно малко — „Между есента и зимата“. То ми хрумна така и така си остана. И може би в новата книга цикълът ще носи същото заглавие. Заглавието на книгата избирам едва след като имам целия материал. Често пъти вземам заглавие на някое от най-малките стихотворения. Тук правило няма!
- Заглавието „Вечната и святата“ вие ли го измислихте?
- Аз си го измислих. Сама. Имах написано стихотворението „Вечната“, имаше и „Святата“ и ги комбинирах.
- А други заглавия имаше ли, от които да избирате, или това беше окончателно?
- Окончателно! Така го дадох. И така се прие. И така остана.
- А следващата стихосбирка „Звезда на моряка“?
- Там имам стихотворения за морето, с морски преживявания.
- Това заглавие има ли някакво символично значение?
- О, да! Морякът, който пътува по целия свят, и поетът — в моите представи двата образа се сливат. Имам и стихотворения за поет и за моряк.
- Следователно звездата на моряка е по същество звездата на поета.
- Ами горе-долу — да!
- Тоест поезията е океан и поетът се нуждае от звезда. А коя е тази звезда?
- Ами може да бъде любовта към човека, любовта изобщо, към поезията, към изкуството. Както „Вечната и святата“ за мен, това е образът и на родината, която е вечна и свята, на жената и изобщо на всичко, свързано с вечност и святост. С други думи, то не е само за една жена, която е родила дете и е умряла.
- Това тълкуване е много тясно, много буквално.
- Да!
- А „Сърце човешко“?
- Пак същото, иали. Когато се яви, за него много се говори и коментира. Каква би била разликата, ако бях написала „Човешко сърце“. Става малко анатомическо. А като кажеш „Сърце човешко“, вече има съвсем друг нюанс.
- А как Ви хрумна това заглавие?
- От преживяванията на едно „сърце човешко“.
- А следващите заглавия — „Контрапункти“, „Светлосенки“, „Пет звезди“?
- „Пет звезди“ е вече съвсем ясно и конкретно — това са петте звезди на Кремъл. А „Контрапункти“ са контрапунктите в живота ми и в живота на всеки човек. В живота изобщо.
- Много интересно е, че в заглавията Ви откривам известна еволюция. Като че ли в началото сте по-оптимистично настроена. По-късно — с изключение на „Пет звезди“ — идат „Контрапункти“ и „Светлосенки“. Ами това е едно и също. Това са светлините и сенките в живота.
- Контрастите в живота.

— А мислите за цялото човечество, за поезията, за родината. Мислите с космически поетически категории. Може би, защото тежки изпитания Ви поднася животът, което е намерило отражение даже в заглавията.

— Да, сигурно!

— Има ли заглавие на Ваша творба, с което се гордеете?

— Аз не съм мислила по това нещо. Но съм доста възискателна, не турям случайно заглавие.

— Първото хрумнало заглавие обикновено не го поставяте?

— Не! То може да бъде първото и да си остане.

— Има ли заглавия, които съжалявате, че сте сложили?

— Не!

— Даже „Пет звезди“?

— Е, „Пет звезди“ си отива на книгата. Знаете ли кога ми хрумна? Първия път, когато отидох в Съветския съюз и вечерта бяхме в хотел „Централ“, отдето се вижда Кремъл. И вечерта, като застанах на прозореца и гледам към площада, видях действително тези пет светлини на звездите на Кремъл.

— Ама това звездата с петте лъча или виждате пет звезди?

— Пет звезди на кулите, като съзвездие: първо впечатление от първото ми пребиваване в Москва.

— Вие сте една от първите, които започват циклично да подреждат стиховете си в книгите. Всичките Ви стихосбирки са организирани в цикли.

— Така ми се явяват мислите и постепенното разширяване на някаква мисъл от дадено стихотворение. От нея произхождат и други вече. Докато го работя, вече ми се явяват мотиви за друго.

— Може би, защото не сте в състояние да обхванете мисълта в едно стихотворение, поради това я доразвивате в следващото?

— Не, не съзнателно.

— Не става въпрос за съзнателно, а защото усещате, че не сте изчерпали мотива. И на помощ иде другото стихотворение?

— Аз смятам, че в стихотворението съм казала това, което съм искала.

— Добре, но каква е връзката тогава с другото?

— Асоциация някаква.

— Защо ги обединявате в един цикъл?

— Защото произхождат някак си от първото стихотворение.

— Но ако те са съвсем различни, това е само външен белег.

— Е, не са съвсем различни. Може би от една мисъл се роят и други мисли. Основата е една и съща.

— Тогава може ли да се каже, че с всяко ново стихотворение в цикъла прибавяте нюанси или доразработвате от друг аспект някакво преживяване?

— Може би, не съм се замисляла върху това. Но така усещам: имам мисълта, имам желанието още да пиша.

— Сега като се връщате към тези цикли, не ги ли възприемате като нещо цяло?

— Ами да! Имам нещо, което ги обединява. Като пиша стихотворението, като от само себе си ми се появяват нови и нови мисли, нови хрумвания за друго стихотворение.

— А кое първо се ражда: образът, мелодията на стиха, общото звучене, римата или думата? Или мисълта — още неформена? С кое започвате всъщност?

— С мисълта, която ми е хрумнала. Както това „ненормално лято“. То иде от конкретното.

— Е да, но след това вече почвате да търсите ритмиката, размера. . .

— Не, то се явява с размера, то си е вече дадено, самото е вече в размер — „Четвъртък, юли — ненормално лято“.

— Е да, но строфата още не е оформена. Това е само стих.

— Тя идва в процеса на разработването, когато се ражда цялото. После смесвам свободен стих с класически и римата не се стреми да я подведе по класическите схеми: първата и третата, втората и четвъртата. А там, където ми звънне римата, където колорира стихът, там я турям.

- Римата акцентира мисълта Ви?
- Да, тя акцентира мисълта ми. Това е ролята на моята рима. Не се туря изкуствено. Ако ми подхожда на замисъла, слагам римата.
- А когато римата е много оригинална, но не подхожда на замисъла, тогава...
- Е, няма да я туря, след като не подхожда.
- Забелязвам, че в последните си работи страните от римите.
- Не съвсем.
- Но все пак количествено римуваните стихове в първите книги преобладават. На какво отдавате това явление? Малко охладняхте към римата!
- Защото някак си гледам, че много познати са вече римите. Почти няма изненадващи. Сега не се боя толкова, колкото по-рано — да не се римува съществително със съществително. Ако ми подхожда на смисъла, както в това стихотворение, дори турям най-обикновени рими.
- А смятате ли, че българската рима вече е изчерпала своите възможности?
- Ох, не, разбира се. Не! И нека всеки си пише така, както е приел, аз приемам едно стихотворение, написано в класически стил, и стихотворение, написано съвсем свободно, без рима. Стига да чувствавам, че то е поезия.
- Но кое Ви дава усещане, че то е поезия?
- Ами вкусът ми, не знам какво.
- Все пак има някакви показатели, някакви изисквания?
- Да, има показатели, но как да ги обясним тези показатели. Вече у тебе е утвърдено разбиране за поезията. Може да не е съвсем правилно, за друго може да не важи.
- И все пак кои са белезите в една творба, които Ви напепват: ето това е вече поезия?
- Нещо, което е новичко. Може да е мисълта стара, но казана по новому. Иначе ти омръзва да четеш все еднакво. Когато видиш нещо новичко — спре ти вниманието. Това значи поезия. Разбира се, не всяко ново е поезия. А ново, което те кара малко да се замислиш, доставя ти удоволствие, защото те прави откривател...

— А приемахте ли експериментите на френските сюрреалисти от 20-те и 30-те години?

— Приемах някои работи, но не всичко. Интересно ми беше, но не всичко напълно разбирах. Не разбирах какво иска да ми каже авторът. Не можех да разбера винаги неговото преживяване, неговото чувство. Не обичам поезията-фотография нали, но и съвсем херметическата поезия не приемам.

- Смятате ли, че поезията трябва да бъде абсолютно разбираема.
- О, не! Подтекст може да има винаги и нека всичко да не е казано така ясно, че непременно да се разбира от читателя, но все пак трябва да долавяш някаква мисъл. И да се мъчиш да я разбереш, да ти причинява мъка, но да виждаш, че има мисъл.

7. II. 1982 г.

— Другарко Багряна, понякога Вие си изкоавате собствени думи. Интересно е, че след като ги употребите веднъж, рядко се връщате към тях. Например в стихотворението „Коледарска песен“ казвате „бъдника, неугасника“.

— Е, то си ми е дошло.

— То е от глагола *угасва* и вие правите от него съществително име. А понякога съкращавате представката на думата, например „дали да *сегна* да откъсна“. Вместо „дали да *посегна*“...

— Аз мисля, че го има, употребява се. Може би е като диалект.

— След това употребявате един предлог, който само Пенчо Славейков за първи път, а по-късно и Гео Милев го употребяват.

— Кой е той?

— *Кръз*, което значи *през*. Вие го употребявате един-единствен път във Вашите стихове — във „Вечната и святата“. Изкушавате ли се някога да създадете нова дума?

— Специално да мисля — не, то просто се е явило в дадения момент.

— Но не чувствувате потребността да се върнете към сътворената вече от вас нова дума.

- Ами не ми е дошъл такъв момент.
- Ето, да кажем, имате пак една нова дума — *поднебен*.
- Да, под небето. Защото е по-дълго.
- След това употребявате на две места *провългнал*. Какво означава тази дума?
- Ами, провлъгнаха ми подметките от влага, от дъжда, от мокрото. В смисъл овлажня, но по-дълбоко прониква влагата.
- В стихотворението „Днес“ от цикъла „Мост“ имате такава дума: „Животът да *скратиш* изпълнен с безчовечност.“ *Скратиш* тук ясно е от съкратиш, ако сега трябва да употребите тази дума, бихте ли я употребили?
- Бих я употребила.
- Не ви ли звучи малко остаряло?
- Аз изобщо намирам, че нашите думи са много дълги и че не е грешка, ако могат да се стегнат. Например тези местоимения тебе — теб, мене — мен.
- Е, тия кратки и дълги форми са получили гражданственост, но тука случаят е съвсем друг: съкратиш — скратиш. Първо има натрупване на много съгласни и новата форма не е блазвучна. Но както и да е. В стихотворението „Снеговете“ имате също една нова дума — „*обрилянтен*“.
- Е, да, аз обичам тази дума. Специално за снега, когато слънцето блести отгоре, като че е обсиан с брилянти. Тази дума съчетава две качества на снега едновременно.
- Само защото Ви спестява едно сравнение ли сте употребили тази дума? Снегът като брилянт блести.
- Да, за да не кажеш „като“, да стане изведнъж негово качество.
- А това ли търсите, когато изковавате новата дума?
- Е, и с оглед на това, и с оглед на стиха. Чрез тези експерименти се обогатява езикът. Няма нищо лошо в това. И в имена се среща натрупване на такива съгласни, например Стратиев.
- Обичате ли да поправяте веднъж написаното произведение? Видях във Вашия екземпляр на „Пет звезди“, че сте нанесли поправки.
- Поправям. И често пъти, когато сега взема някои работи, казвам, ето това сега така бих го поправила. Някои оставям, някои поправям. Веднъж в Народния театър трябваше да прочета мое стихотворение. Като го погледнах, реших да го поправа. И аз, четейки, го изменях. Но не толкова поправям, колкото Траянов. Той при всяко ново печатане създаваше ново стихотворение. Много преработваше. Това силно ме е впечатлявало още навремето. Всяко напечатване на едно и също стихотворение е вече почти ново.
- Пенчо Славейков също така много е преработвал своите работи. Във Вашите стихове имате доста сравнения. Изглежда обичате да сравнявате?
- Да, обичам!
- Във „Вечната и святата“ например сравнявате географската карта, окачена на стената „като кожата на одрана пантера“. Чудесно сравнение.
- Да, именно така ми изглежда, когато е цветна.
- Какво искате да постигнете с едно сравнение? Съзнателно ли го търсите или идва спонтанно?
- В момента, като пиша, и ми се явява този образ: картата я виждам и сега, закачена на стената като кожа на пантера.
- Значи спонтанно се ражда. А някога не се ли стремите да намерите сравнение, да изразите една мисъл чрез сравнение?
- Има такива случаи, но сега не мога да си спомня конкретно. В момента чувствавам потребност от сравнение и може би се замислям малко. Не изключвам и това.
- Каква е според Вас ролята на сравнението в стихотворението?
- Да доизясни мисълта и да я направи по-пластична, по-образна. И зрительна и всякак.
- А не ви ли се струва, че сравнението дава по-синтетичен израз на онова, което искате да *виушите*?
- Ако не е много дълго. Ако можеш да го вмъкнеш без „като“.
- А помните ли свои сравнения, от които сте много доволна?

- Не съм мислила върху това, та чак да помня едно сравнение.
- Защо, хубавото сравнение може човек да си го помни. Когато напишете стихотворението и след това го прочетете, имате ли усещане, че то не се покрива с онова, което сте носили у себе си?
- Да, да, имам. И затова правя втори вариант, трети вариант.
- А можете ли да посочите някое, в което има пълно покритие между намерение и съществуване?
- Имам такива: „Вечната“, „Святата“ също. Това са стихотворения, които действително сега не бих седнала да поправам. Но има други, които бих преработила.
- Значи все пак съществува степенуване в реализацията на идеята в отделната творба.
- Когато мисля за поправка, винаги съкращавам. Постигам по-стегнат израз.
- А можете ли да посочите онова, което най-много си цените в езика?
- Не мога!
- Стихосбирката „Звезда на моряка“ излиза през 1932 г.
- В тази книга стиховете обаче са писани между 1927 и 1932 г. Ето уводното стихотворение „SOS“. Спасете нашите души, международния радиосигнал за бедствие.
- Може ли да се тълкува този повик за спасяване на душите като повик към поезията да спаси душите?
- Да! Това ми е мисълта.
- А някакъв конкретен повод да се роди стихотворението имаште ли?
- Не, личен повод нямаш. Просто това състояние на духовете в него време, когато почнаха да нахлуват влиянията от Запад, но всеки носи още у себе си родния въздух. Във финала казвам: „аз ще умра доволна и без болка, ако успея като жена и поетка да разкрия пред света сърцето си, поне толкова, колкото малкото жълто канарче в телената клетка над главата ми в ресторанта, в паузите, когато си почива джазбанът“.
- Много хубава поанта!
- Изобщо това стихотворение си го обичам.
- А вие отделяте ли внимание на края, на поантата?
- Да!
- Считате ли, че поантата трябва да съсредоточи главната мисъл на творбата?
- Нашите артисти, когато декламират, почват с по-висок тон и накрая го потушват, там дето всъщност е солта на стихотворението, смисълът. Поантата я се чуе, я не.
- Не много, ами почти всички.
- Олга Кирчева беше учила в Германия. И тя често пъти казваше: поантата, повишете поантата, да се чуе краят.
- Значи отделяте специално внимание върху поантата на творбата!
- Да! Обичам да подчертая, да се разбере краят, смисълът!

24. II. 1982 г.

- Разпространено е мнението, че една остра, сурова критика може да убие един талант. Как смятате, възможно ли е или не? Защото има контрамнение и то се поддържаше примерно от Е. Станев, според когото величината на един талант се измерва със степента на отрицанието, което той е в състояние да понесе.
- Винаги съм мислила и съм казвала, че всъщност истинската критика е тази, която показва недостатъците. Тя е полезната критика. Хвалебствената може да нанесе само вреда. Особено на начинаещите.
- Значи според вас опасността е по-голяма от неоснователната хвалебствена критика, отколкото от суровата, но справедлива...
- И която да се почувствува като искрена.
- Но това е въпрос на възможности в последна сметка: авторът може да не е достигнал нивото на критика, в такъв случай какво е виновен критикът?

— Е да, да! Една добронамерена, принципна критика може много да помогне. Във всеки случай повече от хвалебствената.

— Но Вие във Вашия творчески път като че ли повече хвалебствени критики сте получавали?

— И затова много-много не съм обръщала внимание, защото ми казват работи, които аз ги знам. Искам да ги покажат работи, които не ги знам, да ги поправа.

— А има ли някои страни на Вашето творчество, които критиката и досега не е оценила, не им е обърнала внимание?

— Мен ми прави впечатление например, че всички пишат за „Вечната и святата“. Някои дори цял живот пишат за мен и само за „Вечната и святата“. А аз не съм на мнение, че това ми е най-хубавата книга, че всичко, което съм могла да дам, съм го дала във „Вечната и святата“.

— Значи не са дооценени останалите Ви книги.

— Да, защото за тях по-малко се пише. Напишат така една хвалебствена критика и това е. Изобщо не се прави конкретен анализ, всичко е някак общо, общо. Не се прави разбор, да се посочи хубавото и лошото, за да повярваш на това, което ти казва критикът.

— Това е по отношение на отделни книги, а, да кажем, за някои мотиви, които първа въвеждате или по свършено нов начин интерпретирате във Вашата лирика?

— Много често минават незабелязано.

— А кои черти на Вашата лирика според Вас не са дооценени от критиката и досега?

— Например, струва ми се, че преди мен техниката, машините не бяха влизали в нашата поезия. Аз мисля, че първа заговорих за самолет, за машина.

— Знам, че обичате да пътувате. А какво Ви дава едно пътуване?

— Обогаत्या ме с нови преживявания, с нови възгледи, с нови открития за хората. Ето тази Флорет Моран просто ми стана голяма приятелка, като прочете на френски в Кюок льо Зуд стихотворението ми, в което казвам, че аз имам глад за всички континенти и обичам всички раси. И тя дойде при мен и ме прегърна, тя самата е черна, от Антилите. И оттогава аз ѝ станах любима приятелка.

— А какво получавате от общуването с другите видове изкуства? Например с живописта?

— Много обичам живопис, сама рисувах. Като ученичка и като студентка в бащината ми къща стайте бяха нарисувани с мои маслени пейзажи и портрети. Вижте, когато свърших гимназия, еднакво ме влечеше Художествената академия, музиката, литературата.

— А свирехте ли на някакъв инструмент?

— Е, учех цигулка, а мечтаех за пиано, но баща ми не можеше да ми купи пиано. Тогава в читалищата нямаше музикални школи и ми остана така една болка, че не можах да свира на пиано. На китара свирех, но това не е свирене.

— А кои композитори Ви бяха любими и предпочитани?

— Бетховен. Изобщо големите майстори — Вагнер, Дебюси, Моцарт, Равел.

— А кои български композитори цените?

— Панчо Владигеров — бяхме добри приятели.

— А музиката му цените ли?

— Някои работи ценя, но някои не ми допадат много. От Големинов също така ценя някои неща — „Нестинарка“ например.

— А Петко Стайнов?

— Да, ценя неговата „Тракийска сюита“.

— А от съвременните композитори обичате ли да слушате творби?

— Не ги разбирам много, не ги чувствавам.

— Не сте само Вие! А от българските живописци кои предпочитате?

— Н. Танев, също и Обрешков, Майстора, само ми се струва, че има еднообразие в творбите. И все много идеализирани ми се струват.

— А Иван Милев?

— Харесвам го, много го харесвам. Ана Каменова има портрет, правен от него, то не е портрет, както се смята обикновено, а картина. Чудесна, много хубава. Когато отида у тях, през цялото време гледам този портрет. Бяхме познати, близки приятели с Иван Милев.

— А имате ли картина от него?

- Не, нямам.
- И аз много го харесвам!
- Цена също Пенчо Георгиев, Дечко Узунов, Вера Лукова, Светлин Русев, Борис Георгиев. . . Познавах го лично, когато идва в София, ходих на изложбата му.
- А като сте били във Франция, виждали ли сте картини или изложби на Паскии?
- Да, виждала съм. И него лично познавах.
- И досега ли се интересувате от театъра?
- Имам потребност да видя всичко ново, което се появява по театралните сцени. По-рано не изпусках изобилие нова пиеса. Но сега не мога и да ходя толкова вече, да излизам сама и т. н. Но аз чувствавах атмосферата, обичах миризмата на театъра зад кулисите. И после малка бях, когато правех театър в къщи. Не знам дали съм ви разказала?
- Да, разказахте ми.
- Поставях пиеси.
- Значи освен артистични имали сте и режисьорски данни. Разпространено е мнението, че преди нашият театър е имал големи актьори и слаби режисьори, а сега било обратното. Смятате ли това за вярно?
- Е, категорично да се каже — не, но аз помня нашите големи актьори, които смятам за истина, че са незаменими. Например ролята на д-р Ранк в „Нора“, толкова други артисти съм виждала, но Огнянов. . . И досега го виждам и чувам гласа му, когато кажеше „Благодаря Ви за огъня!“
- А като гледате тази пиеса сега и като слушате как актьорите фъфлят, не ви ли се ще да напуснете салона по средата на първото действие?
- Дразни ме страшно много. Това, което съм виждала по-рано, не мога да го гледам сега. „Нора“ гледах на Гройс, цена този режисьор, но не можах да приема неговата постановка, защото това не беше Нора. В осъвременяването ѝ отиваха до такава крайност, че се загуби изобщо смисълът на пиесата. Нора сега не е недостижим пример за една жена. Нейната трагедия е надживяна, но постави я във времето, за да се разбере нейната трагедия и подвиг. Ето защо няма да забравя нашата Будевска в ролята на Нора.
- Другарко Багряна, знам, че обичате и седмото изкуство — киното. Има ли киното като изкуство бъдеще?
- Аз смятам, че всяко изкуство си има бъдеще, защото за всяко има простор в живота.
- А не смятате ли, че с по-големите си възможности то все повече и повече ще измества театъра?
- Има малка опасност. Но все пак мисля, че когато чуеш живия човек на сцената, неговите думи остават у тебе, а при киното като че виждаш повече общото движение. Много рядко е литературно произведение да бъде претворено успешно в киното.
- А от българските филми кой смятате за особено сполучлив?
- Сега не мога да Ви отговоря. Може би паметта ми е уморена. . .
- А смятате ли, че телевизията върши полезна работа?
- И полезна, и вредна.
- Вие гледате ли телевизия?
- Гледам, когато мога, когато съм свободна. Виж, един хубав филм беше „Сага за Форсайтови“. Той наистина ми възбуди спомена за книгата.
- Но все пак бих предпочел романа на Голсуърти.
- Е да, друго е да си го прочетеш!
- Другарко Багряна, какво е отношението Ви към спорта? И кой спорт или спортове предпочитате? Познавам само увлечението Ви към туризма.
- Много обичам да гледам скиорски състезания.
- А вие самата карате ли ски?
- Да, карах. Последното ми отиване беше в деня преди първата бомбардировка.
- Значи това е било през 1944 г.
- Сутринта отидохме на Люлин и следобед към 2—3 часа се върнахме. И след това почнаха бомбардировките и аз подарих ските си, които ми бяха подарени от една англичанка пи-

сателка, с която ходихме на Витоша. Бях много щастлива, когато отивах в планината на ски. Най-често в Боровец. Със Стела Янева прекарвахме там по 20 дена. Сутрин ставахме много рано, излизаме към 10 часа, пързаляме се, ходим. Боровец е приказен зимно време, аз не обичах Боровец през лятото. Този скреж, тези дървета, този блясък на слънцето, снегът е „обрилянтен“, както съм го казала в стихотворението. Значи от 10 до 4 часа прекарвахме вън, а след това се прибирахме, вечеряхме в къщи и аз си пишех стихове. Дълга вечер, имаш време и да пишеш.

— А освен планинския пейзаж, какъв друг пейзаж Ви импулсира за творчество?

— Морето също ми дава много.

— А равнинният пейзаж не Ви ли действа?

— Да, в Добруджа ми е въздействувал. В Добруджа тези равни, равни ниви. . . Всеки пейзаж си има своя характер и своята хубост.

— Несъмнено! Въпросът е сред какъв пейзаж се чувствувате най-свободна, най-творчески активна или пък обратното?

— Вижте, когато аз съм на море, не мога да пиша там стихове, защото морето ми отнема всичкото време. Обичам и рано сутринта да изляза и на слънцето да се пека. Обичам да изляза и привечер. А от планината като се прибера в 4 часа, цялата вечер си чета и пиша. Карам дълга нощ. А на морето само акумулирам. Морските си работи съм пишала, след като се върна в къщи.

— В такъв случай морето Ви разсейва, вместо да Ви съсредоточава.

— Просто ми отнема целия ден, цялото време.

— И всъщност това е най-предпочитаният пейзаж!

— А, не!

— Е, но Вие му отдавате цялото си време.

— Защото е с такъв характер. Планината ме изгонва в 4 часа. Става студено и там е закон — залезе ли слънцето, прибирай се! Почва влагата, студът. А морето нощем е приятно, защото е хладно. Ние се къпехме с Дора и Стела нощем, след вечеря, преди лягане. Излезем си с хавлиите, изкъпем се и се връщаме да спим.

— Обикуването с природата е някаква вътрешна потребност да се слеете с нея или просто е средство за отмора, за разсейване от напрегнатия интелектуален труд?

— Не, не, мен ми дава някаква наслада. Казала съм Ви — много работи ги пиша в ума си, ходейки. В Бояна, в боровата гора нагоре, това е най-приятната ми разходка, защото е вече в самото сърце на Бояна.

— Добре де, шумът не Ви ли отвлича, не Ви ли разсейва?

— Не! Какъв шум?

— Вятърът, птиците, скърцането на дървета.

— Е, да, ама аз не пиша, аз чувствавам това, чувам го, но то е като един фон на моите мисли.

— Считате ли, че читателите са оценили някои неща в поезията Ви по-добре, отколкото критиците?

— Вероятно защото повече ме обичат от критиците.

— А това вече не е вярно, нямате основание да се оплаквате от липсата на критическо внимание и ухажване. Нямате ли намерение да пишете и проза?

— Не! Не обичам да пиша проза.

— Защо?

— Не знам! Защото все ми се струва, че дълго трябва да пишеш, за да кажеш нещо, което в една строфа можеш да го изразиш.

— Много сериозна мотивировка! Следователно според Вас поезията е по-синтетична от прозата.

— Ами често пъти в едно стихотворение е заключено съдържание на цял един роман, повест или разказ.

— Това е така и все пак поезията има граници на своите възможности.

— Прозата обичам да я чета, но да я пиша — не!

— Може ли да формулираме казаното като благородна нетърпеливост, защото стихотворението се записва на бърза ръка. . .

- Ама аз не ги пиша на бърза ръка стихотворенията!
- Не, разбира се, Вие ги пишете дълго време, но все пак, като вземете да ги пишете, не може да се равнява. . .
- Е, да! Писането на проза ми се вижда такава тежка работа. Като черен труд в живота.
- Значи нямате намерение да сменяте поетическия жанр с друг?
- Не!
- Никого ли не сте писали разкази?
- Е, писала съм в началото малки такива впечатления във „Вестник на жената“, никъде другаде.
- Импресии, но не разкази.
- Не, разкази!
- Добре, още един въпрос — нямате ли намерение да пишете спомени?
- Нямам. Странно нещо, когато съм имала тежки моменти, изведнъж решавам, че трябва да пиша дневник.
- А имате ли дневник?
- Имам само няколко дена, докато ми е било тежко и след като е преминало това, скъвам написаното.
- Поне написаното не би следвало да късате.
- Много отдавна, при една първа операция, написах няколко страници и като мина операцията и оздравях, престанах да пиша.
- В такива тежки моменти мислите ли за смъртта?
- Мислейки, че свършва животът ми, съм искала да напиша нещо. Но понеже минало, останала съм жива. . .
- Вие не обичате да се връщате към тая мисъл?
- Не!
- Значи сте непоправима оптимистка. А толкова често сте се срещали с нея. . .

СПОМЕНИ ЗА Т. Г. ВЛАЙКОВ

СТЕФАН ВАСИЛИЕВ

С дядо Тодор Влайков щастието ми да бъда в продължение на няколко години в почти ежедневен контакт се дължи на неговото голямо нещастие да ослепее.

Една случайност ми даде тази възможност: отидох при писателя Добри Немиров след уговорена среща чрез неговия син и мой съученик Емил. Той живееше на партера в една кооперативна сграда на бул. „Евл. Георгиев“ (сега „България“). Посрещна ме съпругата му, красива черноока жена с пригладени дълги коси, извини Емил, че не ме е дочакал, тъй като има урок по френски език, и ме поведе към кабинета на писателя. Жилището познавах; тогава съучениците се посещавахме често при кръжочни срещи, а понякога и за да подготвяме заедно уроците си. Апартаментът бе скромно, но уютно подреден с много художествени портрети и картини по стените в хола, мебели от епохата, трапезарията и гостната се сливаха и всичко светеше от чистота. Личеше много грижливата ръка на домакинята. Тя ми отвори вратата и ме покани при писателя в неговия кабинет, където влизах за първи път. Лъхна ме лек мирис на тютюн. Чичо Добри със свойствената си усмивка и сърдечност стана от бюрото си, ръкува се топло с мене и ме поведе към фотьойла пред него. Каза ми, че знае защо съм дошъл, похвали инициативата ни,¹ че е много полезно младите да чуят мнението на възрастните относно своите насоки и занимания, опити и постижения. Понечих да му предам броеве от годишнината на основаването и от текущата година на нашия ученически вестник „Струя“. Той ми каза да ги запазя, тъй като покрай сина си следи изданието, както и това на списание „Ученически подем“. Намира ги за много интересни и че взаимно се допълват и по идеи, и по характер на материалите. Обеща да ми даде писмено мнението си чрез Емил и аз смятах посещението си за приключено, задачата изпълнена и станах, за да благодаря за отзивчивостта на писателя и да се извиня за отнетото му време, но той ме върна към фотьойла, като каза, че и от своя страна има въпрос към мене:

— Син ми Емил ме насочи към тебе. Писателят Тодор Влайков се нуждае от помощ. Търси млад човек, като предпочита някой беден студент от Филологическия факултет, който да може да отделя по два часа сутрин или след обяд, за да му чете или пише под негова диктовка. Емил ми каза, че ти би могъл да вършиш тази работа. Той много обича дядо си Влайков, но отклони за себе си това предложение, защото твърдо се е заел с френския език, освен това чувства, че трябва много допълнително време да отделя и за предметите математика, физика и химия, които по-трудно му се удават. А мисля, че и писателят Тодор Влайков предпочита по-чужд човек, защото се надява той да е по-дисциплиниран. . .

Какво да отговоря? Бях наистина поласкан, а чичо Добри каза, че помощта ми и ще се заплаща: „Е, няма да е много, но ще имаш за „джоб-харчълк!““. У дома живеехме сравнително пестовно, баща ми изплащаше новопостроен дом, а бяхме и трима ученици в семейството, но все пак бях някак притеснен от въпроса: „Ще мога ли да се справя с такава отговорна задача при

¹ Анкета на в. „Струя“ сред българските писатели, 1931 г. Този ученически вестник започва да излиза през есента на 1929 г., като в първия редакционен ученически комитет влизат Тодор Берберов, Петко Войников и Ангел Ангелов.

такъв голям човек?“ Аз също посещавах, наистина факултативно, курсове по френски и английски език в гимназията; обичах да тренирам лека атлетика, кънки, та дори и ски; ами записиите ми, „ангажиментите ми“ в обществената дейност в училище? . .

Добри Немиров угади моята нерешителност и поиска да преодолее колебанията ми. „Нека направим опит — каза той. — А и Тодор Влайков, естествено, ще провери, доколко можеш да му бъдеш действително полезен.“

— Но аз си служа много слабо със стенография и с машинопис — смутено признах аз.

— Това не е беда. Влайков работи много със своята дъщеря. Всъщност тя замества очите на писателя, тя е негова предана пълноценна помощничка и секретарка. Ти в края на краищата нея ще облекчиш, защото тя освен за баща си има много да се грижи и за болния си мъж, има и син ученик, трябва да върти и домакинството, а и . . при Тодор Влайков отиват на посещение много приятели.

— Добре, благодаря ти, чичо Добри, нека да опитам. . .

— Можеш ли да отидеш още днес? Бях сигурен, че няма да откажеш. Той ще те чака в три часа. Знаеш ли къде живее? . .

* * *

Домът на писателя Т. Г. Влайков, в който живееше и семейството на дъщеря му Радка Илева, на ул. „Хан Аспарух“ 65, сега носи на фасадата си почетен паметен надпис.

Посрещна ме дребна приветлива млада жена с живи, усмихнати очи. Беше с престилка, личеше, че е заета в домакинска работа.

— Стефчо? Влезте. — Гласът приятен, звънлив, топъл. Не ми подаде ръка, била влажна. — Татко ви чака. Закачете тук фуражката.

Светлина в антрето проникваше през остъклената двукрила врата към апартамента, но холът бе някак мрачен. Радка запали лампата. — Нали сме на партера! Съседната сграда на Саранов и Моллов ни хвърля сянка. . . Аз познавах къщата. На втория етаж живееше семейство Кемилеви. По-малкият син Наско ми бе приятел от спортната площадка и от младежкия летен лагер „Чайка“. Горе, в по-светлия техен хол понякога се събирахме съученици, за да присъствуваме на „самодейните“ концерти. Наско свиреше на саксофон и акордеон, Нико Нисимов свиреше и на китара, и на кларнет. . .

В засенчения малко тук долу хол веднага впечатление ми направи уредбата — в стила на гостните от възрожденската епоха. Сякаш ми лъхна на Пирдоп, на Копривщица — наредени сахани и други бакъренни и керамични съдове върху лавици над прозорците, дълги пердета със завески в горната част от домашно тъкана материя, креслата и столовете, облечени в калфи от бежова домашна тъкан, подът застлан с котленски килим. Обстановката се допълваше от камината и пианото до вътрешната стена и кушетка, украсена с възглавници, която по-късно ми стана ясно, че служи за легло на зетя Илев.

Радка отвори тихо вратата на кабинета на писателя. Той седеше с броеница в ръце, с взор напред, с изправен гръб върху облегалото на стола. Познати ми бяха от негови сказки и снимки дебелият вежди, красиво подстриганата малка заострена брада и шръкналите мустаци — на среща си имах един импозантен беловлас мъж. Като усети идването ни, той се изправи без никакво усилие, прехвърли броеницата в лявата си ръка и протегна дясната по посока към нас. Той сякаш ни виждаше. Погледът му не издаваше да е сляп. А всъщност той имаше пред себе си само светлосенки. Бях свикнал на събрания и по улиците да го срещам с бастун, с тъмни очила. Но сега беше без тях. После забелязах, че у дома той никога не употребява бастуна, а невинно носеше и тъмните си очила.

— Добре дошъл, Стефчо. Ще ти говоря на ти, както ти говори Добри. Много съм му благодарен. Радка се преуморява и у дома, и навън, а пък аз имам толкова работа *още*. Немиров ми каза добри работи за тебе. Нека „видим“. Ето тук ще четем и пишем. . .

Радка ни остави сами, като каза, че по-късно ще дойде за чай.

— Седни зад бюрото, а аз ще остана срещу тебе. . . — покани ме той.

„Бюрото“ бе маса за пишеща машина. Друго бюро в стаята нямаше. Върху него имаше лампа с оцветен в зелено стъклен абажур, стъклена мастилица с поставка за перодръжки, подложка за писане с попивателна хартия, купчина празни чертани листове и броеве на „Звено“ и в „Мир“. Кабинетът бе едновременно и спалня на писателя. До леглото, застлано с руско шарено одеяло-шал, имаше малък гардероб. Подът бе покрит с чипровски килим. Помещението се отопляваше от висока светла кахлена печка. Стените бяха закрити от три големи двукрили библиотечни шкафа, изпълнени с подвързани и неподвързани, но запазени книги и грижливо подредени папки. Вероятно редът бе наследен и поддържан от Радка и бе установен от времето, когато баща ѝ е могъл сам да го създаде за свое удобство. Отпосле щях да разбере, че трите библиотечни шкафа съдържат предимно български и руски произведения и западни автори в превод на руски, както и подръчните събрани материали от писателя, и че всички книги и папки са изцяло системно картотекирани за по-лесно използване.

Стаята бе с югоизточно изложение и гледаше към улицата. В непосредствено съседство бе къщата на д-р Кръстьо Кръстев. Въпреки че апартаментът бе на партера, цареше тишина, по ул. „Аспарух“ нямаше голямо движение. Кабинетът бе повече от скромен. Нито помен от богата библиотечна мебел. Нямаше кресла. Писателят седеше върху обикновен канцеларски стол с облегалка за ръцете, а моят „секретарски“ стол бе с облегалка за гърба от извито дърво и с омокотена от малка възглавничка седалка.

Докато се настанявах на посочения ми стол, не можех да не забележа в източния ъгъл на стаята иконата със запалено кандило, а след това погледът ми улови в по-големи и по-малки рамки портрети по стените. Впоследствие ми се каза, че в по-големите рамки са портретите на майката, на бащата, на сестрата и на брата на Т. Г. Влайков, а сега видях стенния „пантеон“ на писателя с портретите на Толстой и Достоевски, с рисуваните от художника Мих. К. Кръстев моливни скици на Любен Каравелов, Христо Ботев, П. Р. Славейков, Иван Вазов, Константин Величков, Стоян Михайловски и много известната, художествено пресъздадена от Мих. Кръстев снимка на д-р Кръстьо Кръстев, Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров и П. К. Яворов.

— Ние по-нататък при срещите ни ще се опознаем. Нека почнем засега с последния брой на „Звено“. Радка ми прочете съдържанието. Интересуват ме уводната и статията на Димитър Мишайков. С вестниците обикновено моят зет ме запознава сутрин, а понякога, като няма много урочи, и моят внук Тошко. Той е прилежно момче, ще го видиш.

От вестниците Т. Г. Влайков следеше по-постоянно съдържанието на „Мир“, „Слово“, „Зора“ и „Лъч“ (докато излизаше). Преглеждахме ги и писателят искаше да му прочитам избрани от него материали от почти всички излизащи в страната периодични списания, които се получаваха редовно на негов адрес. Сред тях с по-определен интерес следеше съдържанията освен на „Звено“ още на „Философски преглед“, „Златорог“, „Българска мисъл“, „Родна реч“, „Листопад“, „Ралица“, „Литературен глас“, „Училищен преглед“. Следеше внимателно и по въздаваната художествена литература.

Къщата на Т. Г. Влайков бе строена със заеми дълговете по нея все още не бяха изплатени напълно. Горният етаж бе предвиден от Радка Влайкова да се отдава под наем, а и винаги имаше наемател в една от стаите на партера, южната, която бе до кабинета на писателя. Там се запознах към края на посещенията си и със сегашния генерал Пешо Илиев, тогава млад офицер, изпратен на занятия във Военната академия в София и така станал наемател във Влайковия дом. Той се отбиваше на разговор с писателя, който рядко разискваше военни въпроси, освен когато подчертаваше, че военните не трябва да се намесват в политиката. Но тогава научих, че като младеж Т. Г. Влайков е прекъснал временно следването си в Москва, за да вземе участие като доброволец в Сръбско-българската война през 1885 г.

Дъщерята на Т. Г. Влайков бе работила известно време в Съюза за закрила на децата. Сега работеше като деятел на Чиновническото кооперативно застрахователно дружество, но още не бе стигнала до пенсия, а, от друга страна, виждаше, че трябва да остане изцяло у дома си, за да помага на баща си. Съпругът ѝ, бивш служител в Българска земеделска банка, страдале от зъна болест и не бе вече на работа; той също не получаваше пенсия.

В дома на Т. Г. Влайков освен атмосферата на една сякаш наследена патриархалност се чувствуваше пестовност във всяко отношение, но не поради недоимък, а по навик, по традицион-

но усвоен поглед към начина на живот. Писателят бе винаги спретнато облечен, но носеше почти постоянно черен костюм от нескъп плат. Дъщеря му уважаваше изискването му да бъде с винаги чисто бяла или на раета внимателно изгладена риза и добре стегната вратовръзка. Често двата края на яката на ризата бяха прищипани със съответна игла под връзката. В джоба на жилетката му неизменно бе старинният сребърен часовник с верижка, който той навиваше без пропуск ежедневно и като че ли само по ритмичното му трепане знаеше винаги колко е часът и без никакво напомняне точно в пет прекъсваше работата с мене.

По навик от дълги години, а навярно и по рефлекс и реакции, засилени от бедата на рано сполетялата го слепота, той пиеше чая си без никакво затруднение или грешка в движенията, без ничия чужда помощ. Наистина всичко в този дом вървеше като по часовник, в тишина и в неотстъпни следвани моменти. Обичайно в четири и половина часа Радка идваше с поднос — две чаши, стара руска мода, чай, захарник и шипка за бучките, две лъжички, салфетки и в една чиния винаги различни сладкиши или сладко и солени печива. Страдащ от диабет, Т. Г. Влайков не употребяваше захар или сладко. Винаги имаше в джоба си малка кутийка от грамофонни игли, пълна със захарин, която внимателно отваряше, сам изваждаше една таблетка и я пускаше в чая си — за него винаги от липов цвят, набран в двора на вилата му в курорта Костенец, където той прекарваше по няколко месеца през лятото.

Чай се поднасяше и когато писателят биваше посещаван от събратя по перо, от идейни съмишленици или от други приятели към пет и половина-шест часа, но от самовар, и само при желание — от липов цвят. В дома на Т. Г. Влайков не се употребяваха никакви спиртни напитки, не се пушеше и не бе много обичайно да се поднася кафе. Но изключение винаги се правеше за „невъздържанието“ на Добри Немиров, който предпочиташе филдан турско кафе и си позволяваше да изпуши по някоя и друга „папироса“.

Т. Г. Влайков бе много общителен, дълбоко човеколюбив, уважаваше гледищата на хората и те го обичаха и уважаваха, споделяха искрено мненията си, знаеха, че той без предубеждение, ще им отговори с думи, пределно тежки поради неговата голяма култура и отколешния политически опит. Той повече слушаше и премисляше и отговаряше кратко, но съдържателно и никога уклончиво или с резерви. Изпитвах чувството, че посетителите му идваха много спонтанно от обич и уважение и без всякаква користна заинтересованост. Той не заемаше никакъв политически пост, имал бе навремето дълга кариера на депутат и на лидер на Радикалната партия, а не бе вече и председател на Съюза на писателите. Но мнението му бе от значение за тях, то проследяваше и напътствуваше. Спомням си веднъж как двамата писатели — Т. Г. Влайков и Константин Константинов — надълго разговаряха върху превеждан на български от К. Константинов руски текст. Т. Г. Влайков, така добре запознат с руската литература, привеждаше примери за употреба на близка мисъл и у други руски автори, разясняваше значението ѝ. Той много пенеше К. Константинов и като писател, и като преводач, наричаше го „Душечката“. На другия ден ми каза: „Надявам се, че разговорът ни е бил интересен за тебе.“ Бях много чувствителен към това внимание и може би и затова съм запомнил този момент.

Лично за себе си Т. Г. Влайков много рядко казваше някоя дума, и то само във връзка с написването на спомените си. Той никога не даваше израз на своето, навярно дълбоко изпитвано съжаление, че не може вече сам да чете и да пише. Но не се бе „примирил“. Творчеството му показваше, че никога не бе изпадал в униние. Бе намерил сили да надделее недъга си. Неговия случай сравнявах с „примирението“ на глухия велик композитор Л. ван Бетховен. Много пъти като се прибирах в къщи след работа, или когато отивах към Т. Г. Влайков, изпитвах чувство на преклонение пред голямата бодрост и нравствена сила у големия творец. И се стараех да отвръщам с възможно най-голямо внимание на неговото благосклонно отношение към мене, което бе присъща черта на погледа му към човека въобще. За жалост моята работа на четен и пишеш при Т. Г. Влайков почти още в началото не мина, без аз да предизвикам неволно някои излишни тревоги и грижи на стария писател и общественик. . .

Учителският съвет на I соф. мъжка гимназия бе взел решение за изключването ми от всички училища в страната. Това стана в края на втория срок на учебната 1930/31 г. При оформяне на крайния текст на решението то бе омекотено по настояване на класния ми Христо Лалев — с право да продължа във втората в страната класическа гимназия в гр. Варна. За да вземе ре-

пението за изключване, учителският съвет бе подведен от един новодошъл млад учител по старите езици, отявлен легионер; той бил доказал, че в „Струя“ е насочван „невнимателно“ от учителя Наум Начев, ръководител на редакционния комитет, в който аз участвах заедно със съучениците си Александър Бурмов и Емил Шекерджиjsки. Наум Начев бе заменен с този легионер, между когото и ученическият редакционен комитет се създадоха много остри конфликтни отношения. Той отхвърляше одобрени и редактирани от нас материали, а се опитваше да ни наложи уводни статии, прочити от легионерски дух. Виждаше се, че новият „ръководител“ бе твърдо решил да се отърве от нас един по един и след остър спор с мене бе ме обвинил пред учителския съвет в „непростимо“ нарушение на училищния правилник, като съм си позволил да нагубя публично един учител. Заедно с мене с предложение за намаляване бележката за поведение пострадаха съкласниците ми Александър Раев и Мильо Дилинов, които пред учителската анкетна комисия ме бяха защитили. Не можех да не разкажа на дядо Влайков този случай, защото ако се наложеше да продължа във Варна, той трябваше да потърси друг „помощник“ на мое място. Тогава Т. Г. Влайков поиска да срещне родителите ни — баща ми, инспектора по руски в министерството Иван Раев и нар. представител Минчо Дилинов. Четиримата обсъдиха възможностите за „поправяне на неправдата“. Т. Г. Влайков продиктува на дъщеря си писмо до главния секретар на Министерството на просвещението. Ходатайствуваше пред него да приеме и изслуша обясненията на родителите, въмъкна няколко добри думи за мене и го замоли министерството да преразгледа въпроса и да вземе справедливо решение. Това „справедливо“ решение се състоеше в преместването ми с бележка за намалено поведение, но вече в полукласическия отдел на II соф. мъж. гимназия. По материални причини решението спрямо мене бе сравнително най-благоприятно. Но вестникът ни бе загубен за прогресивните възделения на ученичеството в страната. Новият „делегат“ на учителския съвет по редактиране и издаване на в. „Струя“ скоро успя да наложи вместо Бурмов, Шекерджиjsки и мене ученически редакционен състав от легионери. Съдържанието на вестника стана казионно, предишните ентузиазирани представители на вестника в софийските и провинциалните гимназии един по един се отказаха да сътрудничат, абонатите съвсем намаляха и след по-малко от една година това интересно за времето си ученическо издание престана да съществува. . .

Т. Г. Влайков бе винаги отзивчив и правеше всичко, дори пряко силите си, да помага на хората в нужда.²

Съвсем рядко, и то в много тесен кръг, Т. Г. Влайков се съгласяваше, по настояването на някой посетител, да накара дъщеря си да прочете откъс от подготвяните спомени „Преживяното“, и то по-скоро от скромно желание да почувствува отклика на събрата си по перо. . .

Днес, когато правя опит да си възстановя някои мигове и часове от това време на запознанството ми и „сътрудничество“ с Т. Г. Влайков, хиляди пъти съжалявам, че при връщане у дома към уроците си, а по-късно към подготвяне на университетските си изпити не съм отразявал поне с няколко изречения големите срещи и разговори в този „Монпарнас“ на ул. „Аспарух“ в София, в който цареше толкова топлота и залушеvnост.

На Тодоровден и без това немного обширният хол се стесняваше още повече, препълнен от близки на семейството. Неимоверно много хора от най-различни среди се надпреварваха да изразят почитта си към големия писател и общественик. На своя имен ден Т. Г. Влайков приемаше с удоволствие и известни свои „събратя“ кавалджии. И опрян с гръб на камината, слушахме в унес изпълнението на народна музика и песни. Вълшуност те го правеше с удоволствие. Те знаеха любимите му мелодии, които доскоро самият той с голямо умение бе пял и свирял, ала сега кавалът служеше единствено за украса на една от библиотечните витрини в неговия кабинет.

² С пълно основание, като много добре познаваше Т. Г. Влайков, писателят *Георги Райчев* изтъква: „Има обаче нещо, което отличава Влайкова от всички хора, които съм срещал през живота си: неговата безпримерна услужливост и отзивчивост към чуждите болки. Влайков помни и разказва много неща. Но едно само не би могъл да припомни и да изброи: на колко души през живота си е помагал и вършил услуги. Убеден съм, че има хора от четирите краища на земята ни, от всички среди — от разселини до професора, — които са търсили и намирали помощта му“ (Тодор Г. Влайков — литературно и обществено дело — 1865—1885—1935. Юбилеен сборник под редакцията на проф. Михаил Арнаудов и Георги Кръзлов. С., 1935, с. 126).

Но тук идваха постоянно и в делнични дни много „редовни“ посетители — след 5 часа, и се задържаха докъм 7 часа. Срещал съм често в хола писателите Добри Немиров, Константин Петканов, Ангел Каралийчев, Георги Райчев, Георги Цанев, Иван Кирилов, Стилиян Чилингиров, Владимир Полянов, Георги Константинов, Николай Вранчев, Д. Б. Митов, Малчо Николов, Владимир Русалиев, най-младия сред тях почитател на Т. Г. Влайков — Петър Динев, и други. Някои от тях идваха с жените си, близки същевременно и на Радка Влайкова: Магда Петканова, Бленика, Вела Каралийчева, Калина Малина, Милка Полянова. „На гости“ на Т. Г. Влайков от дълбоко уважение към него и като много близка на Радка биваше нередко писателката Фани Попова-Мутафова. Но особено често при Радка идваше Нела Фаденхехт, съпруга на артиста Порфирий Велков. Самият Т. Г. Влайков отделяше време за визити у Антон Страшимиров и Г. П. Стаматов. Със Стоян Костурков те неотстъпно се посещаваха по именини дни.

Идваха не по-рядко в дома му и обществениците проф. Йосиф Фаденхехт, Петър Тодоров, Иван Харизанов, известни столични адвокати, като Панайот Денев, Петър Бояджиев и други. Помня веднъж дойдоха неколцина, за да го поканят да подпише апела към българската общественост за материална подкрепа на инициативата за създаване на българска радиостанция; водеше ги приятелят му Сирак Скитник, придружен от съсед на писателя, адвоката Теодоси Кънчев, ентузиаст-радиолобител.

Сякаш насъщен хляб бе за писателя и ветерана-политик Т. Г. Влайков общуването с врестници, с по-стари и по-млади събратя по перо, интересуваха го и всички по-значими прояви на културния живот в столицата. Той най-редовно посещаваше Дома на изкуствата и печата на ул. „Раковски“, който не бе далеч от къщата му. Кафенетата „Цар Освободител“ и „България“, които имаха своя неизменна предобедна публика от писателския, художническият и политическият свят, Т. Г. Влайков почти не познаваше. Той предпочиташе своите навици, включващи покрай другото ежедневна недълга сутрешна разходка до „Лозенец“ или дори само до градинката около църквата „Св. Седмочисленици“ и из квартала и много кратка следобедна почивка.

В Дома на изкуствата и печата той се чувствуваше „като у дома си“. Там срещаше Асен Златаров, чиито сказки наред с това никога не пропускаше; също там протичаха дълги разговори с по-младите писатели, чието творчество ценеше, със Светослав Минков, с Христо Радевски, с Георги Караславов и др. Т. Г. Влайков най-вече се застояваше с Николай Лилиев и с режисьора Николай Осипович Масалитинов. Те беседваха при пълно взаимно разбиране и уважение. Последните двама той посещаваше в Народния театър, в кабинетите им, и особено зачести, когато се подготвяше постановката на „Два се млади залибиле“. Придружаван от дъщеря си, той обичаше да присъствува и на генералните репетиции на новите постановки в Народния театър, които обикновено биваха дневни представления.

Т. Г. Влайков искаше да бъде осведомен за съобщаваните във вестниците публични културни прояви, особено за изнасяните в читалища или другде сказки и подбираще на кои да бъде заведен. Придружаваше се било от зет си, било от внука си, а понякога от мене, когато бях свободен като студент от лекции или от коректорските си задължения в Народното събрание върху Дневниците на неговите заседания.

Извън това Т. Г. Влайков неотстъпно изпълняваше много отговорните си задължения на член на Академията във Филологическия клон и то във време, когато се развиваха разгорещени езиковедски спорове между Люб. Милетич, Ст. Младенов, Ст. Романски и други. Тези спорове, понякога непринципни, Т. Г. Влайков дълбоко преживяваше.

Вярвам и читателят на тия редове да се учуди, както навремето недоумявах и аз, как възрастният вече и при това ослепял човек съумява да прави всичко това в постоянен ритъм, без опущение. Единствено изключителната му воля, дълбокото му чувство за писателски и граждански дълг, за отговорност не само че го крепяха, но му даваха възможност да изпълнява точно ежедневната си, наситена с дейности програма.

В хола на дома на писателя обикновено се задържах, когато посетителите му познавах лично или когато писателят сам ме подканяше да остана. Такъв бе случаят при „гостуването“

на Константин Петканов. Той стопляше атмосферата само с присъствието си и се отличаваеше винаги с ненадминатото си чувство за хумор. С Т. Г. Влайков те бяха единомислещи по въпросите на религията и на църквата, за живота на село и за пътищата, по които трябваше да се подобрят неговите условия. Когато заедно с К. Петканов идваше и неговият сърдечен приятел Илия Бешков, старият писател си позволяваше да закачи младия художник за неговите „невъздържани“ критични подмятания към тогавашния софийски митрополит Стефан, тъй като ценеше у последния лък критичното му отношение спрямо политиката на двореца. Т. Г. Влайков бе убеден републиканец и открито е изтъквал своята неприязън към царския институт, особено към личния режим на Фердинанд и неговите пагубни за народните интереси прояви, за което свидетелствуват редица негови статии, публикувани още в периода 1902—1926 г. в редактираното от него списание „Демократически преглед“. Той пожела и аз го придружих на публичното събрание в Градското казино, на което през пролетта на 1933 г. Петър Тодоров произнесе голямата си антимонархистична реч на тема „Външната политика на България“, реч, която после държа и в Пловдив, Русе и Варна. Тя предизвика голямо възбуждение сред обществото, внесе смут в дворцовите кръгове и бе предвестник на преврата от 19-и май.

С Петър Тодоров разговорите засягаха и въпросите на изкуството. Т. Г. Влайков знаеше „хобито“ на Тодор да меценатствува и да колекционира произведения на живописата и скулптурата и го слушаше с внимание, когато ставаше дума за нови интересни прояви и тенденции в тази област. Но двамата говореха много и по политиката и се разбираха поради еднаквите си гледища на радикални чиста проба. Антифашистките разсъждения и у двамата по изявите на развилнелия се фашизъм в Италия и по явно настъпващия победоносно хитлеризъм в Германия бяха единодушни. Изразяваха опасения и към настроенията, създавани от Цанковата политическа среда у нас. Естествено стремежите и проявите на толерираната от властта македонска организация на Ванчомихайловистите бяха с горчивина изтъквани като пречка за мира в страната и на Балканите. Но също така с горчивина се констатираше и че дворцовите среди в Югославия и в България представляват изключително трудно преодолимо препятствие за добри българо-югославски съседски политически, икономически и културни отношения. Може би тез и разговори в немалка степен са повлияли по-късно през 1933 г. да оглавя Студентската академическа секция при Софийското Българо-югославско дружество и да се занимавам с антимонархистична дейност, да бъда съден по ЗЗД през 1936 г. и да прекарам месеци интерниран в минни Перник...

Иван Харизанов бе известен социолог и икономист, привърженик на Радикалната партия, но близък и на политическите среди около „Лъч“ и „Звено“. Талантлив публицист, той бе приятен, и смяташе да бъде убедителен събеседник. Той споделяше мненията на Влайков и Тодоров по външната и вътрешната политика, но ги оцветяваше с обилни примери от световната история, черпени от развитието на Съветския съюз и на неговата планова икономика, от причините за възникване на фашистка Италия, като предричаше нейното скорошно сгромолясване, но предричаше също, че поради късогледство, проявявано в „демократична“ Европа и Америка, още много народи ще има да изтърпят ужасите на фашистката диктатура и агресия. Иван Харизанов говореше увлекателно, но мисълта му в нейното протичане като че помиташе препитателните знаци.

Най-често идваше при Т. Г. Влайков и най-дълго се задържаше при него писателят Георги Константинов. Той сякаш беше обаян от личността на по-възрастния писател, когото с право смяташе за един от патриарсите в българския литературен живот. Останал съм с впечатление, че и Т. Г. Влайков също много го ценеше. И не поради това, което не можеше да се предвиди тогава, че Г. Константинов по-късно ще бъде издателски редактор на голяма част от Влайковите произведения, но по-скоро, защото Т. Г. Влайков намираше у него свой ученик, в Константиновото творчество виждаше насочени от себе си литературни творби, а в критичните очерци на Г. Константинов — израз на собствените си възгледи. С подобен респект се отнасяше към стария писател и Владимир Полянов, когото Т. Г. Влайков приемаше с радост и разговаряше надълго с него върху литературни прояви.

Когато Т. Г. Влайков приемаше и беседваше с гости в хола, той обикновено си избираше място да седне така, че да опре гърба си на камината — бе малко зиморничав, — и седнал,

с леко наведена към събеседника глава, той бе свикнал като най-удобно за себе си да впира ръцете си между сложените едно въз друго колена. . . . От вестниците³ и списанията, които Илева, внукът и от време-навреме аз му четяхме, но най-вече от постоянните си привечерни посетители и от редовните си срещи в Дома на изкуствата и печата, Т. Г. Влайков успяваше да утоли жаждата си за пълна осведоменост. Той просто не можеше да живее без изчерпателна информация. Тази нужда бе една от най-характерните му черти. Тя бе присъща и на други, с които по-късно завързах близо познатство: на Михаил Маджаров, на Петко Стайнов, на Асен Златаров, на Димо Казасов и на Анна Каменова.

„Информацията“ се „получаваше“, „складираше“, „преработваше“ (като се премисляше) и „оползотворяваше“. . . . Употребата на този модерен кибернетически жаргон ми се видя подходяща, като се замислих върху „метода“ на работа у слепия вече писател. Когато започна да му „помагам“ с четене и писане под негова диктовка, вече бяха изладени неговите „Съчинения в шест тома: първите два, озаглавени „Разкази и повести“, после „Очерки и разкази“ Хроника „В село“, последвани от „Повече светлина! Статии и бележки по обществено-просветни въпроси“, „Политическият живот у нас — статии и бележки“ и накрая „Кооперативно дело и земеделски въпрос“. Направи ми впечатление, че с изключение на два тома — първия, отпечатан в печатница „Радикал“, и третия — в печатница „В. А. Кожухаров“, останалите⁴ бяха поверени на кооперативните печатници „Изгрев“ в Плевен и „Едисон“ в София, показателен факт за вниманието към патриарха на кооперативното дело в България.

Тези произведения в основната им редакция, по време на първото им публикуване като отделни издания или поместени в периодични списания или ежедневници, са били напълно самостоятелно дело на автора им, без нячия „техническа помощ“ (четене или писане под негова диктовка) — от замисъла, събиране на материалите, проучванията, които са били необходими, написването и редактирането им до последната им коректура. А това представлява едно огромно, колосално дело, отразено на повече от четири хиляди страници голям формат. Дали не се оказва пагубна преумората на очите?! . . . Писателят загубва зрението на едното око още през 1916 г., а след по-малко от десет години ослепява напълно. От началото на 20-те години Т. Г. Влайков престава да пише сам. Все пак, когато бях около него, той съмняваше безпогрешно да пише правилно и четливо, но само много кратки писма, като спазваше разстоянията и мястото за датата и подписа.

Избраните съчинения, събрани в шестте тома, вече бяха отчасти прередактирани върху първоначалния текст, вмъкнати бяха в тях нови произведения, написани под диктовка, прочетени на автора, но всичко бе съставено, подредено и преписано на чисто изцяло от ръката на „секретарката и зрението на башата“ — дъщерята Радка Илева. Неизказано бях щастлив, когато няколко месеца след като започнах да работя в писателския кабинет на ул. „Аспарух“ 65, тези томовете ми бяха подарени заедно с драматизацията „Два се млади залибиле“ с посвещение: „На своя млад приятел и сътрудник Стефан Василиев, авторът Т. Г. Влайков.“

* * *

Когато влязох за първи път в неговия кабинет, писателят бе почнал излязлата по-късно⁵ тритомна творба „Преживяното“, „Детски години“, „Когато бях момче“ и „Гимназист в София“. Трябваше много спорядично да участвам в някои прочитания на текстове и коректури само като замествах дъщерята Радка, заета по същото време с други задачи; тя продължаваше да работи в Чинovníческото кооперативно застрахователно д-во. Още тогава беловласият писател

³ Радиоприемник и пишеща машина в дома на Т. Г. Влайков се появиха едва след 70-годишния юбилей на писателя през 1935 г. Радиото бе много щастлива придобивка за него, а на пишещата машина се научиха да работят дъщеря му и внукът му.

⁴ Вкл. „Два се млади залибиле“ (кооперативна печатница „Изгрев“, Плевен, 1929 г.) и последния му труд „Чинovníчество и властници. Очерки.“ С., 1934, отпечатан в Печатарска кооперация „Едисон“.

⁵ Единствени издания на труда на Т. Г. Влайков от Министерство на просвещението. С. 1934, 1939, 1942 г.

с някакво смущение сподели: „Имам намерение с тебе да пишем една нова моя книга. Немиров ми каза, че в гимназията много политиканствуваш. Искам да е интересна и за тебе. Тя е по спомени на моя брат. Когато имаш нещо да ми кажеш по текста, ще ми го кажеш. Няма да се срамуваш. Разбрах, че не си служиш със стенография. А и би било по-сложно. Лично аз знаех и си служех със стенография в миналото. Много ми помагаше в работата. Но сега трудно намирам кой да чете тия стенограми, когато се налага. Все пак вярвам да се справиш — аз диктувам бавно. След някой и друг пасаж ще ми прочиташ написаното, когато ти кажа. Едновременно могат да се наложат някои изменения, съкращения, прехвърляния. Когато върху листовете поправките и измененията станат много, ще преписваш на чисто“ . . . Помислих си за големия и опитен писател и редактор пред мене. Погледът ми обиколи натежалите рафтове от „Демократически преглед“ и от поредиците томове „Съчинения“ и многобройни други произведения на автора Т. Г. Влайков. И отново се върнах на скромната обстановка и на скромния човек. . . „Явно, той не е творил за пари, за богатство!“

Работата ми протичаше наистина като под въздействието на модерна кибернетична машина: авторът бе набрал необходимата пълна и достоверна „информация“, той я бе подредил в ума си, беше я преработил и осмислил целенасочено по своя схема и задача и сега благодарение на изключителната му памет тя се издвояваше в неговия израз, в неговата плавна, тиха, спокойна диктовка. Нея той извършваше без никакви затруднения, забавяния, без дигрени на изрази, на думи; мислите, които искаше да изложи, сами го намираха. Когато той диктуваше, виждах „героите“ в разказите, гримасите им, конфликтите. . . Той се радваше, когато при прочитане на написаното се осмелявах да предложа нещо. Разбираше, че не работя механично, че следя идеята му. . . Замисляше се. Понякога приемаше предложенията. Работата на Т. Г. Влайков бе за него нещо като ваятелство, извършвано от велик скулптор. Човешкият „ум и разум“, по чието подобие е създаден електронният „мозък“, е естествено като всеки природен първообраз далече по-съвършен. Той веднага сам забелязва пропуските на връзки, намира по-художествени и по-картинни, по-изразителни слова и мисли, коригира сам незабавно, допълва, размества пасажите и като се запознае и одобри крайния „продукт“, намира задачата „изпълнена“, параграфа „приключен“ и го предоставя за използване.

Диктуваните ми от Т. Г. Влайков негови „очерки“ фактически претърпяваха, по негово настояване, няколко редакции, ако и аз да твърдах скромно пред него, че ми изглеждат напълно завършени във всяко отношение и че не се нуждаят от никакви изменения. Но авторът им се отличаваше с изключителен критичен усет; той смяташе, че е необходимо още много повече. Препрочиташ бавно отделни пасаж, та дори и цели глави. Той правеше размествания на текстове с оглед да се стигне до по-логически връзки. Заменяше заглавия. Уточняваше някои моменти, обсъждаше мислено някои изразни форми, опитваше други. Ако случайно мисълта му бе потърсила изразна „помощ“ в някои русизми, той веднага се залавяше, казваше ми „да почакам“, замисляше се, после казваше: „задраскай!“, „вместо него, напиши!“. . . В синонимен речник Т. Г. Влайков ни веднъж не бе ме накарал да направя справка, а чини ми се, такъв на български и не съществуваше тогава; но много пъти по негово настояване се случвало да разгърщам Найденов Геровия речник, който, бих запомнил, че е до подвързаните томове „Народни умотворения“ в централния библиотечен шкаф. Най-често това ставаше, когато „се страхуваше“, че си служи с много диалектен израз. . . Следващия следобед, преди да продължим, той ме питаше: „Докъде бяхме стигнали?“. Той много добре помнеше, къде бяхме спрели, но въпросът му означаваше, че трябва да прочета края на написаното предписания ден.

Процесът „набиране“, „складиране“ на необходимата пълна и достоверна съответна „информация“, преработването и осмислянето и подреждането ѝ в ума бе предварителен, завършен преди диктовката етап. При него аз отсъствувах. Братът на писателя, Алипи, бе още жив, ако и постоянно на легло. В проучване на писмените материали навярно дъщерята Радка бе помагала. Моето участие бе в сравнително най-крайния етап при изпълнение на литературно-художествената задача и работата върху нея от страна на автора. По всичко ми изглеждаше, че той я смята за много отговорна, тя трябваше да доведе до съвършенство текста за погледа на обикновените читатели. За тях той пишеше. Така мислеше, че изпълнява дълга си. Това бе неговото

уещане за осъществяване на призванието на писателя. . . Поправки и допълнения, изисквани от него, ставаха и върху отпечатаните вече на пишеща машина страници, после върху печатните шпалти, та дори и при втора коректура и при „ревизия“.

Големият последен историко-публицистичен очерк на Т. Г. Влайков „Чиновничество и властници“, ако и да не получи широк отзвук в печата⁶, бе всъщност едно твърде неприяно за тогавашните властници произведение. В него бе залегнала критиката към начините на управление в буржоазна България, характеризиращи се с потъпкана почтеност, с подкупничество и корупция, с долна партизанщина при господстващ непотизъм, с уйдурдисвани и фалшифицирани избори и заинтересовани назначения в общини, околии, окръзи и области и в министерства, избори за т. нар. „народно“ събрание при открит терор, за да се спечелят от властта. Към това и недвусмислените намеци за неконституционни намеси на двореца в управлението и в насочване на държавната вътрешна и външна политика. Тази критика определяше мястото на автора и като стожер на справедлива конституционна демократична власт, длъжна да ръководи и осъществява управлението в интереса и за благо на целия народ. В тази книга авторът убедително споделя своето веруване в народник-демократ, горящ от разбирането, че са крайно необходими радикални промени в управлението на страната. Той не е спокоен повествовател и изразител на критичното си отношение, а изпитва дълбока тревога и горчивина пред разглежданото развие.

Повествованието в „Чиновничество и властници“ следва много ясно разбираем, предварително установен план. Излаганите спомени на Алипи Г. Влайков представляват високохудожествено пресъздаване в отделни разкази, но са изцяло последователно и тясно свързани, много талантливо изразени и постоянно обусловени от вижданията на писателя. Като изтъква тъгата на своя брат по миналото, Т. Г. Влайков всъщност издава своята скръб по условията в началото на съществуването на освободената от Русия родина: „... за доброто старо време, когато за чиновнически места се търсели и назначавали само най-достойни хора, когато за партизанско или непочтено отнасяне към държавните служби и помисъл не се допускал, когато държавните чиновници смятали своята работа за всеотдайно служене на новоосвободеното общество“⁷. Не остава също така скрита Влайковата тъга по отколешния облик на интелекциата ни, на просветителите от миналото с тяхната пословична безкористност, с тяхната беззаветна преданост към народните интереси, с готовността им да се жертвуват.

За привързаността на Т. Г. Влайков към Русия, към нейния народ, към творчеството на нейните велики писатели хуманисти е доста писано. И в последната си книга Т. Г. Влайков подчертава това дълбоко осъзнато свое отношение. Позволявам си да препоръчам особено на младите труженици по въпросите на историята на буржоазна България да вникнат в данните и изводите в „Чиновничество и властници“. . . Не бих казал, че не издавам и особена, със субективизъм оценка към съдържанието на тази книга, която съкровено пазя, тъй като тя дълбоко ме привързва към нейния автор; върху подарения ми от него екземпляр стои надписът: „На младия приятел, Стефчо, с близкото сътрудничество на когото е написана тази книга, Дядо му Т. Г. Влайков, София, 24. II. 1934 г.“

Споменях за русифилството на Т. Г. Влайков. Както посочих, то е много известно и е често изповядвано от него — най-близкия съмишленик на Найчо Цанов. Но както в турско време погледът на поробените българи е бил отправен към Русия за спасение, така и през 30-те години,

⁶ Вж. рецензиите във в. Радикал, бр. 25, 1934, както и във в. Заря, бр. 3748, 1934. В изт. Юбилеен сборник проф. Мих. Арнаудов изтъква: „... дава ни очерките си „Чиновничество и властници“, които са историята на нашия обществен живот в течение на половин век. . .“ (с. 27). Петър Тодоров подчертава в същия сборник: „Спрете се, например, на спомените на неговия брат, които излязоха напоследък. Чрез тях Т. Г. Влайков предава безначалието в нашите канцеларии, лошите похвати, които имаме ние — най-големите велможи, — когато редим тази малка, но вечно неуредена държава. Примерите там са толкова много, тъй печални! Те излагат името на страната ни до такава степен, щото Влайков, който е писал още преди тридесет години как да се устроим като държава, би могъл да извика с тежка скръб в душата: до кога, хора? (с. 289).“

⁷ Цит. съч. „Чиновничество и властници“, с. 2.

когато фашизмът бе в настъпление, старият радикал-демократ заедно с народа бе изпълнен с вескривано упование в Съветския съюз. При преглеждане на ежедневниците и прочитане на заглавията на статиите и на съобщенията Т. Г. Влайков винаги настояваше изцяло да му бъде прочетено всичко, което засягаше развитието на Съветския съюз и на неговата политика. Много се дразнеше от памфлетите на „Щабскапитан Копейкин“ във в. „Слово“, даже подири разговор с редактора му Йордан Мечкарлов по този повод. Интересуваха го прещенките във в. „Мир“ върху външнополитическите въпроси, по-специално статиите на Михаил Маджаров и Велчо Велчев. Той повика на разговор за Съветския съюз проф. Асен Златаров непосредствено след неговото посещение през 1935 г. в тази страна и беседването им продължи с часове. „Страната на Съветите“ от проф. Асен Златаров му е била прочетена изцяло след публикуването ѝ през 1936 г.

Едва ли честите му събеседници „звенарите“ Петър Тодоров и Иван Харизанов се бяха потрудили да го направят агент на звенарската идея, но тя му допаднаше, и то единствено с пропагандирането на политика за сближение с Югославия и преди всичко със Съветския съюз. Той много се зарадва, че в София е създадена Съветско-българска търговска камара и ме възхвалява при съобщението, че съм избран за неин секретар. Но Т. Г. Влайков твърдо не одобри преврата на 19-и май. Според него това бе скрушителен удар върху парламентарното нормално развитие на вътрешната и на външната политика на страната. А и не му предвещаваха успех поради нерешителната антидворцова линия на първото 19-майско правителство. По този въпрос той открито изказваше своите съмнения и се оказа напълно прав. Но смяташе за важна заслуга в областта на вътрешната политика ликвидирането на ВМРО и успокояването на страната поне в това отношение. Във външната политика на 19-майците естествено одобряваше стъпките към нормализиране на политическите отношения между Съветския съюз и България. В наченките на подобряване връзките с Югославия и при евентуално бъдещо тяхно затвърдяване, което Влайков желаше, вероятно той виждаше известна възможност за някакъв подстъп към създаване на Балканска конфедерация, отдавна лелеяна от него мечта и в нейни рамки — разрешаването и на македонския въпрос.

През тези месеци на 1935—1936 г. виждах нерядко да идва във Влайковия дом мойт професор по международно право Г. П. Генов, също от „радикалите“. С неговия син се познавахме от I соф. мъж. гимназия и бях срещал бащата и разговарял с него в апартамента му в „професорския“ квартал. Той открито не одобряваше пред мене пропагандирането сред студентите на прославянски тежнения. Чувствувах вълнението у писателя, когато говореше пред Г. П. Генов за опасните последици от утвърждаване сред широкото обществено мнение на националистически идеи. Това според Т. Г. Влайков може да предизвика или най-малкото на определен етап да улесни една ориентация на външната политика на страната към крайната националистическа идеология на фашистка Италия и на хитлеристка Германия и да доведе българската нация до нови грозни изпитания.

След излизане на книгата „Чиновничество и властници“ аз престанах да бъда „на работа“ в дома на писателя, но бях винаги сърдечно приет в привечерните часове. Старият писател особено се интересуваше от настроенията сред студентите и от техните организации и стремежи; на моите преценки за разрастване на прогресивни възгледи и тежнения у младите хора отговаряше кратко: „Дано, но пазете се, фашизмът набира сили!“ По-нататък поразредих посещенията си, погълнат от усилията да завърша своевременно университета, докато се наложи да напусна родината. . . С толкова близкия ми голям творец Т. Г. Влайков, комуто толкова много дължа, трябваше за жалост да се разделя, без да се видим за сетен път.

От заглавие като предложено то в случая се очакват като че ли по правило сравнения, изводи за движение на творчески тенденции, за следване, размишляване и скъсване с традиции и т. н. Когато обаче става дума за съвременници и приятели, за творци от едно поколение и дори от един литературен кръг, темата за диалога между поколенията се проектира върху конкретния диалог между формиращите се при еднакви условия творчески индивидуалности.

Отношението Георги Райчев — Димчо Дебелянов съдържа материал за реставриране на своеобразния диалог между двама твърде различни представители на поколението, започнало литературната си дейност около средата на първото десетилетие преди войните. В литературно-исторически контекст този диалог е двуетапен. През октомври 1916 г. със смъртта на Димчо Дебелянов на фронта приключва първата му част — около 7—8 години сериозна и противоречива творческа дружба, нежно приятелство, изпъстрено с любопитни стълкновения и спорове върху изкуството и живота.

Какво са били по това време един за друг двамата приятели? Разбира се, тяхната дружба е само елемент от общата атмосфера в литературното общество около Димитър Подвързачов, обединено от стремежа да търси свои пътища в изкуството. Но двустранната връзка Райчев — Дебелянов има едновременно с това и своя характерност, своя психология на контактите, свои отлики в духовното общуване. За по-младия Димчо Дебелянов са били необходими и серафичната духовност на Лилиев, и бликащият, често пъти тъжен хумор на Подвързачов, и откровената непосредственост и признание на Райчев, и връзките с още много и различни хора.

А Георги Райчев, който се е респектирал от духовния ръст на Лилиев и от откровената и безпощадна критика на Подвързачов, е критично настроен към бохемството на своя обичан приятел Димчо, към неговите бягства понякога от професионалното литературно общество. Райчевата любов към спора и Дебеляновата разгорещеност след една-две чаши са ставали причина за чести среднощни спречквания между двамата приятели, забравяни още на следващия ден след обичайното извинение на Дебелянов и прошката на Георги Райчев. „Казаха ми, Гюро, — пише поетът на една картичка, която пъхва под вратата на приятеля си на 27 юни 1911 г., — че си извършил едно безобразие повече — нахвърлил съм се срещу тебе съвсем безосновно. Мене ми е искрено мъчно — ти навярно ще разбереш това и ще ме извиниш? Димчо.“¹

Нищо подобно обаче в поведението на Димчо Дебелянов не е било в състояние да помрачи приятелските чувства на Георги Райчев към него. Необикновеният лирически талант на поета, голямата отговорност към изкуството, добротата в характера, чистотата на мислите и делата му са извиквали тези чувства спонтанно, превръщали са приятелската обич в своеобразен вътрешен нравствен императив за Георги Райчев. След много години той си спомня как отказал на баща си да го направи собственик на дворно място в Лозенец: „Собственик! Аз — собственик! Ами какво ли ще каже Димчо Дебелянов, ако се научи за това? Ами какво ще кажат другите приятели? ... Тръпки ме побиха. Не, казах аз на баща си, не искам да купувам място, не ми трябва.“²

Така общуването с Димчо Дебелянов, Николай Лилиев и Димитър Подвързачов е формирало поведението на Георги Райчев, намесвало се е в постъпките му, извисявало е неговия дух.

„Когато се запознах с Георги Райчев — пише Константин Константинов, — стори ми се, че той прилича донякъде на Димчо Дебелянов: и той беше приказлив, обичаше да се шегува, имаше куп весели псевдоними, с които подписваше стиховете си. Трябваше да мине известно време, за да го видя малко по-друг.“³

Тази прилика, която е доловил Константин Константинов в началото на общуването си с Георги Райчев, не е просто подражание, а по-скоро външен израз на необикновения стремеж

¹ Георги Райчев. Спомен за Димчо Дебелянов. — Изкуство и критика, IV, 1941, с. 333.

² Г. Караславов. Спомена за Георги Райчев. — Изкуство, г. III, 1947, кн. 2, с. 133

³ К. Константинов. Път през годините. С., 1959, с. 153.

умладия писател за приобщаване към духа на средата, в която е попаднал и която магнетично го привличала. Нека си припомним, че по това време, в края на първото и началото на второто десетилетие на века, Георги Райчев все още не е този, който остави своето име в литературата ни и нищо чудно, че К. Константинов го е възприел под знака на Димчо Дебелянов. Очевидно още в самото начало в отношенията между двамата доминира по-младият Дебелянов.

В монографията си за Георги Райчев Елка Константинова изтъква, че кръгът на поетите-символисти влияе в известен смисъл вредно на писателя, защото го „отклонява временно от неговия сигурен и верен път на реалистичното творчество“. Но, от друга страна, тя разкрива и положителната им роля за културното израстване на Георги Райчев, за психологическото му вглъбяване и изграждането на литературния му вкус.⁴ Щастие за него е, че попада в тази „топла среда на чисто съреchnerване“, в която както у Дебелянов, така и у него се изгражда съзнанието, „че да си писател не е работа, която може да се върши с лека ръка, без особена подготовка, а е тежък сизифовски труд“ (Димитър Подвързачов).

Налага се един основателен извод, произтичащ от творческото развитие на двамата: че докато средата стимулира развитието на Дебеляновия талант, при Георги Райчев създава предпоставки за отклонения и лутания. Влиянието на средата и за двамата е особено съществено, защото тя е съзнателно избрана и предпочетена. И все пак на Георги Райчев, за разлика от Димчо Дебелянов, липсва една твърде съществена страна на големия талант (или поне се проявява по-късно и в по-малка степен) — чувството за собствена мяра при ориентиране в литературното пространство на традицията и съвременността. Белетристичното му майсторство зрее бавно. Преди войните той търси себе си между жанровете на лириката, хумора и белетристиката. Стиховете му са постоянен повод за критика от страна на приятелския литературен кръг, който бързо израства естетически, и по време на войните въпреки предпочитанията си към модернизма е вече твърде наясно както по въпросите на естетиката му, така и за съдбата на школите в изкуството. Впрочем това проличава в широката естетическа програма на „Звено“ през 1914 г., чийто есклектизъм не е стихия, а съзнателен, съобразен с националната литературна ситуация.

Неспокойните търсения на Георги Райчев по това време и в областта на прозата са се превърнали в повод за размисъл и дискусии върху актуалните за всяко време въпроси — отношенията между родно и чуждо, преодоляването на външните влияния и начините да откриеш свой път в изкуството, мястото на писателя в неговата съвременност. Но конкретният диалог между Райчев и Дебелянов по тези въпроси освен в писмата и спомените е и художествено документиран още през 1912 г. в една творба от малко известната проза на поета — в есето му „Писмо от село“, публикувано във в. „Камбана“ (бр. 1541, 6 май 1912). В спомените си Георги Райчев разказва, че това есе е посветено на него: „Четох „Писмото“ и все си мислех, че се обръща към мене.“⁵ В един разговор след това Димчо Дебелянов му казал, че задраскал посвещението, защото му се видяло много „сентиментално“. Очевидно поетът е искал текстът му да се възприеме достатъчно сериозно и без да се свързва с конкретния адресат.

„Не помня — започва Димчо Дебелянов — обещавал ли съм да ти пиша и не зная дали тъй отдалечени един от друг — не сме престанали вече да се разбираме. Все едно! Писмото ми ще те намери дето и да си, и захвърлиш ли го с насмешка, или го скъташ, за да го препрочетеш някога, аз няма нито да се оскърбя, нито да се зарадвам, когато узная неговата участ. Почнал бях без това предисловие, в тона на което мнозина у нас млади хора пишат стихотворения в проза, пълни с много красива празнота...“

...Зная, че ти, макар и още млад, минаваш за писател и мнозина възлагат надежди на тебе. В някои от твоите стихове и разкази наистина е отразен един роден талант. Ти сам чувстваш това и уверено гледаш напред, несплашван нито от несретите в своя живот, нито от апатията към твоите усилия, която ще срещнеш в живота на другите. Ти живееш в София само защото съзнаваш, че ти е необходима широка духовна култура и затова с достойна наистървеност купуваш и четеш книгите на новите руски писатели или на френските и немските, ако си сполучил да понаучиш езика им. Всяко ново явление било в нашата, било в чуждите литератури силно те вълнува, ти ходиш на всяка нашеска пиеса в Народния театър и водиш ожесточени спо-

⁴ Елка Константинова. Георги Райчев. С., 1982, с. 53.

⁵ Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Г. Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 131.

рове отпосле върху нейните достойнства и недостатъци. И когато се срещаш лице с лице с обикновените нужди на живота, ти се чувствуваш отчужден и тогава у теб се ражда гордото съзнание, че си надминал времето си и най-после си успял да се заключиш в своята *tour d'ivoire*,⁶ отдето съзерцаваш образа на вечната красота. Аз зная твоите възторзи и униния, зная твоите желания, познавам образа на всеки твой ден. И затова, когато седях на малката цветна могила и гледах едно от най-дивните поля на моята родна земя, аз си спомних за тебе с една съжалителна и тъжна усмивка. Наистина колко малък и жълтък ще останеш ти, ако след като прегориш и отрезвееш в София, не дойдеш да подириш тука своя изгубен път. Да дойдеш не с предубеждението на маниак спрямо живота, който тука се живее. Да забравиш празните приказки на мнозина безсилни за безсилието му. Да го погледнеш през очите на един успокоен съзерцател, който е научил много истини от чуждите жреци на художеството и да подириш средства за възпитаването им в наши образи. Защото, повярвай, почти никой не е направил у нас силна и явна стъпка към този подвиг. Само тогава ти ще видиш грамадната безценност на много ценни за тебе сега словосъчинения по страниците на нашите списания или на сцената на Народния театър. . .

. . . Зная, че ти си готов да наречеш наивност това, което ти говоря, но то едва ли ще престане да бъде истина, дори ако го наречеш недомислие. . . Но нали не беше излишно да ти се напомни, че един широк път, един дълъг път, около който кипи силен и пъстър живот, спокойно чака ония, които за своя шега тъй нехайно са го забравили. . .“

В този така пространен цитат от есето на Дебелянов проличава, че през 1912 г. поетът вече е имал определена концепция за литературното творчество, която, възпята в този конкретен текст, добива смисъл на естетическа програма. Все още обаче нестабилен в творческите си търсения и усилия, решил на всяка цена да скъса с провинциализма, Георги Райчев не е бил в състояние в момента да възприеме прозренията на Димчо Дебелянов. Малко комично звучи неговата увереност за смисъла на писмото, който се опитва да възпроизведе в спомена си години по-късно: „Основната мисъл на писмото беше, че напразно идеализират провинцията — там е празнота, скука, скудоумие — и че каквото ценно има, то е все пак само в София. . .“⁷

Но грешката в спомена на писателя идва и от факта, че диалогът по тези въпроси не е само двустранен. В него участвуват всички представители на поколението. Дебелянов и Лилиев са били на противоположни мнения за влиянието на града върху творческата личност. Според Лилиев „селската обстановка може да е прекрасна за почивка, но тя никак не подхожда за човек, който иска да следи културата, да живее с идеалите на своето време“⁸. Райчев в случая перифразира мнението на Лилиев по този въпрос, който, разбира се, не изчерпва проблемите на писателя — техен съвременник, коментирани в есето на Димчо Дебелянов. Всъщност едва ли правдоподобие на Райчевите реминисценции е толкова важно, колкото до каква степен тази дискусийна атмосфера е стимулирала творческото развитие на Димчо Дебелянов и Георги Райчев. Дебеляновата убеденост в истините, които не просто е искал да сподели с приятеля си, а да ги заяви като естетическа програма, е доказана от развитието на неговото творчество. През същата 1912 г. той създава такива творби като „Гора“, „Самотници“, „На Пенчо Славейков“, „Да се завърнеш в бащината къща“, ражда се замисълът му за „Легендата“ и за още осем такива поеми, които не е успял да осъществи. В есето си „Писмо от село“ поетът е формулирал своята идея за художествено единство, която се е превърнала в цел и смисъл на творчеството му много по-рано. Може би затова така убедително ми прозвуча анализът на Валентина Радинска на стихотворението „Гора“, направен върху фона на романа „Пан“ от Кнут Хамсун — една от любимите книги на поета.⁹

Големият диалог на Дебеляновата поезия с читателите и критиката започва едва след смъртта на поета; отгук нататък и диалогът Райчев — Дебелянов придобива друга характеристика — той се пренася изцяло в единия опонент, вънговия вътрешен свят. Координатите на този диалог-

⁶ Кула от слонов кост (фр.).

⁷ Д. Дебелянов, Николай Лилиев, Г. Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 131.

⁸ Д. Дебелянов. Съчинения. Т. II. С., 1974, с. 170.

⁹ В. Радинска. Биография на едно стихотворение. — Литературна мисъл, 1982, кн. 3.

монолог вече стават по-трудно доловими, но търсеният поглед ще ги открие и в резултатите от творческата зрелост на Георги Райчев, и в неговото гражданско и човешко поведение.

Почти веднага след смъртта на Димчо Дебелянов Георги Райчев по свое желание заминава за Южния фронт като военен кореспондент. Среща се и разговаря с войниците и офицерите, с които е дружил поетът, ревниво събира всеки спомен за него и дълго след войната буквално неистово се носи след всяка случайно попаднала му негова следа. На Георги Райчев ние дължим два от шедьоврите на Дебеляновата лирика — „Един убит“ и „Сиротна песен“.

Там, на Южния фронт, под разтърсващите впечатления от войната, в размисъл за смисъла на човешките жертви, за живота и смъртта, Георги Райчев открива сам своите истини за изкуството — отърсва се от книжните и преднамерени схеми. Там, на фронта, той създава своята повест „Мъничък свят“, в която „вече са осъществени художествено намеренията и амбициите на цялото му ранно творчество“¹⁰, и с която се установява неговото сериозно присъствие в литературата. Според Елка Константинова войната — и то Първата световна — изиграва решаваща роля във формирането на собствения художествен свят на писателя. „Съзнанието му, претоварено от кошмарни впечатления и ужаси“ е вече подготвено за „творческо възприемане на любимите му автори — Достоевски и Пшибишевски“¹¹.

Най-конкретният път към диалога между мъртвия и живия са спомените. Известно е, че споменът като текст в много голяма степен характеризира собствения си автор. След смъртта на Димчо Дебелянов всичките му приятели реагират по свой начин на спомена си за него. Подвързачов не крие, че е ревнив към спомените си за Дебелянов; Лилiev също не е склонен да разказва подробности, а само сменливо разгръща няколко страници от писмата на Дебелянов до себе си, за да подкрепи високите си художествени оценки за творчеството му.

Спомените на Георги Райчев за Димчо Дебелянов представляват интересна гледна точка към отношенията между двамата. В тях най-безизкусно и естествено са проявени онзи метаморфози, преоценки и комплекси, които смъртта внася в отношенията между хората, пренасяйки живия образ в идеалните сфери на съзнанието.

Георги Райчев до края на живота си пише спомени за Димчо Дебелянов. Искрено, сърдечно, откровено до самокритичност той непрекъснато възкресява моменти от приятелството си с поета, непрекъснато ги обогатява и анализира. Колкото са минавали годините и са увеличавали дистанцията във времето от приятелството му с Дебелянов, толкова повече всеки факт, дори и най-предизвикателният, от биографията на тази бохемска младост, е придобивал друга значимост в ценностните представи на писателя, наслаждал се е към елементите от духовната биография на поколението им. Една част от тези спомени на Георги Райчев са останали непубликувани и се пазят от наследниците му в личния архив на писателя. Не са известни все още и писмата на Димчо Дебелянов до него.

Повод да се замисля върху особеностите на връзката между Райчев и Дебелянов ми даде една страница от тези непубликувани спомени, която ми попадна съвсем случайно. В нея Георги Райчев разказва за великото щастие, което е изпитал в един от най-страшните и най-тъжните дни на своя живот. Било по време на бомбардировките над София, когато домът му, събиран с години от дребната чиновническа заплата, бил разрушен до основи. Един ден, ровейки из развалините, за да окрие нещо случайно запазено, писателят изведнъж попаднал на едно вързопче с писма, в което той познал писмата на Димчо Дебелянов. Изведнъж сякаш образът на приятеля изплувал из небитието, сякаш сам той дошъл в този страшен час да му протегне десница за помощ.

Спомените на Георги Райчев за Димчо Дебелянов — едни от най-подробните и описателните, най-критичните и самокритичните — излизат от обсега на съкровеното и се превръщат в откровение, в порив да се възплътят в художествен документ. Така се ражда книгата „Димчови страници“ — едно ново уверено връщане на вече утвърдения белетрист към лирическото слово, след като е написал драмата-легенда в стихове „Еленово царство“.

„Димчови страници“ представлява цикъл от девет стихотворения, сюжетно организирани в спомените на Георги Райчев за живия Димчо Дебелянов и за пренасянето на неговите кости

^{10,11} Елка Константинова. Цит. кн., с. 104 и 102.

от Демирхисар в родната му Копривщица. Тези стихотворения са своеобразен реквием на Георги Райчев за Димчо Дебелянов и така били възприети при изпълнението им на 19 август 1934 г. На този ден бил открит надгробният паметник на поета в Копривщица, дело на скулптора Иван Лазаров.

Трагическото въведение в първото стихотворение „Спомен“ припомня друга нелепа смърт — само две години преди Дебеляновата, — смъртта на Яворов. . . Поетът, в чието лице поколението на Райчев и Дебелянов вижда своя водач, поетът, който сам е видял в лицето на Дебелянов най-талантливия сред младите. Георги Райчев започва с този спомен не за да постави и той Дебелянов редом с Яворов. През 1934 г. критиката вече е сторила това. Но когато се отбелязва 20-годишнината от самоубийството на Яворов и отново започват да съкрат езиците на клеветата, писателят се чувства задължен да започне именно оттам възкресяването на най-извисените спомени в своя живот. В това стихотворение той не прави друго — просто възпроизвежда лирически конкретния си спомен; а за това, че смъртта на Яворов за Георги Райчев е плътно свързана и със спомен за приятеля му Димчо, ни подсеща и Дебеляновото есе „Прошаване с Яворов“.

Двата текста — лирическият разказ на Георги Райчев и есеистичният на Димчо Дебелянов — се допълват така, че денят, свързан със смъртта на Яворов, картината на настроенията в него се обогатява с конкретни подробности и детайли. Оказва се, че есето на Д. Дебелянов още в самото си начало внася една загадка, която се разплита в текста на първото стихотворение от цикъла. „Пак тъй *двамина* (курс. м. — Н. А.) — започва Димчо Дебелянов — ходихме преди години да се простим с един друг наш поет, свършил като Яворова. И тогава беше слънчев ден. София беше пак така, сякаш изведишж отчуждена за сърцата ни, поради спокойствието, с което преживяваше страдания край на един от своите най-достойни подражатели. И тогава ние разменяхме само откъслечни думи — толкова, както и сега, ни се виждаше излишно и може би срамно да оплакваме шумно един покойник, пред смъртния одър на когото мълчанието говори така величаво.“

Очевидно другият поет, с когото са се прощавали преди години, е самоубият се през 1911 г. Димитър Бояджиев — един от любимите поети на Димчо Дебелянов, чиито стихове „Напразно горд, напразно окрилен“ той често възторжено е повтарял като точна лирическа формула на своите собствени настроения и състояния, предизвикани от безответната, неадекватна на творческите му търсения и усилия социална среда. А кой е приятелът, с когото Димчо Дебелянов е посетил Яворов на смъртния му одър, с когото са мълчали, забравили един за друг, потънали в скръбен размисъл? Впрочем ето и текста на стихотворението „Спомен“, в което става ясно, че този приятел е бил Георги Райчев:

... *Аз пак съм сам и пак ридай
в сърце нестихналата зима...*

„— Седни. . . аз плача, виждаш, съжали ме. . .“
Той мина, седна и подпря глава
върху ръката си; седим, мълчиме,
а във душите ни горят слова
недоизречени; край нас, във мрака,
момчето само пред тезгяха чака
и ни поглежда скритом отстрана
всеред глъхналата мъртва тишина.

„— Налей.“ Наливам; прием и мълчиме,
а между нас е призрак седнал ням;
гори сърцата ни печално име —
слепец, че е ненужен бил и сам
сред божии свят — при хората и нея:
тоз ден, уви, погребяхме ний Пейя. . .

Вървеше катафалката пред нас,
отрупана с цветя, венци и ленти;
наоколо шуми, от час на час
расте тъпна — приятели, студенти,
зяпачи и безлична сива сган. . .
Безсмислената пияна на живота
тоз ден изпращаше един призван,
току-що снет от кръста на Голгота. . .

Припада мрак; вечерен час звъни,
а ние все така седим, мълчиме;
навън огряват ярки светлини,
гърмят трамваи, мяркат се жени
във хишна голота, неутолими;
ечи градът от викове и звън,

готов за делничен, покоен сън,
забравил и светец, и свято име . . .

„ — Нaley . . . аз плача, виждаш, пожали ме . . . “

Всяко от стихотворенията в цикъла започва с мото из поезията на Димчо Дебелянов и неговото съдържание своеобразно се разгръща вътре в текста на деветте творби. Началото на сюжетната фабула е във второто стихотворение „Път“ с мото: „ . . . На лунния блясък вълните/заливат безлюдния път. . . “ В него Георги Райчев разказва за онзи ден на 20 август 1931 г. когато той, Димитър Подвързачов, Илия Дебелянов и артисти от кръжеца „Живо слово“ тръгват за Демирхисар, където в двора на старата църква „Благовещение“ бил погребан Димчо Дебелянов. По дългия път, безлюден и пращен, спомените връхлитат, звучи гласът на вечно живата поезия и тя възкресява в съзнанието на писателя любимия образ на мъртвия поет; двата стиха: „Аз умирам и светло се раждам/разнолика, нестройна душа. . . “ и следва тяхното разгрънато в лирически разказ конкретно съдържание и тълкуване в третото стихотворение „Образ“.

Той иде, ето го — висок, изправен,
широкоплещ и радостен младеж;
върви със полюляващ се вървеж —
ту буйно устремен, ту тих и бавен;
косите сякаш, че не са коси,
а червеникава, корава грива
младежката глава отвред покрива
и тежък кичур над чело виси.
Очите — сини са като небето,
като небето бързо се менят:
ту блика в тях смях весел на детето,
ту мятат мъннии и смъртен яд.
На устните трепти усмивка блага,
сърдечен смях и кротка доброта;
минава миг и в същите уста,
като че някой демон страшен влага
на пепелянка злъчния език.
Гърлите му продира ясен вик,
изригват грозни думи на омраза
и сякаш сам молепсан от проказа,
като библейския окаян Йов,

наместо скъпи думи на любов —
проклятия жестоки се изливат
против съдбата, хората, света;
не думи — мечове ранят, убиват
кого де срещнат в тежка слепота.
Пробужда се със своята дива мощ
потайната, прокобна, люта нощ —
през мрака викат ядни гласове,
извиват бури, падат гръмове
и мъннии продират небесата;
тресе се, люшка се, ридай земята
и кървави я плискат ветрове. . .

На утрото смирен те пак посреща,
речта му е сърдечна и гореща,
а в погледа — разкаяние, вина:
отвяла бурята — грей бодро ведрина.
Какъв с, кой е ти не разгадаваш —
клет мъченик, светец или герой —
а радостен го само отминаваш
и шепнеш запленил: — „Такъв е той!“

Позволих си да цитирам цялостно и това стихотворение, за по-пълна илюстрация на директния лирически разказ, в който образът на поета е огледално възпроизведен от вече разказаните спомени, които са по-достъпни от книгата „Димчови страници“ и всеки може да направи сравнението.

В следващите две стихотворения „Воин“ и „Гибел“ Георги Райчев възкресява пейзажа на боя на Южния фронт. В съзнанието му прозвучават ековете на миналото, пред очите му оживяват сивите редици на войниците и силуетът на Димчо Дебелянов сред тях. Писателят съпреживява асоциативно поезията, спомените си и спомените на Дебеляновите приятели от фронта, които с часове е слушал и записвал там по същите места през 1917 г.

Стихотворението „Тлен“ е с мото из първа част на „Легенда за разблудната църкния“: „ . . . Стени и сводове спокойна тлен прояжда. . . “ В него съвсем натуралистично Георги Райчев рисува картината на разкопаването на гроба и изваждането на Дебеляновите тленни останки. По-нататък в сюжетно-фабулната последователност на Райчевия разказ, който следва събитията на пътуването и едновременно с това се впуска в ретроспекции и интроспекции (невинаги много сполучливо), идва завръщането на тленните останки на поета в родината. На тази тема са посветени две стихотворения — „Назад към родната земя“ и „Бащин дом“.

Стихотворението „Бащин дом“ е предпоследно в цикъла и затваря кръга на сюжетната фабула. То е написано изцяло почти в диалог с елегията „Да се завърнеш в бащината къща“ и не само започва с мотото от нейните начални стихове, но и текстът му кореспондира дословно с нейния текст:

Завърнахме те в бащината къща...
Уви, не ти, а твойта тлен се връща
и няма никога да сложиш крак
на врасналия в бурен бащин праг.
На клепките ти тегне сън, умора
и ако спреш пред срутената стряха,
не ще събудиш с плахи стъпки в двора
пред гостенин очакван радост плаха.
Нито ще срещнеш старата на прага
и сложил чело на безсилно рамо
да чезнеш в нейната усмивка блага
и дълго да повтаряш: мамо, мамо...

Заклучителната тема на реквиемно организираната творба е апотеоз. Такава е функцията на последното стихотворение в цикъла — „Во веки веков“, в което писателят става изразител на всенародната обич към големия поет и достойния син на България.

В началото на това стихотворение като мотото и в края му като цитат стои Дебеляновото четиристишие:

...Че ден за химни ти дочака,
дочака жътва в своя ден
и като слънце слезе в мрака,
от блясък царствен озарен...“

Тези думи на поета, написани в чест на Пенчо Славейков, изключително прилягат и на неговата собствена творческа и човешка съдба, а цитирането им е една от сполучливите находки в подбора и видитането на цитати в цикъла.

Цикълът „Димчови страници“ излиза в самостоятелна книга през август 1934 г. само в 500 екземпляра и се разпространява сред приятелите и почитателите на поета в чест на тържествата при откриването на Дебеляновия паметник в Копривщица. Той има значение не толкова като литературен факт сам за себе си, колкото като проява и жест от най-висок етичен разред, като документ от духовната биография на Дебеляновото поколение.

В този цикъл Георги Райчев е потърсил най-прекия, но и най-труден за него път на лирическия разказ, за да сподели и преосмисли отново спомена си за поета и приятеля, отново да се потопи в недовършения си диалог с него, онзи диалог, който му е бил необходим и в шастливите, и в трагичните мигове на собствения му творчески и житейски път.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“,

Вена, 1983, кн. 173—174

В рецензираната книжка привлича вниманието статията на д-р Карл Вагнер „Тъмните полета на идеологиите. Бележки за съвременните швейцарски романи.“

Авторът посочва, че съвременната немско-езична литература (с това се разбира литературата на ФРГ, на Австрия и на Швейцария) е обременена с ипотека, която тя отчасти сама си е наложила. Шансовете ѝ да предава познания за действителността, чийто израз е тя, са намалели и мнозина теоретици, а и някои автори търсят най-късия път към практиката и по този начин доброволно се отричат от самата литература. Тъй като Швейцария и Австрия въпреки заслужаващите внимание отделни инициативи играят незначителна роля като литературни пазари, писателите на тези страни авансират във Федералната република и извън нея като регионални автори. Под знака на този регионализъм стоят и най-новите антологии. По-важни в това отношение са сборникът на Дитер Бахман „Продължаваме да пишем. 98 писатели от немска Швейцария“ (1977), изданието „Литературата на Швейцария. Текстове и материали“ (1978) и антологията „Насън видях Швейцария“ (1980). Тези книги представят по-младите, родени след Втората световна война писатели пред една читателска публика, чиято литературна представа за Швейцария се свежда само до имената на Дюренмат и на Фриш. Хвърляйки поглед назад към „литературата на тридесетгодишния мир“, Валтер Хюлерер бе назовал имената на Петер Биссел, Фридрих Дюренмат, Макс Фриш, Адолф Мушг и Урс Видмер. Днес този списък трябва значително да се разшири, смята авторът на статията.

Тук трябва да се добавят и имената на Силвио Блатер (р. 1946), Юрг Ледерах (р. 1945), Гертруд Лойтенегер (р. 1948) и Е. Й. Майер (р. 1964), които публикуваха първите си книги през 70-те години. Докато формалното и тематично своеобразие на техните произведения не подлежи на съмнение, творческите им пътища са приличат по фрапиращ начин. Всички те — с изключение на Ледерах — произлизат от дребнобуржоазна среда, за-

вършили са университет и са получили педагогическо образование. С това те сякаш потвърждават традиционната представа за Швейцария като „народ от учители“. Един герой от романа на Майер „Завръщането“ казва: „В нашата образцова страна ние живеем като образцови учители и образцови ученици, но преди всичко като учители.“ А и според статистиката, посочва авторът на статията, приблизително половината от швейцарските писатели работят като учители. Но от по-голямо значение за тях е откритият сблъсък с възпитателните учреждения и със социалните утопии, свързани с тях като последиствие на студентското движение, смята д-р Вагнер.

Въпреки близостта на светогледите, почти еднаквата степен на образование и използването на едни и същи жанрове (повест, роман) изненадва различieto в творбите на тези писатели. В сравнение с „Пламтящ лед“ (1978) на Урс Йеги или монтажните романи на Ото Ф. Валтер, които още чрез формата си разчувват целостта на фикцията, за да направят осезаеми противоречията в социалната действителност, тук липсва непосредственият рефлекс за политическо действие и призивът към политическа активност. Романите на Йеги и на Валтер свидетелствуват за превеса на абстрактно-рационалното схващане за бъдещето, което схващане изчерпва субекта. В романа си „Основанията на Албисер“ Адолф Мушг неслучайно влага (и същевременно иронизира) една психологическа плоскост, за да покаже крушението на политическите идеали, които — стилизирани до някакво ново „свръх-Аз“ — не се преработват от субекта, а го фрустрират.

Блатер, Лойтенегер и Майер залагат на пренебрегвания в онова схващане субект, без който всяка утопия може само да бъде ексекутирана, но не и пренесена в живота, отбелязва авторът. Те възстановяват диалектиката, към която според Адорно спада и душевната дълбочина. „С ликвидирането на душевната дълбочина в никакъв случай не се издигна един излекуван от идеологията човешки тип, а по-скоро такъв, който изобщо не можеше да постигне своето Аз“ — пише Адорно. Като се обръщат отново към субекта, тези писатели възвръщат на литературата онази свобода на действие, от която тя не може да се лиши. Защото литературата постига своята достоверност именно с това,

че прониква там, където не може да достигне понятиятото мислене, заключава д-р Вагнер.

Най-радикално използва тази свобода на действие Юрг Ледерах, за да утвърди различното между литературата и теорията, между изкуството и действителността. В книгата си „Целият живот“ (1978) той казва: „В моите писмени начинания аз си забраних всяко изречение, в което се долавя закон и ред; и то, за да изляза срещу факторите закон и ред, вместо да ги удвоявам в творбите си.“ Ледерах използва обичайните елементи на жанра роман, за да ги обесили толкова по-трайно. Този принцип важи и за знаковия характер на езика. Произволът, който определя отношението между знак и означаемо, се довежда до съзнанието в процеса на писането. И нищо чудно, че диалогът с читателя, „директното потребление“, според Ледерах се прекратява съзнателно, за да бъде предоставена на читателя онази свобода, с която той първа ще трябва да се научи да си служи. Романите на Ледерах „Докато трае един дълъг спомен“ (1977) и „Целият живот“, както и романите на Хана Йохансен опровергават общоvalidната присъда за традиционността на швейцарската литература. На всички възражения срещу тези творби, които първоначално отблъскват читателя, може да се противопостави респектът към писателя — играта с литературните форми трябва да се разглежда като принципен отказ от участие в пазара. Защото и до днес е валидно онова, което Макс Фриш веднъж открито бе признал в едно интервю с Хорст Бинек: „Никога досега не съм се отказвал от успеха; не мога да си го позволя. Удивлявам се на писателите, които си го позволяват, например представителите на „новия роман“, които теоретически се отказват да пишат романи като Балзак.“

Така художествената тъкан на посочените романи затруднява опростителския прочит, а отвореността на формата им противопоставя на традиционните закони на необходимостта едно „поле от възможности“; но швейцарската литература от 70-те години познава и постулата на една оперативнорадикална книжнина, която изисква яснота не като резултат, а като предпоставка за познавателните процеси. Тематично това може да намери израз в изобразяването на трудовия свят. Ранният сборник с разкази на Силвио Блатер „Погрешно включване“ (1972)

и повестта му „Нормирани дни, пропильно време“ (1976) трябва да бъдат причислени към опитите да се възвърне на швейцарската литература една дълго отминавана тема. А в последно време романите на Валтер Кауер/Емил Цопфи „Всяка минута струва 33 франка“ (1977) и на Ото Марки „Рецидиви“ (1978) предлагат анализи на един ясно определен ошетен живот, посочва авторът.

В тези произведения се обхващат застрашителни социални явления, като темите и мотивите на конвенционалните повествователни форми се разширяват и преобразуват; от друга страна обаче, „освободеното“ съзнание се стреми да различи традиционната жанрова система на литературата. Провокацията, която предизвикаха книгите на Майенберг „Репортажи от Швейцария“ и преди всичко „Разстрел на улици“ в държавна измяна Ернст С.,“ доказва, че „масовите“ жанрове като репортажа са особено подходящи да улучват болните места на националното самосъзнание. Напорът на автентичното, откриването на реално невероятното се оказват по-действително от достоверната измислица. Това, че Майенберг заедно с Жан Циглер спада към най-оспорваните критично мислещи автори в Швейцария, се дължи и на обстоятелството, че със своя герой той засегна една тема, засегната още през средата на 60-те години от Макс Фриш — темата за непревзможното минало на Швейцария. Предговорът на Майенберг към публикуваното през 1977 г. преработено и разширено издание на книгата, както и реакцията след екранизацията на Рихард Диндо разкриват страховното стесняване на съзнанието, което не може да възприеме схващане като това на Адорно: „Миналото ще бъде превзможнао едва тогава, когато бъдат отстранени причините за това минало. Но понеже причините продължават да съществуват, неговото влияние и до днес не е премахнато.“ В романа на Ото Ф. Валтер „Подивяване“ това действително положение е засилено до степента на негативна утопия — тя трябва, по думите на писателя, „да изобрази фашисткия потенциал в швейцарското общество“.

Авторът на статията заключава, че опознването и пресъздаването на националната и всеобща история в съвременните швейцарски романи се превръща в предисловия за бъдеща гражданска активност.

В. К.

„СПОМЕННИ ЕСЕТА“ ОТ ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, Пловдив, изд. „Хр. Г. Данов“, 1983. 206 с.

Като използва личния си опит от преживяно и прочетено, в книгата си Ефрем Каранфилов прави своите открития в областта на психологията на личността и на народопсихологията. С веша и сигурна ръка скицира собствения си портрет с прелестната смесица от есеистика, критика и белетристика. Една богата и артистична натура ни предлага своите „максими“ често във вид на афоризми („За детството и юношеството“). Той веридко тръгва от малкото, дребиото, интимното и някак си неочаквано открива здрава нишка с голямото, важното, значимото. Така например в духовното изграждане на човека, на отделната личност вижда образа на учителя. На любимия учител. Както и в духовното изграждане на родината.

Родината е постоянна тема в творчеството на Ефрем Каранфилов. За него тя се олицетворява не само в родния край, родния град и родната река или планина, не само с улицата, на която си живял, и с родната къща, където си прекарал златните сънища на своето детство. Родината — това несъмнено са и приятелите, с които те свързва здрава дружба от най-ранната ти младост, и училището, и книгите, които за пръв път са ти открили широкия приказан свят на въображението. Разбира се, писателят не говори в общо за родината или за родния град, във всеки негов ред, във всяка дума се чувствува присъствието на родния му Кюстендил с прелестните му околности, със зеленото рухо на Хисарлъка, със Струма, завинаги свързала името си с „легендарните ни войводи и революционери от Гоце Делчев и Яне Сандански до Калаяшки, Демиревски, Паралунови. Големите поети и художници начело с Никола Йонков Вапцаров и Владимир Димитров — Майстора оттука са тръгнали по света, за да разнасят красотата, силата и славата на българския творчески дух“ (с. 40). Той си спомня за „плъска на тъжните води“, за „скръбната песен на легендарната река“, защото тя е звучала непрекъснато през детските му години. Но тъжните реминисценции, защото във всеки спомен от детството, дори в най-светлия, има и по малко носталгия,

се уравновесяват с оптимизма на автора по отношение бъдещето на родния град и родната река, на родината.

Есетата, в които най-ярко се откроява личността на писателя, неговото израстване като гражданин и творец, са „Среща с литературата“, „Среща с любовта“, „Среща със смъртта“, „Юнкерските години“, „Как написах книгата „Българи“. Те са най-изповедните и може би най-изстрадащите.

Не е оригинална мисълта, че творецът в сравнение с другите остава завинаги млад, защото най-често се връща към своето детство. Но у Ефрем Каранфилов тя се обогатява, детайлира, превръща се в негова — тя е лейтмотив на много негови произведения. Не можем да не се съгласим с него, защото именно писателят успява да запази свежа своята памет, емоционалната оцветеност на спомена, чистотата на преживяването — такава, каквито са били в детството му, самс че преосмислени, пресети през разума на възрастния. Неслучайно афоризмите „За детството и юношеството“ имат за мото мисълта на Русо: „Помни, че си бил дете!“ Тази мисъл произнава цялата книга, тя му е дълбоко родствена и винаги когато пише в книгите за детството, в една или в друга степен я зашишаваша.

С тези есета, стъклеще по стъклеще, детайл по детайл някак незабелязано се изгражда цялостната фигура на твореца и гражданина Ефрем Каранфилов — те са неговата литературна автобиография. Много често личните му спомени и преживявания са издигнати до степен на обобщение, на общочовешки ценности. И обратно. Авторът нерядко тръгва от „абстрактното“, от понятието, от общото и за да го подкрепи с пример, да го направи по-релефно и убедително, разказва някоя колоритна случка от своя собствен живот. Така неговите есета придобиват едно особено темпо, един свой, вътрешен ритъм. Те са постоянно движение от анализ към синтез и от синтез към анализ. Портретът, който рисува, само на пръв поглед може да ни се стори фрагментарен, някак си разхвърлян. Всъщност това „безредие“ издава артистичност на духа. Не можем да не обърнем внимание и на още нещо. Както във всички автобиографични произведения, и тук правят впечатление искреността на тона,

изповедността. Една искреност, която позволява на писателя да се погледне отстраня и да се анализира обективно. У него не се забелязва никакво хитруване, никакво старание да „скрие“ недостатъците си, да се направи по-добър. Но същевременно абсолютно чужд му е и другият вид суета: флиртът със слабостите. Ще цитирам есето „Среща с литературата“, за да не бъде голословна: „Най-трудно е на хората с богато въображение — пише той — да бъдат точни и фактологично добросъвестни.

Така в известна степен се случи и с мен. Аз трудно се справях с математическите предмети и ми бяха нужни усилия, за да ги превъзмогна. И, от друга страна, в мен се развива непрактичност и несръчност. Не можех да направя най-обикновената поправка в къщи, да сменя бушон, да нацеля дърва, да оправя бравата на вратата. . . Преките цели най-често с практическа окраска бяха в постоянно стълкновение с „сфирните“ интереси на духа“ (с. 57).

Тези особености на характера и главно: духовна широта, това съзнание, необременено и сякаш необременимо от схеми, е по вътрешната си нагласа противоположно на догматизма, на превръщането на човека от цел в средство, в механичен изпълнител. Този богат творчески дух се бунтува срещу опростителството, срещу догмата. Неслучайно патосът на неговата есеистика е насочен и пряко, и косвено срещу доктринерството. И съвсем не е случайно, че шедрият му талант разцъфтява едва след Априлския пленум.

Талантлива издънка от семейството на своя знаменит дядо — видния етнограф, краевед от Кратово, акад. Ефрем Каранов, — израсъл в една среда, която възпитава в пиетет към хуманитарните науки и особено към словото, още като дете и ученик Ефрем Каранфилов започва да живее в света на въображението, в чудния свят на художествената литература. Той отрано се пристрастява към Лермонтов и гениалният руски поет ще си остане и досега негов кумир. Ще го окриля в трудните години на Военното училище, където прусацката дисциплина ще се мъчи да „загладя“ ръбовете на индивидуалността му, да го превърне в послушно оръдие на чужда воля и чужди интереси. Лермонтов ще го крепи в най-трудната борба — в борбата за запазване не само на индивидуалността, но и на човека у себе си. Така ние стигаме до най-важното в биографията на Е. Каранфилов — творческото развитие на една голяма и задължаваща семейна и родова традиция. Факт, сам по себе си значим, тъй като не са чак толкова много българските писатели, потомци на такива предци — учени и родолюбци, издигнали хуманизма във висш и свещен принцип на своя живот. По-късно този принцип ще стане и негов — не само за литературата, но и за отношението към хората. Есето „Среща с литературата“

е особено богато на размисли върху психологията на личността. То носи и един основен патос — патоса на свободата, разбирана като власт на въображението над сухия рационализъм, на творческото дирене над догмата.

Есетата на Ефрем Каранфилов са лирични по своята същност и неговата есеистика неслучайно разцъфтява заедно с разцвета на лиричната проза. Те се четат като първокласна белетристика.

Авторът не само свързва личния си опит с опита на другите, но той умее винаги да свърже миналото с настоящето и дори с бъдещето. И така да бъде винаги актуален. Това актуализиране идва при него съвсем естествено, логично, то в никакъв случай не е нагледно от някакви конюнктурни или други извънлитературни съображения. Ето как завършва есето, за което вече стана дума: „Мъчно е да оценим колко от онова, което имаме у нас . . . дължим на големите български писатели. . . Всички те са ни разкривали дълбоката хубост и благородство на човека. . . внушавали са ни, че всякакви грешки и грехове могат да се простят, но греховете към живия дух, към хуманизма, нашия социалистически хуманизъм, никога потомството няма да ни прости. . .“ (с. 61 — „Среща с литературата“).

Тук, в тази книга сякаш са събрани най-ярките епизоди от неговия живот. И тази яркост авторът е пресъздал също така въздействащо и неповторимо. В „Среща с човека“, където е описана случката с бясното куче, от което го спасил със самоотвержената си постъпка един селянин, когато бил петгодишен, е като че ли първата му среща с „добрината, великодушието и сърдечността на българина“. За това „ласкавата му добродушна усмивка остана да греє завинаги в сърцето ми“ (с. 64). Този усмивка озарява сякаш целия му по-нататъшен живот, цялото му творчество, прави го него самия по-добър и по-човечен.

Едно от най-паметните преживявания на всеки човек е срещата му със смъртта. И то е обяснимо. Там проличава неговият характер, волята му, цялостният му мироглед — там проличава истинската му същност, защото това е най-автентичната проверка. Е. Каранфилов е описал смъртта на леля си Зора, която умира в разцвета на младостта си. Разказал е за потресното въздействие, което има върху него една друга смърт — убийството на анархиста Заре Секулички от ръката на михайловистите. Като млад офицер присъства на убийството на най-хубавия кон от 13-и лехотен Рилски полк. Описал го е не толкова като антигигиен, колкото като антиестетичен акт. Въобще той е убеден, че преминаването от битие в небитие, превръщането на живата материя в нежива по своята същност е не само морална разруха, но и „върховна грозота. . .“ „Най-страшното е, че с едно парченце олово за

еден мяг само живото, прекрасно същество се превръща в мъртва материя. И един необятен, неповторим свят от мисли, чувства, благородни пориви изчезва. „Мислещата тръстика“ е пречупена“ (с. 68).

Блез Паскал беше нарекъл човека „мислеща тръстика“. А какво по-вярно определение за самия автор на тези есета? Особено възбуждащо прозвучават изповедите му, когато пише за своята въображаема „среща“ със смъртта като юнкер. Но в един период той я е преживял съвсем реално, почти „физически“. И трябва веднага да добавим, че лекарят, който направи, без никакви „заобикалки“ му предрича предстоящата смърт, ни поражда с душевната си грубост, жестокост, дори бих казала — със злонамереността си. И, разбира се, със своята професионална некадърност. Или да вземем друг образ на духовно деформиран „човек“ — поставям думата в кавички, тъй като изпитвам неудобство да нарека човек юнкера Ронев — оскотял твърде рано, олицетворение на грубата сила, жесток и циничен. Та този именно юнкер, който иначе е великолепен ездач и може да се бие чудесно, му лепва прозвището „Смъртта“. Чувствителният младеж, израснал в благородния и примамлив свят на литературата, изживява трагично своята мнима болест и работата взема щастлив обрат само поради благоприятното стечение на обстоятелствата. По ирония на съдбата, а може би и защото все пак има някаква справедливост, през ваканцията Ронев загива при падане от кон — това звучи почти невероятно за този исполин!

Ефрем Каранфилов има интересни социално-психологически наблюдения върху паралелна любов — смърт. Той отбелязва дълбоката връзка между любовта и смъртта. И това е естествено, тъй като смъртта би трябвало да се разглежда само във връзка с живота. А нима любовта не е най-същностната проява на живота? Него още като дете го е впечатлявал фактът, че младите хора много по-лесно отиват на смърт — революционерите, влюбените. Може би, пише той, те не са успели да се вкопчат все още здраво в живота. Това впрочем е един извънредно интересен проблем, който е занимавал живо творческото въображение на много писатели и заслужава по-специално внимание както от негова страна, така и от страна на други наши изследователи.

Всъщност „автобиографията“ на Ефрем Каранфилов като младеж в концентриран вид се съдържа в есето му „Юнкерските години“. То е квинтесенция почти на всичко, което знаем за този период от живота му — тук правят впечатление оригинални наблюдения върху психологията на военната дис-

циплина например, има много ярки и колоритни образи на негови съвпускници, на командири и преподаватели — между тях и писатели (Стоян Загорчинов). А ето и едно схващане, което, струва ми се, разкрива същността на неговото житейско и творческо кредо: верността на самия себе си. Неслучайно за мотото към есето „Юнкерските години“ служи призивът на Гьоте: „Стани това, което си!“ Днес, в ерата на засилена стандартизация и стремеж към унифициране, най-трудното и несъмнено най-важното си остава грижата за запазването на индивидуалността. „На някои хора обаче животът се устройва така, че непрекъснато са принудени да бъдат това, което не са. И много рядко са се срещали с онези, които вярват, че са това, което желат да бъдат. Но именно такива редки хора са им помагали да съхранят своята вътрешна същност, своята вътрешна свобода, да не погинат и да не се загубят като личности“ (с. 93).

И докато това есе разкрива израстването на човека Ефрем Каранфилов, „Среща със славата“ и „Как написах книгата „Българи““ открехват дискретно вратата на неговата „светая светих“. Има нещо дълбоко символично между двете есета. „Среща със славата“ ни запознава с това, как читателската публика е възприела една от първите му печатани изяви — социологичното есе „Душата на младежа-тарикат“. Докато „Как написах книгата „Българи““ пресъздава творческата история на едно от най-представителните му произведения засега. Тях ги свързват много неща, но нека не забравяме най-важното: те двете като че ли най-силно подчертават съдбовната му отдаленост на литературата. Защото независимо през какви житейски перипетии е минал, чрез нея той винаги е съхранявал и отстоявал своята индивидуалност и своята свобода. А за да се осъществи като човек и писател, Е. Каранфилов дължи немалко на такива творци като акад. Димитър Михалчев, Стоян Загорчинов, Иван Хаджийски, Георги Караславов. Както и на личности като Кирил Цонев, Александър Балабанов, Павел Шатев. На тях той е посветил спомените си от втората част на своята книга, които допълват, обогатяват и конкретизират първата част. Те дават представа за културния елит на страната, а така също и за епохата — за нейните процеси, за движението и сили. Но най-ценното в тях е, че независимо от майсторското портретуване на човека, комуто са посветени, същевременно разкриват и някои непознати досега страни от богатата и интересна личност на автора — те са едновременно портрети и автопортрети.

Людмила Григорова

„Декамерон“ на Джовани Бокачо е сред паметниците на световната литература, които запазят през вековете непопятната любовта на читателите. Не по-слаб и не по-малко постоянен е и интересът на литературната история. Прочутият сборник с новели е осветляван многократно и от различни ъгли. Обикновено той е разглеждан като най-ярка проява на ренесансовия светоглед, като първа и най-характерна творба от новия етап в развитието на белетристиката. Известният италиански литературовед Виторе Бранка, за когото творчеството и животът на Бокачо са централен изследователски проблем от десетилетия, търси свой подход към тях. (Книгата му, чието първо издание е от 1956 г., е обогатена с по-нови наблюдения на автора.) Разграничаването от традицията, съдържащо и елемент на провокация, отправена към читателя, се разкрива още в заглавието — „Boccaccio Medievale“ — средновековният у Бокачо, което според Бранка се съдържа на всички равнища в творчеството на писателя. Същевременно, както пояснява авторът, той е искал да подчертае, че белезите на средновековното не изчерпват характеристиката на „Декамерон“ и останалите творби на Бокачо. Навлизайки в конкретните анализи, поместени в книгата, читателят не без изненада забелязва, че авторът, ангажиран се с все пак дръзкото заглавие, не робува на предпоставена теза, не се стреми винаги и във всичко да изтъква средновековното. Нещо повече, акцентът по правило пада върху новото, което Бокачо внася в литературата на фона на традицията, като успоредно с това се разкриват и проявите на устойчивото, на традиционното в творчеството на Бокачо. Съчетанието на смело представената нова идея с обективността и непредвзятостта в подхода спечелва не само симпатииете на читателя, но и неговото доверие.

Но и не само това. Взаимопроникването на традиция и новаторство е един възлов за европейската култура период като италианското треченто е кардинален проблем, едновременно теоретически и конкретен. И той засяга далеч не само изследванията на творчеството на Бокачо и неговите италиански и западноевропейски съвременници. Той има и пряко отношение към редица въпроси и от българската литературна история, в която преходът от стара към нова литература е костелив орех, с който нашето литературознание все още се бори.

Виторе Бранка вижда своя труд като продължение на радикалния похват, извършен от редица европейски учени от близкото минало (сред тях у нас по-познат е Курциус) по отношение на преодоляване на стария,

но все още разпространен мит за средновековния „мрак“ и „ярката светлина“ на Ренесанса. Но докато в по-общи, теоретически план старите разбирания са вече окончателно преодолени етап от развитието на науката, то същото не може да се каже за разглеждането на Бокачовото творчество. Според Бранка тук академическото литературознание се намира в застой и не се е придвижило напред в сравнение с постигнатото от Де Санктис и неговите съвременници. Дори „сериозен и принципен изследовател“ като Ауербах, а също и Шкловски, остават в рамките на познатото. Веднага трябва да се поясни, че Бранка отнася тази констатация само към проблематиката на отношението Средновековие — Ренесанс. При конкретните си анализи той е чужд на какъвто и да е nihilism и се опира на множество свои съвременници и предходници, изтъква техните приноси.

Желанието да преодолее застой в изследванията на Бокачо, да ги свърже с новите идеи, които навлизат в литературната наука, подбужда Бранка „да се опита да интерпретира Бокачо и неговото главно произведение във връзка със социалната действителност на епохата и неговия собствен жизнен опит“ (с. 13). Към тази цел авторът тръгва по различни пътища, но негов основен принцип е отнасянето на живота и творчеството на писателя към съвременния му контекст, социален и литературен. Благодарение на това трезвият, непредубеден и ерудиран поглед на учения се натъква на редица неочаквани явления както по отношение на творчеството на писателя, така и на неговата биография.

Основната теза на Бранка е свързана с „готическата структура“ на „Декамерон“, със „средновековната архитектоника“ на творбата. И въпреки че към някои от неговите наблюдения могат да се изкажат и известни резерви, както прави в послеслова на книгата С. Прокопович, то разглеждането на „Декамерон“ като цялост, а не като механичен сбор е особено ценна и плодотворна идея. Авторът проследява „идейната нишка на повествованието, която води от горчивото и рязко порицание на порошите на социалните върхове в новелите от първия ден, до възторженото и изискано прославяне на добродетелите и благородството в новелите на Х-я ден“ (с. 29—30). Като два полюса са разглеждани новелите за Чапелето (I, 1) — надарен с черти на Юда, и за Гризелда (X, 10), разтълкувана като превъплъщение на Дева Мария.

Значително място отделя Бранка на повествователната рамка, която обединява „Декамерон“ не само формално. Тя според него е характерна „предя всичко за средновековната литература и риторика и е почти немислима извън този кръг“ (с. 32). Според него тази композиционна схема скоро след Бокачо „се лишава от всякаква жизненост и дори губи пръсщото ѝ значение на декора-

тивен елемент". Но може би тука привличането на материал от източните литератури би хвърлило допълнителна светлина върху разглеждания проблем, защото използване на рамкираща история се среща и в „Панчатавтра“, и в „1001 нощ“, и в други творби и проследяването на еволюцията й до (и след) „Декамерон“ би било интересно и плодотворно.

Черпейки от богатствата на разнообразни литературни, фолклорни, религиозни и други творби и модели, Бокачо не само ги съчетава с нови битови детайли и социални идеи, но последователно преобръща, преосмисля традиционни тополи (общи места, сюжетни мотиви), разчува нормите на стилитични канони, използвайки техните похвати за нови и неочаквани цели. „Новите хоризонти в прозата“, които той открива, са възможни благодарение на преосмислянето на традицията, на съчетаването на възприемани дотогава като несъвместими тейденции, особености, идеи. В „Декамерон“ смело навлиза мощният поток на средновековната народна култура, която Бранка разглежда в духа на Бахтин, чийто трудове познава и цитира по друг повод. Народната градска култура при Бокачо съжителствува със света на рицарите и куртоазната литература, подчинен на други не само социални, но и литературни норми. Бранка открива използването на един и същи топас с противоположни функции в различни новели на „Декамерон“, а дори и смяна на двата противоположни начина на повествование в рамките на една новела (VII, 7). Авторът анализира не по-малко съзнателна и целенасочен стремеж на Бокачо за сливане на притчовото повествование и видимостта на историческата достоверност. Благодарение на този синтез става възможен новият тип повествование. Това са все явления, които имат своите все още недостатъчно добре осмислени аналогии и в книжнината на Българското възрождение при цялата негова несъмнена специфика.

Друг много интересен и важен проблем, за който изследването на „Декамерон“ е благодатна почва, е въпросът за съотношението между заимствувано, достоверно и авторова фикция. Бранка проследява еволюцията на литературоведските възгледи по този проблем. У самия Бокачо могат да се намерят няколко изказвания, цитирани от учения. Същият въпрос вливува и Петрарка, който преработва и превежда на латински новелата за Гризелда и акцентува върху нейната „достоверност“. Сходен е подходът и на авторите от XVIII в., които анализират новелите като хроника, стремят се да открият в тях исторически лица, събития, места. Този подход Бранка отхвърля наред с увлечението на изследователите от XIX в. да откриват „източниците“ на всички новели. Интересно е, че съобразно със своята ценностна система и двата взаимноизключващи се възгледа са еднакво апологетични. Бранка се интересува от въпроса,

как откритите от двете школи елементи въздействуват върху творческото въображение на Бокачо, в каква степен те определят формата на отделните новели, а и на цялата творба. Това безспорно е закономерният въпрос, който идва след пресвятането на постиженията на двете школи. И все пак хубаво би било, ако в едно цялостно разглеждане на „Декамерон“ се обобщи всичко установено както по отношение на исторически достоверното, така и на заимствуваното. Прави впечатление, че въпреки че привежда много англоезична литература, Бранка не цитира капиталния труд на A. Lee. „The Decameron. Its sources and analogues“ (London 1909, repr. 1972).

Бранка се ограничава само с отделни примери, които илюстрират разглежданите явления, но не проследява всички техни прояви — една наистина невероятно трудоемка, но необходима работа. На базата на нея може би по-последователно биха се разгърнали неговите изводи. Едно подобно изследване би било много полезно и за немалкото изследвачи на рецепцията на „Декамерон“ в другите литератури. А това е сериозен проблем, защото, по думите на Бранка, „може да се каже, че историята на европейската повествователна литература — това е в някаква степен и историята на въздействието на Бокачо върху нея...“ (с. 8).

Разглежданото отношение на различни литературни школи към „Декамерон“, а към подобен похват Бранка прибегва на няколко пъти в книгата си, е интересно за нас и в друго отношение. Въпреки че, както е известно, всяко сравнение куца, не може да не се открие аналогията в смяната на подхода към някои български автори. А задълбочаването в тази и подобни на нея аналогии винаги е полезно, ако не с друго, то поне като допълнителна опорна точка.

Авторът привежда богат документален материал по отношение и на възприемането на „Декамерон“ от съвременниците. Хуманистите, начело с Петрарка (който е свързан с приятелски чувства и взаимно уважение с Бокачо), последователно игнорират „Декамерон“, омаловажават го, разглеждат го като извънлитературно, а дори и антилитературно явление, защото не откриват в него това, което за тях е ценното в литературата — следване на античните образци. Коренно различно е отношението на читателите от търговските и занаятчийските гилдии, които поръчват и по-голямата част от запазените днес ръкописи. Тези възторжени читатели виждат напълно основателно в „Декамерон“ изобразение на своя живот, чувствуват се приобщени към това първо в европейските литератури пренасяне на героите от феодалните замъци в пьстрия и шумен свят на търговци, занаятчии, крадци и безделинци.

Подчертаването на отношението на хуманистите прави още по-интересна последната глава от книгата — „Изобразителни средства, теми и стилови особености, общи

за Петрарка и Бокачо⁴. Тук са разкрити конкретните измерения на близостта между два колоса в италианската литература, която датира още преди тяхното житейско познание. Обемът на идеи е двупосочен, като Петрарка — по-възрастният и по-авторитетният сред учените кръгове — получава немалко от по-младия.

Много място авторът отделя на раята и образността в „Декамерон“, като ги сравнява с изискванията на средновековните реторики, които Бокачо понякога доста точно следва. Значителни са и връзките с песенното народно творчество и наративния фолклор, те обхващат не само сюжетите, но и стила и езика на творбата. На езика и стила на „Декамерон“ Бранка се спира детайлно. Той разкрива „многоезичието“ (в смисъла на Бахтин) като най-характерната им черта, която носи и много от новаторството на писателя. Бокачо смесва разнородни езикови пластове — диалекти, жаргонни, професионални говори, не се страхува от латинизми, класически и ксени, гръцизми, провансалски и френски думи, арабски изрази и пр. В това отношение „Декамерон“ има безспорен приоритет, като първите стъпки се откриват още в ранните произведения на Бокачо.

Колкото и парадоксално да звучи, разглеждането на езиковите особености на „Декамерон“ е най-интересно именно за тези, които познават творбата само в превод. Оказва се, че много от нея не може да бъде предало на български език. Ако например за жаргоните може да се търси някакво съответствие, то как би могло да се предаде разликата между флорентинския и венецианския диалект, който, оказва се, е натоварена със строго определено, понято само за италианска значение. Същото важи и за някои ритмични групи, които Бокачо съзнателно и целенасочено използва, но които също нямат подходящи аналози на български, а и на руски. Читателят малко неочаквано се среща с някои характерни проблеми на превода (а и с достойнствата на различията в преводите), които много добре се илюстрират в съветското издание на книгата. Тук се е наложило цитатите от „Декамерон“ да се дават по три превода — основната група са по Н. Любимов, но когато се налага по-голяма лингвистическа точност — по Веселовски, а отделни жаргонизми — по Е. Костюкович.

И понеже стана дума за руските преводи на „Декамерон“, нека споменем един друг любопитен пример, който Бранка дава от историята на проникването на творбата в

Русия, позната му от Веселовски и З. М. Потапова — цензурата разрешава отпечатването на първото пълно дореволюционно издание само в 100 екземпляра, които можел да разпространява само авторът. Впрочем в книгата са представени и други любопитни детайли за руските преводи на „Декамерон“, но нека те останат за нейните читатели.

В същия плодотворен дух са и наблюденията върху другите произведения на Бокачо, които са разглеждани и като етапи в неговото развитие като творец. Но като че ли по-обща проблеми се засягат при разглеждането на биографията на писателя. Многобройни са опитите да се открият автобиографични моменти в творчеството на Бокачо. Зад приеждането като безусловно или предполагаемо Бранка открива традиционни похвати, литературни и риторически, което подлага на съмнение някои от изводите на предходниците му. Важното тук е не толкова уточняването на житейския път на Бокачо, колкото критиката на романтично-позитивисткия биографизъм като метод на базата на конкретен материал.

Читателят на труда на Бранка, който не се занимава специално с италианска литература, със задоволство установява, че чрез посредничеството на руски език познава немалка част от най-доброто, писано за Бокачо в неговата епоха, а също и някои от основните теоретически трудове, които италианският литературовед цитира — Де Санктис, Ауербах, Лукач, Уелек и Уорън, а също Веселовски, Шкловски, Ейхенбаум, Бахтин. И огромното предимство, че всеки образован българин не само чете на руски език, но и има сравнително добра възможност да се срещне с оригинална и преводна литература на руски език, трябва да се превърне в ръководен принцип на издателската ни политика, като се подбират за превод на български освен най-фундаменталните такива научни трудове, които не познаваме чрез руски издания. Съветската издателска практика не трябва да се следва буквално (това е и практически невъзможно), от нея трябва да се възприемат принципите — широко представяне на постиженията на световната наука, образцовото в повече случаи снабдяване на книгата с предговор, коментари и пр. И един от хубавите примери представлява и книгата на Виторе Бранка, която, посветена на отделен автор, докосва възлови процеси в световната литература, представя ги в нова, по-различна светлина.

Николай Аретов

SOMMAIRE

A la veille du 40-e anniversaire de la Révolution socialiste en Bulgarie

Nina Pantéléeva — Chercheurs de la „Toison d'or“ (70 ans de la naissance d'André Gouliachki)	3
Evelina Balcheva — Le roman de Pavel Vejinov „Pendant la nuit avec les chevaux blancs“	11

* * *

Ilya Todorov — Le journalisme de Kouzman Chapkarev	31
Siméon Yanev — Tzani Ghintchev et le goût esthétique durant la Renaissance bulgare	43
Albert Benbassat — Dobri Némirov	55
Miléna Tzanéva — La présence de la France dans la poésie de trois Bulgares	74
Alda Giambelluca-Kossova (Italie) — Science littéraire ou philologie?	83

A travers la pensée esthétique mondiale

Anghel Anghélov — Staïger et „l'interprétation immanente	106
Emil Staïger — Le problème de la tournure du style	109

Enquêtes

Ivan Sarandev — Elissaveta Bagriana: la poésie est une œuvre ardue et responsable	118
---	-----

Communications scientifiques

Stéphane Vassilev — Souvenirs sur Th. G. Vlaïkov	133
Nadejda Alexandrova — Guéorgui Raïtchev et Dimtcho Débélianov	144

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d'Autriche	151
<i>Revue</i>	
Ludmila Grigorova — „Essais sur le souvenir“ par Ephrème Karanfilov	153
Nicolai Arétov — Le „Boccace médiéval“ par Vittore Branchi	156

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1984
с/о Jusatour, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Д. Спасова*

Далена за набор на 12. I.V. 1984 г.

Подписана за печат на 27. VII. 1984 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 9,88

Издателски коли 12,80

Тираж 1670

Изд. индекс 9731

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 248