

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1984 • 7



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXVIII . КН. 7 . 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

- Благовеста Касабова — Състояние и проблеми на съвременната белетристика за деца и юноши 3
Иван Спасов — Марий Ягодов — националносамобитен белетрист 18

* * *

- Катя Бъклова — Нови идеи в българския пътепис от началото на XX в. (Страшимир Кринчев — „В страната на палмите“) 31
Людмила Стоянова — За традициите на мита и вълшебната приказка в литературната фантастика 40
Енчо Мутафов — В търсене на собствената норма за нашето културно развитие 61
Здравко Дунов — Реализмът е нещо безпощадно. . . 73
Исак Паси — Епоха, изкуство и култура в естетиката на Хосе Ортега-и-Гасет 85
Борис Шайкевич (Одеса) — Българската социалистическа литература и изобразително изкуство през 30-те години 98

* * *

- Проблеми на литературната анкета (Иван Сарандев. Продължение на традицията. Александър Йорданов. Критическа преценка. Катя Янева. Документална стойност. Юлия Обретенкова. За творческата интелигенция. Катя Бъклова. За литературния прототип. Васил Перишки. Обучението по литература. Бистра Ганчева. В лекционния курс. Христина Балабанова. Литературната история. Владимир Янев. Литературната съвременност.) 118

Научни съобщения

- Боню Ангелов — За книжовното наследство на Онуфрий Попович 136
Владимир Балчев — Поетическите опити на Неофит Бозвели от 30-те години на XIX в. 138

Из чуждестранния печат

- Литературни списания от СССР, ФРГ и Англия 157

Преглед

- Христо Дудевски — „Георги Караславов и неговият свят“ от Стефан Коларов 165
Жоржета Чалкова — „Práce z dějin slavistiky“. IX. Uspóřádal Jan Petr 166

СОДЕРЖАНИЕ

К 40-годовщине социалистической революции в Болгарии

Благовеста Касабова — Состояние и проблемы современной беллетристики для детей и юношей	3
Иван Спасов — Марий Ягодов — национальносамобытный беллетрист	18

Катя Быклова — Новые идеи в болгарских путевых заметках в начале XX века (Страшимир Кринчев — „В стране палм“)	31
Людмила Стоянова — О традициях мифа и волшебной сказки в литературной фантастике	40
Енчо Мутафов — Поиски собственной нормы в нашем культурном развитии	61
Здравко Дунов — Реализм — это беспощадная вещь. . .	73
Исаак Паси — Эпоха, искусство и культура в эстетике Хосе Ортега-и-Гассета	85
Борис Шайкевич (Одесса) — Болгарская социалистическая литература и изобразительное искусство 30-х годов	98

Проблемы литературной анкеты (Иван Сарандев. Продолжение традиции. Александр Йорданов. Критическая оценка. Катя Янева. Документальная стоимость. Юлия Обретенкова. О творческой интеллигенции. Катя Быклова. О литературном прототипе. Васил Пернишкий. Обучение по литературе. Бистра Ганчева. В курсе лекций. Христина Балабанова. Литературная история. Владимир Янев. Литературная современность.)	118
--	-----

Научные сообщения

Боню Ангелов — О литературном наследии Онуфрия Поповича	136
Владимир Балчев — Поэтические опыты Неофита Бозвели в 30-х годах XIX века	138

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ФРГ и Англии	157
---	-----

Обзор

Христо Дудевский — „Георгий Караславов и его мир“ Стефана Коларова	165
Жоржета Чалыкова — „Práce z dějin slavistiky“. IX. Uspořádal Jan Petr	166

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

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

СЪСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА БЕЛЕТРИСТИКА ЗА ДЕЦА И ЮНОШИ

БЛАГОВЕСТА КАСАБОВА

Съвременната ни детско-юношеска литература се създаде и разви на база на здравите реалистични, народностни и демократични традиции на класическото наследство. Едно от същностните ѝ качества, което днес определя нейната актуалност, идейна и социална съдържателност, е здравата връзка с живота, с неговите преобразувания, с крупните обществени и духовни промени на нацията. Още началните стъпки на младата социалистическа литература за деца и юноши очертаха правилната насока, верните отправни точки и класово-партийни позиции на бъдещото творчество. Неслучайно в първите години след победата на 9 септември 1944 г. писатели от всички поколения отправиха поглед към антифашистката борба и нейните герои, към саможертвата на борците антифашисти в името на свободата, към народното участие в съпротивата. Само за пет-шест години се създадоха редица значителни произведения, някои от които станаха класика. И до ден-дневен „Митко Палаузов“ и „Героите на Белица“ от Марко Марчевски, „Каблешково гори“ и „Училище за смелите“ от Емил Коралов, „Ленко“ от Георги Караславов, „Гемия в морето“ от Мария Грубешлиева, „Колибарчето“ от Калина Малина и др. са любимо четиво вече на няколко поколения пионери. В същите тези развълнувани първи свободни години някои автори си поставиха и много трудната задача да пресъздадат новия необикновен живот на нашата страна, новия необикновен герой на бурното съзидание, проблемите и въпросите около неговото формиране и проявление. Но докато антифашистката борба предлагаше изобилно богат материал, свързана беше с героичното — мотив с огромна привлекателна сила за младия читател, — с образите на смели и самоотвержени борци, то темата за новия мирен живот и героите на този живот все още нямаше изпитана жизнено правдива основа, нямаше първообрази и съществуваше най-вече в представите на творците. Ето защо и първите произведения, третиращи проблемите на качествено новия ден и качествено новия човек, в по-голямата си част бяха декларативни, емоционално приповдигнати, морализаторски и догматични. Това се отнася особено до белетристиката, която е и обект на настоящата статия. Намеренията бяха повече от добри, честни и смели, бих казала, но „на практика“ не се получиха убедителни и въздействащи творби, тегнеше върху крилете култовският догматизъм.

Първото произведение за живота на децата и юношите на социалистическа България, или както е прието да се нарича на съвременна тема, е повестта „Симовата чета“ от Калина Малина. Действието се развива в един от първите пио-

нерски лагери и в разрушената все още от бомбите на Втората световна война столица. Днес, връщайки се наново към тази първа повест, виждаме колко наивно е построена, с герои, излезли от един калъп, каквито едва ли в действителност е имало и в онези най-възторжени години, как всичко се нарежда само с ентузиазъм, скандирания и лозунги и колко извън актуалните проблеми и изисквания на времето се развиват действието и събитията. Авторката на „Симовата чета“ още тогава беше извоювала свое място в развитието на детско-юношеската литература, създавала бе и първия роман за деца „Златно сърце“, отразяващ социалните координати на следдеветосептемврийската епоха, нейния нравствен и духовен климат, популярни бяха и романите ѝ с ярки антивоенни и социални настроения — „Сирачета“ и „Детето и затворника“. Защо тогава не ѝ се отдаде да постигне подобна житейска правдоподобност и в повестта си на съвременна тема? Причината не е само една и вината не е само нейна. А и несполуката не се отнася само за тази книга. Но за литературата от началния период на социалистическото изграждане вече се е писало и говорило достатъчно, за да повтарям отдавна познати неща. Явно е, че както и при литературата за възрастни редица обективни и субективни фактори са повлияли чувствително върху специфичното в творчеството за деца. Има обаче друг, много по-важен момент, който трябва да ни ръководи в преценката и изводите — още с първите стъпки на свободния живот и възрождения човек се раждат и първите произведения, чиито автори искрено се стремят да пресътворят процесите на социалното и духовно обновление, че се търсят приобщено пътища и методи за идейно-художественото извисяване на постигнатото и бъдещите достижения.

Не е по-различен от Калина Малина и Цветан Ангелов в книгата си „Честна дума“. Действието и тук се развива в пионерски лагер, само че героят издържа „трудния изпит“, преди да се ориентира към верния път — приемането му в редиците на примерните пионери, тогава септемврийчета. Едва ли днес четенето на подобни творби би развълнувало някого, не мисля че и тогава — през 50-те години, са имали особено въздействие, защото, както и при Калина Малина, така и при Цветан Ангелов всичко старателно е побрано в строго определена схема — провинен герой, който, подпомогнат от другарите си, разбира сторената грешка, прави си съответната самокритика и става един от първите в отряда или дружината. И все пак тези първи книги изиграха своята положителна роля — макар и интуитивно, те имаха за първоизвор живота. Днес са повече литературна история, но продължават да оправдават предназначението си на верни пътепоказатели или на най-ранни пролетни зърна, засети грижовно в бъдещата плодородна нива на съвременната детско-юношеска литература. Затова би трябвало да им се отдаде заслуженото.

В края на 50-те и началото на 60-те години се появиха и книгите на Павел Вежинов — „Следите остават“, и на Иван Руж — „Тайнственото отвлечение“. В тях също бе отредено предно място на образа на съвременното дете, но с други методи и художествени средства. Продължена бе героичната линия на антифашистката тематика на 40-те и 50-те години, но героичните действия бяха пренесени вече в различна социална подредба, в нов обществен и държавен строй. Традицията на романтично-героичния приключенски жанр, поставена от романите на Емил Коралов за Жари и Морското момиче, бе обогатена и преосмислена от съвременна гледна точка и съобразена с новите условия на развитие. Приключението в тях не е само забавен елемент, а едно от средствата да се привлече вниманието на читателя към значими събития и явления, характеризиращи епохата.

За начало на истинско идейно-художествено развитие на съвременната тема в детско-юношеската белетристика можем да говорим едва в средата на 60-те и началото на 70-те години. Значителна част от романите, повестите и сборни-

ците с разкази в този период положиха надеждна основа и изградиха реални предпоставки за появата на по-зрялата, по-разнообразна структурно и по-интересна като съдържание белетристика на 70-те и 80-те години. И сега книгите „Носачи на жалони“ от Георги Мишев, „Тримата връстници“ от Кирил Апостолов, „Белият кораб“ от Михаил Лъкатник, „Капитанът“ и „Славното момче“ от Анастас Павлов, „Наско Защото“ от Георги Струмски и др. са между най-добрите в това тематично направление. Съвременната тематика и проблематика на белетристиката от 50-те години, нейната идейна насоченост и художествен акцент бяха плътно свързани с организирания живот в пионерската организация и за индивидуално присъствие на героя трудно можеше да се говори. В следващия качествено нов етап на развитие и предимно в посочените по-горе произведения видимо започнаха да се изявяват чертите на младото поколение, да се поставят — макар и много внимателно и отдалече опипващо — проблемите, отнасящи се до моралното и хуманистично възпитание на младия човек, до неговите личностни качества, които утре ще определят мястото му на зрял гражданин и строител, на човек от обществото на развития социализъм. Художественият интерес на писателите беше обърнат, и то целенасочено, към труда като основен фактор за бъдещата индивидуална и обществена изява. Създадоха се редица произведения за пионерския труд в опитните полета, в селското стопанство, в кръжока, в семейството. С трайно значение в съвременната детско-юношеска литература останаха книгите на Кирил Апостолов — „Тримата връстници“, и на Георги Мишев — „Носачи на жалони“. Героите им проявяват ново отношение към труда. Те не са вече възторжени и екзалтирани млади хора, които крачат с широки крачки под разветите знамена и фанфарните звуци към завода или опитното поле и винаги печелят каквото и да било съревнование. Желанието за труд у тях е осъзнат акт, вътрешна потребност, начин за проявление на дарованието им. Тримата връстници и приятели от повестта на Кирил Апостолов повече от всичко желаят да станат трактористи, но само един от тях ще приеме професията като своя съдба, защото освен младежко увлечение той изпитва и истинско удоволствие и удовлетворение от работата на тракториста, тя съсредоточава интересите му, той има вътрешно предразположение и усет за тънкостите и красотата на селскостопанската работа. Така е и при Георги Мишев — героите му решават да станат помощници на инженерите-земемери, но също само един ще приеме професията под вътрешната си диктовка и с радост ще тръгне един ден да поставя жалоните на новото строителство по родните полета.

Михаил Лъкатник и Анастас Павлов са фокусирали от друг ъгъл предпоставките за развитието на младите хора и съпътстващите този процес социално-граждански тенденции. Независимо че и тук въпросът за трудовото възпитание е главен, ударението е паднало преди всичко върху нравствения им облик. Те притежават значително по-широк и многопосочен поглед към света, имат по-усложнено световосъещане, възбунуват ги много повече проблеми от действителността, действията им не се подчиняват само на първия порив или на рутината, а са обмислени, свързани или произтичащи от закономерни събития и явления в семейната среда, в училище, в пионерската организация, в дружбата помежду им. Георги Струмски в повестта си „Наско Защото“ може би най-обемно и задълбочено се е докоснал до индивидуалната неповторимост на всеки един от тях и най-ясно е поставил печата на времето. Причините за успеха и за популярността на „Наско Защото“ вече близо петнадесет години трябва да търсим преди всичко в сполучливия опит да се обхванат обобщаващите черти на съвременното младо поколение, и то по-специално на неговата непресъхваща любознателност, неизчерпаема енергия, духовна пълнота и интелект.

Повечето от особеностите на тези своеобразни психологически, богато надарени духовно, вачещи и можещи млади личности ще срещнем в белетристич-

ните произведения на 70-те и 80-те години. Редица автори успяват да превърнат в художествена действителност присъщите на днешното дете и юноша психика, манталитет, интереси, а също така и неговата естествена среда — битова, природна, духовна. Колкото и жизнеправдоподобен и идейно цялостен да бе героят на литературата през 60-те години, проблемната му натовареност ставаше много често за сметка на детското у него. Показвайки го „отвътре“ — преживяващ и действащ по собствени подбуди и убеждения, — авторите в някои случаи, повече или по-малко, го лишаваха от типично детското му очарование и излъчване. Той беше малък само на ръст и години — решенията, действията и постъпките му почти не се различаваха от тези на възрастния му партньор. Ето защо смятам, че най-съществените положителни процеси в развитието на литературата, чийто главен обект е пресъздаването и характеристиката на днешното дете и проблемите, отнасящи се до средата, в която расте, до обективните и субективни страни на възпитанието и развитието му, започнаха да придобиват конкретни очертания след началото на 70-те години. Самият факт, че ежегодно се появяваха десетки произведения със съвременна тематика и проблематика, говори — погледнато в най-широк аспект — поне за две неща. В литературата за деца и юноши, и то много по-напористо в областта на белетристиката, навлязоха имена на млади автори, израсли при социализма, социалистическата действителност беше и тяхна — преживяна, позната — образът на детето, условията и начинът му на живот също не им бяха привнесени. Бяха извикани на живот насыщено необходими и непосредствено стимулиращи явления и проблеми. Осъвременени се и се поднесе по модерен начин детската проза, хвърли се мост към голямата литература на големите идеи.

Друга причина е, че вече имаше създадена солидна база, върху която можеше в много по-широк периметър да се поставят въпроси и те да се мотивират съдържателно-естетически. Въвеждането, на първо място, на социално-нравствената тематика с наблюдения и върху психологията на духа и обществено-битите позволи изграждането на по-сложен духовно персонаж, по-многопосочна конфликтност, по-засилена динамичност и емоционално въздействие. Усложниха се и се разнообразиха отношенията между възрастните герои и героите — деца и юноши. Зрителният ъгъл, от който се гледаха в повечето случаи тези взаимоотношения, непрекъснато се променяше и това от своя страна допринесе в значителна степен конкретно да се анализира проблемната целенасоченост на редица произведения. Поставиха се и „неудобни“ въпроси, засягаха се страни от живота, които дотогава бяха „табу“ за детско-юношеската литература — първа любов, развод на родителите, учителят чиновник, съмнителната нравственост или липсата на такава у възрастния човек, консуматорската стихия на еснафа, смъртта, моралното престъпление, вината. Прояви се, с други думи казано, усилие за максимална правдивост и актуалност на житейските обективни и субективни закони и тънка гражданска интуиция. Не искам да кажа, че всичко, излязло от печат, е значимо, на равнище, но промените и тенденциите бяха налице. Независимо от подхода, творческите предпочитания, отправната гледна точка авторите си бяха поставили отговорна и мъчна творческа задача — да подирят едрите, глобални линии и перспективни очертания на времето, да откроят психологическите особености, моралните страни, интелектуалните възможности, стремежите и целите на младото поколение. Значението на социалната семейна среда, в която расте и се развива детето или юношата, психологическият климат на тази среда, атмосферата в училище бяха потърсени и обществено значимо обобщени, разгледано бе и отражението им върху възприемателните възможности на младата личност.

Кирил Топалов в повестта си „Бягай... обичам те“ насочи творческото си внимание към една от станалите вече днес модерни теми — първата любов и

произтичащите от нея изменения в психологическата и духовна нагласа на тази възраст. В сюжетната композиция няма нищо необикновено, тя е само поводът, за да се разкрие истината за участниците в повествованието. И героите са познати — срещаме ги всеки ден на шумни групи, спореши на висок глас, с претъркани чанти през рамо, на улищата, в трамвая, у дома. Авторът се е опитал да надникне и открие какво се таи зад привидното самочувствие, зад жестовите и думите, зад категоричните оценки, пренебрежението или самоуверените действия на тези млади хора. Образите на Коки, Ангел, Светла и останалите техни приятели и съученици са анализирани едновременно от три страни — любовта, училището, спорта. Любовта е едно от най-съкровените, светли и красиви чувства на тази възраст, сетивата са болезнено изострени, готови да обхващат всеки полъх в настроението на другия, всеки звук и всяка багра на емоционалното поведение и затова любовният мотив в повестта е с най-покоряващо въздействие.

Дълги години се водеха спорове в печата, по дискусии и конференции, дали е „педагогично“ любовта да бъде обект на художествено пресъздаване. Немалка част от авторите смятаха, че тя не е „типично“ явление за този период от живота на човека и насочването на творческото внимание към подобни преживявания би могло да има нежелателни последици. Ако всеки юноша — се чуваха авторитетни гласове — започне да се влюбва по страниците на книгите ни, какво ще стане с учението му, с бъдещето му, с професионалната му заинтересованост, няма ли реална опасност любовта да го отклони от „правия“ път и морално подкопае детската му „непорочност“. Кирил Топалов не се страхува, че героите му няма да намерят правия път. Напротив, Коки и Светла се обичат по юношески лъчезарно и непредубедено, с истински стремеж към взаимност, без това да се отрази на отговорността им към поетите задължения, нито пък на „морала“. Ангажирано е погледнал авторът и на живота в училище. Леко ироничният тон към „достопенното“ държание на някои учители показва отношението му към истинското предназначение на учителя — той освен преподавател на знания е и възпитател, а и приятел на своите ученици и като такъв би трябвало особено деликатно да пристъпва към проявите на първото чувство, да насочва енергията му към добри и полезни дела. Проблемите, съпровождащи отношенията учител—ученик, не са опит за оригиналничене или някакъв авангардизъм, а по-скоро амбиция за правилно стегнуване на факторите, предизвикващи емоционални сътресения и размисли, без да прозира отрицание или снизходителност — по-скоро усещаме болката, отколкото гнева. Друг мотивен нюанс в повестта е този за приятелството. Огромната му нравствена сила е изпробвана в действие — в драматичния момент на решаващия мач. Кой от двамата ще бъде победител — всеки от тях мисли, че правото отрежда да бъде другият и спечелилият победата страда и я ненавижда. Авторът съзнателно се е дистанцирал от героите си, не обяснява, но мотивира убедително една или друга постъпка, създава напрегнати ситуации и оставя юношите сами да проявяват характерите си. В другата си книга със съвременна тематика и проблематика — „Будилник с латерна“ — Кирил Топалов се насочва към различен тематичен кръг и възрастово предназначение. Отделните разкази са обединени не само от присъствието на главния герой, но и от смисловото натоварване на идейно-художествените му задачи. Фабулният градеж, без да е особено разгърнат, проследява интересните преживявания на софийския пионер Делян на село и чрез тези преживявания материализира идейния замисъл — няма значение къде живееш, а как живееш, какво откриваш в света около теб и вътре в теб. Навред съществуват ярки събития, примамливости, жизнеутвърждаващи дела, изпълнено с мечти и цели битие, стига да имаш очи да ги забележиш и необходимите сетива да ги осмислиш. С особено въздействие е втората — условно казано — „нереална“ линия или

линията на въображението. Чрез нея героят се доближава до скритата съдържателност на нещата, до същностното предназначение на „невидимия“ живот в заобикалящата го среда или, казано по друг начин, неживата природа „оживява“, поръсена с живата вода на въображението, на капризната детска логика, на причудливостта на детството, в което непрекъснато се търси и открива, създава се — раздвижен от емоционалната пълнота и необикновеност при възприемането — неповторимо красив свят. Линията на въображението не върви самостоятелно, не е изолирана от общия ход на действието, а е преплетена в богата плетеница с реалното — доколкото тази дума е точна, когато става въпрос за детско световусещане. Преплитането или свързването в единно цяло на въображение и действителност в голяма степен определя верните тонове и полутонове на картината на детския свят и неговите жители. Този свят в „Будилник с латерна“ с цялата си специфична измеримост—закони, решени и нерешими задачи, динамични процеси, конфликтност и „неуравновесеност“, произтича и се отразява в другия, „големия“ живот на „големите“ хора. И това именно неотделяне и непротивопоставяне на двете половини на човешкото и обществено-социално устройство актуализират проблемно произведението.

На живота извън големия град, на неговите делнични социално-нравствени тежнения, на обикновените хора в малкия град е посветил сборника си с разкази „Късни изпити“ и Младен Денев. Забавеният ритъм на провинциалния живот, трудовите му люде — често незабележими шофьори, кантонери, машинисти, вагонни спирачи — изпълват повествованието на повечето от разказите. И тук възрастни и деца не са противопоставени в разбиранията си, в търсенето на нравствен максимализъм и социална реализация, вярват си, взаимно се стремят към топлина и човешка сърдечност. Променената социална съдба на трудовия човек от народа е в центъра на вниманието и на Коста Странджев в книгата „Най-храбрата звезда“. Модерните машини, ревят на камионите, пулсиращият ритъм на мощните електроцентрали увеличат малките герои, жадно поел риска да напуснат обичайния битов, семеен и приятелски кръг. Трудовият делник на големите строежи обаче се оказва различен от юношеските им романтични представи. Но тук, в напрегнатата надпревара на създаването всеки, макар и в мъчителна борба със себе си, намира мястото си, поел нечия доверчива мазолеста ръка, станал частица от целия работнически организъм.

В периода на 70-те години някои автори, пишещи за деца и юноши, пристъпиха кой повече, кой по-малко уверено към един твърде наболял социален проблем — развода на родителите и отражението му върху психологическото равновесие на подрастващите, а от там и върху хармоничното изграждане на младия човек. Той и днес е актуален и продължава да провокира творческите замисли на белетристите, да разширява обемно както главния мотив, така и допълващите го нравствени елементи, покрай централната тематична линия да се споделят редица схващания, засягащи отговорността на трите главни възпитателни фактора — семейство, училище, общество. Те са идейно-художественият стожер на повестите на Георги Данаилов — „При никого“, и на Лиляна Михайлова — „Отложеният старт“. И при двамата автори не са еднопосочно разгърнати, не са изведени в „чистия“ си вид — преплитат се, произтичат един от друг и се допълват. Конфликтните състояния в двете произведения се доближават тематично, но имат различна отправна точка и различен идейносъдържателен заряд. Героите на Георги Данаилов — Тони, Андрей, Гелето — са умни, надарени, етични, със свое усещане за правда и истина момчета. Поведението им в училище и извън него поставя един от тревожно нашумелите днес въпроси — къде да намери изява духовната и интелектуална енергия на децата и юношите. Никой сериозно не се е погрижил за това, никой не се е потрудил да им внуши отговорно отношение към утрешния ден, не се запитва сериозно какви ще бъдат и какво ще пра-

вят в бъдеще. Логично е тогава те сами да потърсят начини, за да покажат на какво са способни, да изразходват енергията си. „Злодеянието“ извършват съзнателно и обмислено. В семейството и на тримата всеки е зает с личните си работи и амбиции — разводи, кариери, величаене на миналото и отчуждение от настоящия ден, в училище — безразличие, рутина, служебно отношение. Започват да се рушат „идеалите“, нещата са престанали да имат стойност, любимите хора са развенчани, съзнанието е обременено, пропукала се е опората. Георги Данаилов е съпоставил много страни от живота на съвременното интелектуално семейство и ги е разгледал чрез конкретните проявления и отреагирвания на героите си. Лиляна Михайлова в „Отложеният старт“ също е обхванала част от малелите и нетърпящи никакви половинчати или странични отговори въпроси на времето. В съзнанието на изоставения от родителите си герой тя внимателно насочва светъл лъч — треньорът на колоездачния отбор Жоро Касабов хвърля в кризисния момент спасителен пояс — спорта, който извежда малкия самотник на отвъдния бряг.

В книгите, за които вече стана дума, авторите са проявили високо гражданско съзнание и граждански нерв. Една от целите им е да анализират и синтезират едновременно сложността и взаимозависимостта на тревожните въпроси, потребностите, препятствията на нашето съвремие, които в крайна сметка той — малкият човек, а и възрастният до него, са длъжни да преодолеят, за да стигнат до желаната цел, до високите изисквания и отговорности на нашия ден.

Друга група автори отправят творческите си усилия към създаване на жизнено достоверна психологическа биография на младото поколение. Един от тях е Димитър Гулев. Още в „Парола „Фокси“, а след това и в „Тайната команда“, той сериозно набелязва главните пунктове на тази биография. Основните изводи, до които достига за нейните опорни черти, бяха извлечени от ярките индивидуалности на петте момчета в един столичен квартал — Сельо, прекоросван така заради тромавото му добродушие, силни и едри селски ръце и непохватни движения, Бимбо — момчето-господар, с бледо и нервно интелигентно лице, на когото всички се подчиняват, усетили интуитивно духовното му и нравствено превъзходство, Стефан Втори — обаятелен и емоционално съсредоточен, по момчешки наивен и доверчив, Близнаците — педантични, с рационален поглед към света, без емоционални излишества и накрая Левака — бъдещият член на групата, чиято съдба дава вероятно материал на писателя няколко години по-късно да развие така пространно темата за малките „престъпници“ в романа си „Здравей и сбогом, Дон Кихот“, който предизвиква много вълнения, много крайни реакции и оценки.

Опити за психологическа биография на младото поколение, но от друг пренесен ъгъл, от други естетически позиции, направиха и Паулина Станчева в „Златната петорка“, Ваня Филипова в „Милена“, Кръстьо Станишев в „Пазители на водния дух“, Богдан Митов в „Опасна възраст“, Братя Мормарев в „Войната на таралежите“ и др. Взети заедно и поотделно, всички тези момчета и момичета имат обща, свързваща ги в поколение психологическа черта — ново, модерно, съвременно светоотношение, а оттук и духовна извисеност, способност за правилна преценка, идейно-политическа ориентация, чувство за достоинство, много фини и чувствителни мембрани за отмерване на правдата и истината.

Психологическата биография на младото поколение е и продукт от характеристиката на възрастния човек. Възрастният персонаж — социалният му подбор, естетическите и нравствените му възгледи — определя не само социалните наслаждания на дадено произведение, но и художествените, граждански, човешки и педагогически възгледи на самия творец за значението и ролята на отделната личност в трудния и комплициран процес на формиране. Какъв трябва да бъде

образът на възрастния, редно ли е между изградените вече характери да има отрицателни герои — нещастници, самотници, деградирани морално и духовно хора, престъпници, родоотстъпници и др. и как ще се възприеме, какъв ще бъде възпитателният ефект на подобна персонална структура, какво ще е влиянието на индивида, чийто живот протича извън нормалните норми на приличие. Мисля, че това е въпрос, който стои изцяло в ръцете на писателя и зависи изцяло от уменията му да пресътворява „натурата“ с високо идейно и художествено майсторство. Имаше години, когато в книгите за деца и юноши се подвизаваха само правоимащи и правораздаващи с лека ръка възрастни, те непрекъснато и натрапчиво с непоносимо старание поучаваха с дълги, скучни и често пъти фалшиви речи младите какви трябва да бъдат и как трябва да живеят. Слава богу, намериха се „смелчаците“ през 70-те години, които престанаха да карат всезнаещите възрастни да решават и мислят вместо детето и юношата и по този начин избягнаха реалната опасност, както казва В. Крапивин, „от вътрешна психологическа демобилизация, от атрофия на „мускулите“ на гражданската и обществена дееспособност“ на младите хора. Възрастните бяха, така да се каже, „дегероизирани“ и децата най-после можеха от своя гледна точка и позиция да преценяват качествата им и ролята им на „примери“. На тази основа образът на възрастния герой започна да се разглежда и дообогатява психологически в конфликтни и сложни житейски и обществени взаимоотношения, диалектически и естетически да се обосновава в семейството и в историческия ход на времето. Оттук дойде и преобладаващото присъствие на героя-интелектуалец. Вярно е, че той се изграждаше с познание, че личният му духовен потенциал и вътрешна вгълбеност, артистичният начин на общуване с младите „облагородиха“ и разнообразиха атмосферата, внесоха особена мекота и изтънченост в домашната среда, затвърдиха само загатнати в някои по-ранни произведения детайли от стремежа към самопознание, но в същото време и обезцветиха социалната палитра, стесниха рамките на допира до многоезичието на човешката природа. Промените в интерпретацията на образа на възрастния герой се почувствуваха осезателно в отношението към учителя. Самият факт, че той освен педагог стана и човешко същество, премахна схематизма, подкопа догматичното схващане за неговата непогрешимост и „имунитет“. А за това, че учителската професия е преди всичко призвание, творческа дейност, морална отговорност, а не само средство за препитание, цареше единодушие. И веднага трябва да добавя, че тук не става въпрос за критика въобще на съвременния учител или училищни порядки, а за психологическо разкрепостяване, за художествено обмислено диференциране на педагогическия дълг и педагогическата нравственост от акуратно изпълнявани служебни задължения. Баларев в „Тайната команда“ на Димитър Гулев е отличен математик, но лош педагог, сприхав и самомнителен човек и учениците му, безпогрешно отгатнали това, го посрещат с неприязън и студенина. Те винаги в годините на зрелостта с досада ще отхвърлят спомена за него и с радост ще говорят за класната Кръстева и историка Николов. Задълбочен интерес към личността на учителя показват в книгите си „Пазете тази тайна“ Стефан Поптонов, „Отложеният старт“ Лиляна Михайлова, „Една година без значение“ Олга Кръстева, „Приятели мои, чудесни приятели“ Кирил Божилов, „Дневникът на VI“ Методи Бежански и др.

В последно време, и по-видимо в белетристиката на 80-те години, се забелязва едно на пръв поглед безобидно, но всъщност тревожно според мен явление. Появиха се и продължават да се появяват голям брой книги, добре написани, свързани с живота днес, ведри като настроение, със занимателни или пародийни сюжетни композиции. И толкова. Чете, чете човек и не открива нищо, нищо повече от занимателна история, от тези, дето се говорят, за да мине времето. Няма го вътрешния нерв, живеца, активната провокация на съзнанието. Бих ка-

зала, че са рожба на ялов и кух професионализъм. Освен това така си приличат тези лакирани истории, че почти е невъзможно да се запомни коя книга от кой автор беше и какво точно се разправяше в нея, всички герои притежават тривиална духовитост, налице са и претенциите им за интелигентност, с „артистично“, а понякога и пренебрежително отношение към родителите им интелектуалци, маниерни и превзети, „извисени“ над трудовото еднообразие. Действията им са предварително предугадими или безлични като проблемна натовареност, без да оставят никакви следи в паметта, прозира нагласеното, съчиненото в авторския кабинет, далеч от шума на улицата, от „делничната“ житейска записия и вместени в някаква форма. Действието е за самото действие, просто защото не може да има детска книга без такова. Такива, със „синя“ или разредена кръв герои едва ли ще срещнем в наше време и според мен те съществуват само в представите на авторите си, и те, проектирали си ги, вече им създават и съответна работа или занимания. При по-добро желание биха могли да се открият и конфликти, но те, общо взето, са безкръвни, болнаво анемични, без каквото и да е морално, духовно и идейно отражение в съзнанието на читателя. Срещат се и проблеми, но ако съдим по съдържанието им, ще се окаже, че живеем в свят без болки, противоречия, страдания, без борба за себеутвърждаване, за откриване на стойности и перспективи, в свят, старателно филтриран, че дишаме въздух, обилно напоен с „интелектуален“ аромат и плуваме в гъсти талози от розово сияние или се носим по повърхността на безбурни и безоблачни социални и политически течения. Появиха се, с една дума казано, много б е з г р и ж и н и книги. Далеч съм от мисълта, че не трябва да има занимателност и артистичност в едно детско произведение или пък да не се пише пародийно, напротив — поддържам становището, че занимателността е едно от изискванията към него, но както казва Чуковски, творбите за деца „не бива да се свеждат само до простата забавност“. Колко малко вълнува и колко много доскучава например четенето на повестта „Дворец от пясък“ на Милан Миланов. Не би могъл да се упрекне авторът на пръв поглед, че стои настрана от живота, от неговата катадневна суетня, от въпросите, нахлуващи непрекъснато в душевния строй на героя. Но „аз“ разказът за „пещата от живота“ е еднообразен, нераздвижен, оплаквателен и монотонен, без каквото и да е съпричастие към промените, към търсенето на непреходното, на стойностното, на непознатото. Повествованието има външен рисунък, изписан от безстрастен хроникьор, от инертна и аморфна фигура, която предимно констатира. Светът, видян през очите на героя, трудно би могъл да развълнува в момента когото и да било, защото е безпътен, роден от теоретичните представи на автора, без виталност, без радост, смях и сълзи, профилатично обеззаразен свят. Не че разказът не се „покрива“ с действителността, покрива се, но не е напипан ритъмът на кръвообращението на цялостния здрав организъм на тази действителност, а оттук — и неспособността и невъзможността да се обхване и синтезира гражданският и нравствен патос в поведението на действащите лица.

Приблизително същите или подобни думи могат да се отправят и към повестта на Славчо Васев „Десет дни от годината“. Целта на писателя е лесна за задаване — чрез събитията, разиграли се през десет дни от лятната ваканция, да открие различни юношески характери извън познатата семейна и училищна среда, „извън изпитания“ начин на живот. Но изглежда или десетте дни са се оказали недостатъчни, или писателят не е доценил сложността и дълбочината, подмолните течения на тематиката и проблематиката, защото само с лупа биха могли да се разграничат като индивидуалности — мислене и поведение — шестте момчета-абитуриенти, летуващи за пръв път самостоятелно на морския бряг. Психологическата характеристика на съвременното младо поколение отново едностранчива, еднолинейна, липсват ярките личностни проявления, живеят

усет за непрекъснато променящите се условия на развитие, ароматът на трудовия делник, неговата притегателна сила. Едва ли би могло да се констатира, че формирането на юношите става в точно определен период от време, ако не се погледне годината на издаването на повестта. Славчо Васев наистина е показал съвременните млади хора като знаещи и можещи, но с униформен ръст и облекло, построени като за парад — с еднакви лъскави мундири и подредени по права линия. Иначе книгата е написана културно, би могла да предизвика и интерес с остроумните диалози, с младежката самоувереност, с чистотата на поведението на героите, но все не ме напуска чувството, че стоя зад някаква преграда, слушам приятно бърбене, без обаче да виждам лицата на говорещите и усетя вълненията в гласовете на когото и да било от тях.

Наситен с ведро, сияещо — бих го определила по-точно — настроение е и романът на Теодора Ганчева „Слънчево време“. За какво да се упреква авторката, дните в пионерския лагер са щастливи, безгрижни, слънчеви — така е, всеки го знае, приключенията, случките, забавните истории следват една след друга. За разлика от „Дворец от пясък“ тук динамичната страна е заредена старателно. На децата се поставят „високи“ цели и задачи, които те винаги и при всички обстоятелства изпълняват с ентузиазъм. Забавно е, не може да се отрече, но дълбоко в подсъзнанието нищо не се раздвижва, ничия съдба не се взема присърце — не трогва, ничии проблеми не докосват в какъвто и да било план светоотношението на читателя. Общо взето, така стоят нещата и в книгите на Чавдар Шинов — „Откраднатият автобус“, на Олга Кръстева — „История с куче и без куче“, на Ана Гулева — „Когато обръчът гори“ и т. н. Няма го за съжаление изпитателния поглед към утрешния ден, мисълта за неговото съзидане.

В белетристиката на началните години от осмото десетилетие продължава да се доразвива и разширява темата за първата любов. Борис Крумов в „Кучето и влюбените хлапаци“ — както и повечето автори — поставя наред с проблема за любовта и немалко злободневни въпроси, отнасящи се до някои страни от съвременния социалистически начин на живот. Приемам трите повести „Между човека и звяра“, „Кучето и влюбените хлапаци“ и „Кога започва любовта“ като единно произведение не само защото едни и същи герои преминават от събитие в събитие, но преди всичко защото проблемите, само загатнати в първата повест, следват естествено си и логично продължение и в следващите две. Борис Крумов за разлика от някои „нетрадиционно“ мислещи автори разглежда любовта като едно от най-светлите, красиви и тревожни чувства и изживявания на юношеството. Поривът към другия, често появил се ненадейно и необяснимо, подтиква към добри дела, към смели постъпки, към вътрешно осъзнат стремеж за самоизява. В желанието си да проникне по-пространно както в природата на кучето, така и в духовния и нравствен облик на влюбените, писателят е извел на предно място и уплътнил идейно-художествено не един и два извода, до които е достигнал „практически“ — от наблюденията си при общуването с младите. Описателната част на природата, на нейните състояния и не на всички познат живот в нея — по-видими в първата част — не натежава. Разказът върви плавно, преплетен с любопитни моменти от обширните познания на Борис Крумов за дивите животни и опита му на ловец из нашите гори и планини и най-вече с искрено вълнуващите перипетии на двамата влюбени.

Първата любов стои в основата на сюжетното развитие и в романа на братя Мормареви „Васко да Гама от село Рупча“. Преживяванията на влюбените имат нормални граници, наситени са с естественост и човечност, самите те са живи и приятни съвременни момчета и момичета, с разнопосочни характери, възгледи, „практични“ позиции, но за съжаление авторите не са казали нищо ново на своите читатели. Нещо повече, отстъпили са крачка назад в идейно и худо-

жествено отношение от така интересната и проблемна книга „Войната на таралежите“. Повествованието е изградено с познати приключенски похвати — бягство с кораб, тайнствени заговори и пр. Тримата приятели юноши — главни действащи лица — не са лишени от ярки черти, но с това се изчерпва и въздействието им, те не допълват с нищо ново пресъздаденото вече от тях в по-ранните им произведения, няма и по-сериозни социални или нравствени конфликти, които да натоварват действието с актуалност и въведат в участие и самия читател.

Както се вижда, съвременната детско-юношеска белетристика е в „любовен период“. В това няма нищо лошо — нали затова се водиха разгорещени и пристрастни спорове, — но все пак в живота съществуват и други, не по-малко важни страни: мени се социалният и политически климат, преоткриват се морални и духовни ценности и ако творците искат да отговорят по съвест на времето и неговите действителни посоки на развитие, трябва вече да крачат в утрешния ден, а те все още стоят на прага и само се канят да пристъпят в бъдещето. Широка и ангажирана стъпка към бъдното, към неговия хуманизъм и социален просперитет е направил Стефан Поптонов в повестта си „Щастливо бедствие“. Интригуващата случка — затрупан от снежната виелица автобус с деца — той използва само като повод, за да открие отделни човешки характери, отделни човешки качества, и то не като „теоретични“ или абстрактни понятия, а като конкретно проявяващи се в напрегнати и „рискови“ ситуации. Това от една страна, а, от друга — да насочи вниманието към сложната морално-психологическа и обществено-социална нагласа на индивида. Авторът следи действието паралелно в няколко плана, но не толкова фактологическото действие, колкото степенува проявлението на моралната устойчивост на героите. Един от плановите е външният — събитийният, положението на учениците в затрупания автобус и акцията, организирана за спасяването им. Другият можем условно да наречем „вътрешен“ или стойностен и именно неговият високо нажежен градус отмерва цената на нравствените добродетели и на големи, и на малки. Моторът на повествованието са героите, тях трудно бихме могли да затворим в строго определени рамки или да подведем под един знаменател — добри и лоши, положителни и отрицателни, както за съжаление все още става в детските произведения. Тук, както и в живота, такива герои не се срещат. В разгръщането образите на децата най-подчертано изпъква авторската позиция — подрастващите вече носят в себе си безелите на онова, което ще бъдат като възрастни. В индивидуализацията им се налага усетът за типичното в психологията и душевността на съвременните млади хора. Характеризирайки индивидуалностите, авторът засяга и редица налагащи се днес въпроси — има ли място за героизъм, каква е отговорността на всеки един пред обществото и пред себе си, как се изкупва личната вина и има ли точна цена за нея, как се става човек. Отговорите не са опростени и еднозначни, съдържащите се в тях тълкувания идват от сложната взаимоотношеност и комплицираност на условията и средата, при които се развива отделният човек. Двете централни действащи лица — двамата шофьори, изпратени да спасяват затрупания автобус — са порядъчни хора, отлични работници, добри бащи, граждани без провинения до този момент, хора, които не можеш с лека ръка да обвиниш. Но идва един миг, в който трябва да докажеш себе си. За тях мигът настъпва през снежната виелица, бедствието. Алип Драгнев тръгва да спасява автобуса, но не стига до него. Страхът за собствената кожа излиза по-силен от човешкия дълг. Не че няма угризения, има ги и те нему дават покой и после дълго ще го преследват, но не е в състояние да преодолее себе си. Не е издържал „изпита за човек“, както казва един от малките герои — Бобеното зърно. Не го е издържал и шофьорът на автобуса Васили Желев. Всеки постъпва, както му диктува собствената съвест. Всеки може да

загуби в един миг всичко, което е придобил през целия си живот и може да спечели всичко, което е изгубил през целия си живот. Бедствието е преодоляно, защото се е появил трети човек, който също се е страхувал за собствената си кожа, но е вървял, страхувайки се, срещу урагана, и, ожесточено скърцайки със зъби, е гонил страха и умората.

Въпросът за образа на съвременното дете и юноша вече десетилетия наред стои в центъра на вниманието на критиката, на дискусии, симпозиуми, конференции. Изграждането му от съвременни позиции все още продължава да вълнува и тревожи, да бъде отговорен и сложен проблем. Писател, поставил си подобна задача, може да пристъпи към нейното изпълнение само ако самите малки герои постоянно и активно живеят в него. Това обаче съвсем не означава, че той ще стане дете или юноша. Важното е да ги проектира в техния утрешен ден на отговорни граждани на обществото. От друга страна, при подбора на героите си не бива да пристъпва преднамерено, а да има вътрешни радары за реалния им живот, за неговите специфични особености. Сухотата и тезисността на образите от някои произведения със съвременна тематика и проблематика идват най-вече от непознаването, от формалното отношение или по-точно от неотчитането на своеобразието на възрастта. Тъй като нашата действителност се развива с особено динамични темпове, а ведно с нея се променят и развиват и хората, това, което е било характерно за младите през 60-те години примерно, днес, през 80-те години, вече е минало, и несъобразяващият се с промените автор рискува да бъде обвинен в творческа безпомощност и изостаналост. И ето защо само добре подготвеният, участващ лично в преобразяващите социалния и политически климат процеси автор може да пристъпи към търсенето на онова, което трайно ще свърже героя с бъдещето на нацията. Много от авторите представят героите си като изградени вече индивиди и то изцяло с положителни качества, животът им е безгрижен и празничен, в който въпросите и проблемите — ако съществуват — се решават от само себе си, като докоснати с магическа пръчка. На безобидните им лица постоянно е изписано задоволство и дръзновение, те са с безпогрешно мислещи и действащи рефлексии — като идеално смазани машини, — обградени от удивлението и възхищението на всички около тях. За подобни автори и книги вече споменах и ако се връщам наново към наблюденията си, то е, защото тези безгрижни творби продължават да доминират в годишните литературни продукции. Литературата и още повече детско-юношеската е мощно възпитателно средство, а в едно произведение героят е основният възпитателен фактор и като такъв как би могъл да окаже каквото и да е въздействие, щом не му вярват, не го приемат като свой, не познават себе си в него. Днес младите хора искат да живеят открито, да постъпват по съвест, без лицемерие и притворство, но по пътя на изграждането и осъществяването си детето неминуемо ще се натъква на конфликтни сблъсъци, на двуличиe, груб кариеризъм, на равнодушие и студенина. Перманентно възторжените, дръзко самоуверените, без вътрешни търсения и противоречия, всезнаещи и всеможещи герои — каквито продължават да парадират от страниците на немалък брой произведения и сега, — са измислени, книжни, неверни, те упорито се мъчат да застанат до живите си връстници, да им бъдат приятели, но така и не успяват — все нещо не им достига, нещо важно им се изплъзва и поради това си остават чужди, неприемливи, безжизнени, далеч от връстниците си, които активно и критически преоткриват света.

Независимо че са налице сполуки при изграждане образа на детето-герой в съвременната детско-юношеска белетристика, ще бъде пресилено, а и в разрез с истината, ако се мисли, че вече има сътворен пълнокръвен обобщен образ, с открояващи се типични и индивидуални черти и качества. Редно е обаче да посоча, че се срещат и сполучливи образци с идейно и емоционално въздейст-

вие, което в същност никак не е малко. Талантливите автори своевременно забелязаха налагащото се в младата личност, в характерологията на детето и юношата, свързано органично и по действителен начин с идейните, социални и духовни координати на епохата. В двете книги на Димитър Гулев — „Здравей и сбогом, Дон Кихот“ и „Голямата игра“ жизненото, поведение на героите може би най-ярко е получило естетическата си мотивираност. Подтиквани от вътрешното си неспокойствие, те непрекъснато търсят отговор на трудните за възрастта им въпроси, смътни и неясни понякога, но на които непременно сами искат да намерят отговора, сами да проникнат в света около тях и в самите тях, защото случва се възрастните да ги объркат със странни и необясними от детския критичен ъгъл на зрение определения за справедливост и добро, за красиво и грозно. Чувството за справедливост у Гибона („Здравей и сбогом, Дон Кихот“) постепенно прераства в нетърпимост към най-дребното провинение. Изострената му до краен предел сетивност го кара — не без помощта на капризите на юношеската логика — сам да си създава отпор и противодействие срещу света, който по един или друг начин е злоупотребил с доверето му. И Гибона, и Крум („Голямата игра“), независимо че са твърде различни като емоционална и нравствена структура, имат огромен духовен потенциал и сила — единият само в мислите, другия в мислите и постъпките. Колкото и усложнени да са проблемите, които се изпращат пред тях, те показват склонност към компромиси и примирение. Не са склонни към компромиси и бездушие и героите на Борис Крумов от „Кучето и влюбените хлапаци“, на Кирил Топалов от „Будилник с латерна“, на Стефан Поптошев от „Щастливо бедствие“, на Кирил Божилов от „И пак тръгън, момче“, на Коста Странджев от „Чист като гъльб“ и др. Чрез активната позиция на героите си авторите поставят на най-предно място ангажираното световъзприемане на съвременника, съзнателното — нравствено убедено и мотивирано — участие в горещите точки на социално-общественото развитие.

Чувството към приятеля е между най-трайните и дълбоки преживявания в детството и юношеството. Удовлетворението от изпълнен приятелски дълг или само това, че приятелят е до теб, че го има, е сигурна опорна точка, то поражда в много случаи и действения хуманизъм, и стремежа за изява на градивното начало. Тази особено показателна страна на детството и юношеството са се опитали да пресъздадат в произведенията си „Открити хоризонти“ Георги Крумов, „Тайната на птичия остров“ Иван Петков, „Точно време по Гринвич“ Дора Христова, „Разузнавачи на доброто“ Йордан Янев и др., но това засега е останало само в добрите им намерения. Не им се е отдало най-напред да избистрят идейната постановка, да превъзмогнат нагласената вътрешна — пък и външна — композиция. Твърде директна е и авторската намеса в постъпките на героите, в стремежа им един към друг, в направлението на преживяванията. Усееща се липсата и на спойваща връзка между фабула и психологическа мотивировка на едно или друго действие и чувство, потиснат художествената несъстоятелност и изсушената емоционалност. Това изтиква героите някак встрани или ги кара снизходително да заобикалят онова, което не е забавно. Светът, в който живеят, е инфантилен, безпроблемен, интересите им са извън обсега и машабите на истинското юношеско присъствие в делника. Оттук идва и разминаването между поставения проблем — приятелството като една от чертите на образа на съвременния герой — и съдържателната му пълнота. Като четете човек тези книги, без да иска изпитва чувството, че героите им са взети от омагьан магазин или от приключенските и мелодраматични повести и романи на миналото столетие и набързо напъхвани в зле скроени съвременни одежди.

Един от основните въпроси, който постоянно и остро вълнува съвременното дете и юноша, е за доверието, този антипод на равнодушието. В повечето случаи той е успореден или произтича от въпроса за отношението между поколенията.

Върху него е паднал художественият акцент в повестите и романите на Цветан Ангелов — „Вълшебникът от втория етаж“, Цилия Лачева — „Велита“, Богдан Митов — „Опасна възраст“, Паулина Станчева — „Златната петорка“, Стефан Поптонев — „Пазете тази тайна“ и др. Доверието — ако съществува — е стимул за реални дела, калява характерите, доказва способностите, възпитава в хуманизъм, извисява духовно. Авторите на споменатите книги са съпричастни на помислите и действията на героите си, а те са горди, открити, способни на жертвувателност, с неподкупно чувство за преданност, уважение, за приемственост, с изострен — произтичащ от спецификата на възрастта — усет за ценностните начала в процеса на приемствеността. Изводите, до които достигат по пътя на идейно-художественото си развитие — невинаги одобрявани от наша, възрастна гледна точка, — преминават през мъчителна душевна борба, през нравствени терзания и огорчения. И за да го има доверието, за да бъде то опора, средство за напредък, трябва да се намери разковничето, което сближава и сродява поколенията, а не да се поддържа онова, което ги раздалечава, кара ги да враждуват, да се самоизолират и разединяват. Димитър Гулев и Стефан Поптонев и някои други откриват разковничето в непомръкващите идеали на революционното минало. Крум и приятелите му („Голямата игра“) години по-късно, когато ще станат войници и ще застанат мирно пред някой обелиск, развълнувано ще си спомнят вечерта, когато за пръв път са чули разказа за безименния герой-антифашист, загинал в техния квартал, и как едва дочакали утрото, ще се съберат пред гранитния му паметник с букетче цветя и учудено, но топло и предано ще се гледат в очите. Цветан Ангелов, Цилия Лачева, Паулина Станчева, Коста Странджев и други търсят пътищата за сближението и приемствеността в непреходните човешки добродетели, в хармонията, породена от човешката и гражданска извисеност.

Все по-обемен става и идейният ръст на младия литературен герой. Събитията, въпросите, конфликтните процеси, свързани със съзряването му, са и неговата вътрешна постоянна тема, откритен диалог, размисъл, преценка. Убедителна идейна пълнота носи Крум на Димитър Гулев. Той сам, провокиран от собствените си вътрешни противоречия и прозрения, се мъчи да отговори на въпроса за идейната си принадлежност. Поривът му към вътрешна яснота го кара непрекъснато да се пита „достатъчно ли е да носиш синята, а после червената връзка, за да си истински пионер“ и още — „какъв трябва да бъдеш, без да повтаряш зазубрените думи за обич към родината“, за труда, смелостта, за да си пионер. Опити за самопознание и самопреценка, за идейна яснота правят и героите на някои автори, за които вече говорих.

Детето-герой в литературата показва изострена и тънка чувствителност към всички промени, включително и тези, отнасящи се до възрастовото му развитие. В процеса на съзряването и възмъжаването участието му в сложни явления, драматични ситуации, трудно разрешими положения и факти, при преосмисляне на ценностното наследство, някъде интуитивно, другаде по пътя на анализа то разбира, че нещо си отива, нещо се видоизменя, но защо и по какъв начин се извършват промените, то иска да открие сам, като ревниво се пази от груба външна намеса или иначе казано, чувствителността му е нащрек и освен зорко вглеждане в другите поражда и желание към себеоткриване и себепознание. От процесите на себепознанието и познанието се раждат и въпросите у героите на „Щастливо бедствие“ (Стефан Поптонев), „Бягай... обичам те“ (Кирил Топалов), „Вълшебникът от втория етаж“ (Цветан Ангелов), „Велита“ (Цилия Лачева), „Кучето и влюбените хлапаци“ (Борис Крумов), „Отложеният старт“ (Лиляна Михайлова), „При никого“ (Георги Данаилов), „Чист като гълъб“ (Коста Странджев) и др. какъв трябва да бъдеш днес и какъв ще станеш утре. Понякога отговорът идва с помощта на възрастните, но и често в противоречие

с тях, с примирения им в много отношения дух, с конформистското им становище по редица въпроси, понякога в преодоляване на спъващите спонтанното, чисто юношеско желание за показване ограничения. Така чрез различни преображения малките герои растат и пристъпват крачка по крачка към мястото си на утрешни съзидатели и строители, място, извоювано с лично участие в прогресивните и утвърдителни изменения на нацията. Всички те носят в себе си нещо неповторимо свое, отличаващо ги от другите до тях и в същото време много общо с тях. От една страна, качествата на характера отделят героя от останалия персонаж, а, от друга — точно чрез тях авторите отразяват днешната действителност, динамичните темпове на съвременното движение напред. По този начин става обратната връзка — откроява се другата страна на основното изискване към писателя, за което вече казах — чрез образа на съвременното дете да става свързването му със съвременното битие.

В нашата социалистическа детско-юношеска литература все още не са създадени такива покоряващи, ярки и цялостни герои, като тези от произведенията на А. Алексин, Вл. Тендряков, В. Медведев, но безспорно е, че се набират вече значителни постижения, които чрез проблемната си концентрация определят черти от националното, от общочовешкото, от типичното в образа на детето и юношата в епохата на развития социализъм, а това всъщност означава, че детско-юношеската белетристика е и ще бъде в състояние да изпълни една от основните си функции — да възпитава както днешните, така и утрешните млади поколения.

МАРИЙ ЯГОВДОВ — НАЦИОНАЛНОСАМОБИТЕН БЕЛЕТРИСТ

ИВАН СПАСОВ

Онова, което искам да споделя за този белетрист, ми носи големи възнения — и като читател, и като критик. Повече от двадесет години, поради непознаването им, не съм писал за книгите на Марий Ягдов. Няма да се успокоявам, че и други оперативни ценители, ако съдим от мълчанието им, са в дълг към делото на един дълбоко пластичен повествовател. В случая споделената или разделена вина в никаква степен и никого не оправдава. Защото всеки от критиците е отговорен пред собствената си съвест; всеки за себе си прави равностепка на видяно и подминато, на казано и премълчано; на компромисите, които е извършил, и на принципите, от които се е ръководил. Моят утеша би могла да намери приют единствено в чистосърдечното ми признание — причина е моята неосведоменост. Човек не може да познава всичко в една текуща национална литература, макар че произведения като „Горун призори“ (1956), „Мюмюновите гълъби“ (1962) и „Антина и ветровете“ (1963) не са факти, които биха могли да не се забележат и да се поставят в пасивно съотношение спрямо други литературни творби, които някога са очертавали, а и сега определят релефа на съвременния художествен процес. . .

Както всяко литературно произведение, така и всеки писател има да извърви свой много специфичен път на развитие и на реализация. Трябва да се наложи в зрителното поле на читателите и на критиката, да спечели тяхното предразположение и признание, ако ги заслужава. Нужно е да придобие полагащото му се място и с приноса си в онова непрекъснато обновление, което наричаме новаторство, и с трайното, същинското и необходимото, което ляга в основата на традицията и я подготвя за по-нататъшно извисяване. За Марий Ягдов този неизбежен момент дойде с книгата му „Древният път“ (1977), която вече не можеше да не бъде забелязана и да не направи силно впечатление тъкмо сред ярките проявления на съвременната ни проза. С по-кратките си разкази, а най-вече с мащабните и по размери и по съдържание новели сборникът ни накара да се замислим върху следното обстоятелство: кой е този писател, който като че ли скромно и всъщност така смело дръзна да мери силите си с неколцината най-изтъкнати сегашни български автори, считани от критиката — къде с пълно право, къде до известна степен по навик и по съображения — за фаворити, за единствени и сякаш недостижими? Ето че се появи този мълчаливец, когото посетителите на писателското кафене виждат всеки обед да си пие кафето, да наблюдава някак си разсеяно и от време на време да влиза в задушевен разговор с почти едни и същи — може би близки, а може би не дотам интимни събеседници. Колцина от тях познават и като фактология, и като естетическа ценност написаното от Марий Ягдов? И мо-

жеше ли да се повярва на разпалените похвали за „Древният път“, които ентузиастът и тънкия познавач Радой Ралин пръв разпространи навсякъде и пред всекиго из литературните кръгове?

Когато по негово внушение и аз разгърнах страниците на книгата, видях, че поестта „Една от безбройните истории на любовта“ е посветена на Радой Ралин. И по силата на предубеждението, което ни връхлита в такъв момент, се помъчих по най-близкия до ума и по най-безкритичния начин да си обясня откъде идва безапелационната Радой-Рапинова апология на „Древният път“. Но се зачетох и потънах в увлекателно разказаните от Марий Ягодов истории за хората и за живота им някога; за онова, което е ставало с човека преди толкова години, па и в наши дни — макар при други условия и с нов социален, психологически, нравствен и исторически смисъл. Усетих магията на словото. Една приказка, чута от устата на сладкодумник! Завладяха ме толкова различни и толкова еднакви като че ли съдби на мъже и жени, на млади и стари, на умни и глупави, на честни и покварени, на борци и предатели, на смирени и смазани, на горди и храбри хора. Потече пред очите ми самият живот. Заредиха се събития и случки, с каквито битието е изпълнено и се пълни от паметвека. . .

Разбрах, че пред себе си имам автор, който не е дошъл току-така, изневи-делица, от нищото. Сигурно и в предишните му книги, за някои от които съм-но бях дочувал в нечий разговор, пълни с неохота и с категоричната снизхо-дителност на предубеждението и, още по-лошо, на неосведомеността, ще открием поне признаците, поне мъките, поне малка част от ония качества и достойнства, които сега ни покоряват чрез страниците на „Древният път“. И които накараха мнозина да заговорят за новата творба на този писател, да си я препоръчват, да я търсят и да я предават от ръка на ръка за прочит и за коментар.

Наистина „Древният път“ послужи като подбудител и на интереса ми към другите книги на Марий Ягодов. Мислех си, че този писател, създал по един колкото реалистичен, толкова и романтичен маниер образите на десетки самобитни герои, за които ще стане дума по-късно, е показал и другаде висо-ката си способност на психолог-изобразител. Издирвах разковническото уме-ние, и то предимно в оня вътрешно-психологически план, дълбоко залегнал в новелите от „Древният път“ и в поестта „Мюмюновите гълъби“, като го съпоставих с характерния почерк от „Антина и ветровете“. От тези книги ни лъхва увереност в житейските познания на писателя и на героите му, незави-симо че доста често остават неуловими ония сложни причини, които диктуват развоя на този красив и мъчен свят и на всичко дълбоко и деликатно в него: да си припомним ония тайствени, а всъщност съвсем правдиви обстоятелства, които в „Мюмюновите гълъби“ разгарят голямата и опустошителна любов между брат и сестра. Нека тука си послужим с мъдростта на един от героите на Марий Ягодов, която сякаш изразява простонародното гледище за житей-ския кръговрат, в който е скрита и надеждата за по-добро бъдеще: „Върти се колелото, върти! Ще дойде ред и на нашия наплат! И нашият наплат ще стъпи на земята.“

Изчерпателността на обстановката и на условията, в които протича дей-ствието, представлява основно изискване за прозата на Марий Ягодов. Ако нещо може да се изрази с една дума, писателят предпочита да го внуши с две. Ако картината може да се скицира само с две изречения, авторът ще употреби четири, за да насити разказа с повече подробности. Но това не означава, че имаме среща с творец, който не уважава мярката на дарбата си, нито пък с автор, който се блазни от многословието — резултат на самовлюбеност и на разточителство. Напротив — става реч за максимална функционалност на

думата, за широко разгърнати пластове в изображението, за повече доказателства, тъй като всяка случка или всяко събитие получават оценката си през различни погледи, през много тълкувания и позиции. Нито един епизод в повествованието на Марий Ягодов няма стеснена измеримост и линейна ограниченост. Всичко е наситено с пьстротата и с многобагрието на самия живот, който е станал център на летописанието.

Една от чертите на голямата проза е нейното вътрешно движение, дори когато то не се вижда, когато на повърхността излиза впечатлението за мудност или застой. Тогава пълноценно играят ролята си живите хора. Човекът и неговите преживявания, вълнения, постъпки, действия, желания и амбиции представляват оная сплав, без която не съществува литературата. Писателят не се подчинява на никаква теза и в този смисъл не е манипулативен. Той е свободен и в избора на фабулата, и в композицията на произведението, и в обрисовката на персонажа. Зависим е само от логиката на времето, от диктата на историята, от изискванията на реалистичния си метод. Затова изпитвам истинска радост да започна четене на нова книга от Марий Ягодов или пък да преповтарям вече познатото ми. Вероятно ще има и такива читатели, които биха затворили някои от произведенията му още на първите страници, като намерят за трудно навлизането в тъканта на повествованието. Ала те не подозират предстоящото удоволствие и се лишават фактически от него поради негодността си да преодолеят началната съпротива на всяка примадлива и дълбока вода, свикнали да прегазят набързо плитчините на сюжетния развой. . .

Имам чувство, че от произведенията на този автор се вижда много по-широко назад, сега и напред, отколкото позволява като че ли самият конкретен текст. А това означава, че писателят притежава свои скрити измерения за времето както в неговата хроникална разположеност, така и в неговата народопсихологическа и емоционална същност. Най-отличителните достойнства в прозата на Марий Ягодов са простотата и естествеността в сюжетното изложение. Да си припомним началните страници от романа „Горун призори“, които най-непринудено ни въвеждат в една по-нататъшна белетристична разгърнатост и многообемност: „Вчера, п р и в е ч е р, над Горун мина малка ръмка“. И вече заживяваме с едни действителни, а в повествователната основа понякога и постоянни подробности, които все по-приятно и по-занимателно ни повеждат уж към тесния свят на селото, а всъщност към големия мир на душата, на събитието, на конфликта, на острите противоречия, на широките житейски обхват, на самата природа: „... ливадите се бяха проснали в приятна полудрямка — невям млади булки ги бяха изпразли нощес в бълбукащата бара и ги бяха метнали върху гърдта на земята, за да съхнат. Като малки снежни преспи върху тях лежаха смеещите се гугли на цъфналите глогове и трънаци и очакваха утринната разходка на пролетта — тя и вчера мина оттук и ги погали с бялата си, чудолейна ръка. . .“

Това е поезия, която излъчва обич към земята, нарисувана от Марий Ягодов многобагрено и живо, много зримо и с неочаквани сякаш за окото ни краски: „Полето пееше с гласа на безброй чучулиги, набъбналата гърд на земята се вълнуваше, като че ли под нея се беше скрило немирно стадо от диви коне.“ Имаме всички необходимости подробности и акценти за едно по-сетнешно действие, което ще е и радостно, и тъжно; пълно с конфликти, остропротиворечиво, наситено с труд, мъки, малки радости и по-големи надежди. За читателя е явно, че нещо се очаква, че той ще има среща с богат и разнообразен персонаж, че в действието на романа ще вижда и кождери, и честни труженици, и природно надарени мъдrecи, и зевзеци, и всеотдайни борци, и треперещи за собствената си кожа страхливци. Още тук ще забележи каравеловската склонност към подробното, даже педантично представяне на всяко едно:

действащо лице. Същият маниер по-късно ще се откроява и в другите му книги, за да се установи преобразен и най-увлекателно модифициран в романа му „Оброчни пришествия“ (1980).

Органически здраво и увлекателно са преплетени съдбите на всички герои от произведенията на Марий Ягодов и като че ли авторът предпочита да ги проследи в техните проявления „по двойки“, както най-често става и в самия живот. Особено пълтен и динамичен е образът на чорбаджи Юрдан Юрданов. Бавно и методично писателят го извайва при различни условия и в различна обстановка. И по този начин дава простор за характеристиката и на другите лица, свързани със селския чорбаджия. С ожесточение той мисли за жена си, „тая дърта мърша“, парализирана и прикована години наред на леглото — сладострастно преследва младата си слугиня Иванка; с рядко скъперническо задоволство държи в ръцете си заборчеления Марко Вельов — този „цървул“, тази „подлога“, този „смордливец“. Успоредно с все по-разширяващото се внимание към вече познатите ни герои авторът като че ли с един позабавен и успокоен ритъм въвежда още нови и нови лица, или пък постоянно предлага на читателите други различни шрихи към изграждания индивидуален образ. . .

Не твърде често, ала много внушително писателят „изоставя“ конкретния повод на изображение, за да си послужи с отстъплението, изблик на събирани емоции, на трайни възгледи, на премислени обобщения. Това е най-често апология на труда, на живота, на българската плодна земя, на трудовия българин. Това е лирически акцент възхваля на честния селски поминък и на сладкия зальк хляб, изкаран с пот и с радост от изпечените селски ръце.

Дали този елемент е слабост или представлява сила за повествованието на Марий Ягодов? Мисля, че това е положителен момент за темпоритъма на разказа, защото разкъсва монотонността и по такъв начин разнообразява описанието, създава интригуващ интерес у нас, като сменя регистъра на чувствата и като привлича в други съсредоточия вниманието ни. В същото време чрез един такъв похват авторът дава воля на обичта си към земята и към труда, към отколедното преклонение на човека пред загадките на природата, с която е свързан съдбовно. И този усет е пряк, непосредствен, макар че писателят умее да го вплете и в успокоен, пластичен, наглед обективен и всъщност много вътрешно развълнуван и субективен белетристичен шрих. С откритото си отношение към героите и към техния свят Марий Ягодов се приобщава към вазовската традиция на повествование и отхвърля принципите за „ненамеса“ в сюжета и за „абсолютна“ обективност в изображението. Струва ми се, че нито един голям белетрист не може да споделя и не може на практика да осъществи подобни възгледи, доколкото изкуството е активна позиция на твореца към времето, към обстановката, към събитията и към хората. . .

Редуването на дълбоко скритата в образно-езиковата пластика емоционалност и нейното подчертано „оголване“ придава на произведенията на Марий Ягодов повече обаяние и по-ярка обагреност на цялостния повествователен стил. При това позицията става още по-силна в смисъл на гледище към героите и техните действия; към обстоятелствата и усилията за промяната им в посока към по-добър и по-хармоничен живот. Когато разсъждава за едно или друго събитие, докосващо непосредствено или опосредствено съдбата на селския труженик, Марий Ягодов не може да бъде и не е равнодушен. Той казва своята дума честно и високо: „Няма грях в твоето сърце, селянино, защото ти си син на това поле, което е безгрешно. Твоят грях е грях на твоите господари. Те те карат да псуваш. Те са те направили хитър. Те са те направили лукав. Те — крадец, убиец за една бразда, лъжец, за да те държат в подчинение, за да изсмукват и последните сокове на труда ти!“

Това са ярки емоции на историческата, на класовата, на психологическата и на моралната детерминираност в характера и в менталитета на българския селянин. Това са изблици на уважението към неговата човешка същност и на защитата, която лично авторът прави на неговата участ през вековете. Това е и политика, и философия, и социология — намерили своя пряк изказ и внушение. Очевидно е, че с подобни „отклонения“ писателят взема ясна страна в конфликтите, дава простор на своето безапелационно гледище, на което е верен и като гражданин, и като художник. Тука се съдържат корените на дълбоко народностната, на класическата повествователна традиция, получила кръв и плът от големите български писатели, ярки представители на критическия и на социалистикореалистическия художествен метод в отражението на живота. . .

Марий Ягодов школува при нашата класика и когато създава портретната характеристика, и когато разкрива вътрешния облик на човека. И двата съществени белетристични компонента той преплита и свързва с подчертаната вътрешна енергия на разказа, която пронизва и времето на действието, и обстановка за фабулата, и бита на хората, и промените, които постоянно съпровождат цялостната биография на личността. Всеки от героите му има свой път на развитие, своя логика на поведение, свои лични и социални подбуди. Когато изпращат старата Юрдановица до гроба ѝ, мъжат ѝ Юрдан върви, като че ли „отиваше на тържество“. И наистина за него това е дълго и нетърпеливо чаканят радостен миг, защото вече му е открит пътят към слугинята Иванка. В същия този момент неговият син Паруш си мисли за прелестите на попадията, докато Върбан Хубавенски тихо и мълком се доближава до докторшата Еленка. Търговците на жито пък негласно се питат кога ще умре този стар пръч Юрдан, за да се избавят от неговия поробващ корбаджийски ярем. Авторът споява политическата обстановка с интимната, като в тая сплав изпъкват още по-релефно характерите на героите. Да си припомним за перипетиите в развитието и в израстването на Ненко, за терзанията на Йовка, за мерациите и золумствата на Паруш, за трагичните изживявания в дома на Юрдан, за класовите и политическите сблъсъци в Горун.

Героите на Марий Ягодов са много автентични. Те са взети направо из дълбоките недра на селската ни действителност в различните исторически времена. Това са хора с озадачаващи и в същото време съвсем естествени реакции към конкретните условия на бита и към променящите се обстоятелства на съществуване. Раздумката, шегата, простодушият хумор са противодействието срещу мъчителния всекидневен живот. Те са отдушникът от тежобата, начин за самосъхранение, облекчаващата реакция срещу всичко, притесняващо селската душевност. Ето само един показателен епизод: наредено е на барабанджията Йочо да извести на населението, че Москва е паднала в ръцете на германците. Той прочита криво-ляво написаното, а после така, от себе си, тихичко си прибавя и едно допълнение — „Който не вярва, да иде да види, а който повярва — да яде на Ардза долните гаши“. Ардза е най-мръсната циганка в селото . . .

В хода на повествованието авторът предпочита да наслагва една върху друга случките, да „застъпва“ и да обвързва тяхната хронология, пречупени през погледа, през позицията и през оценката на различните хора. От човека могат да се очакват най-неподозирани постъпки. Върбан Хубавенски, който сякаш е живял ден за ден и като че ли е бил безотговорен към своето предназначение, изведнъж се оказва в ролята на истински патриот и другар: остава в своя дом, където е укрil Ненко, и се бие срещу фашистите. Той не иска и не би могъл да стане предател като бакалина Павел.

Върбан целува Ненко, прекръства се и се хвърля в боя, в който загива неочаквано и достойно. . .

Времето в прозата на Марий Ягодов е оня „керван, който никога нямаше да стигне скеля, за да разтовари стоката си“. Този керван, който идва от паметивка и отива във вечността, обхваща всичко в своя вървеж и най-вече хорските съдби, без които самото време би било една празна и абстрактна формулировка. Те му дават плът и кръв; те го правят конкретно и зримо; те му гарантират обществените и личностните превъплъщения, които са заключени дори в най-малкия детайл. След като е разкрито скривалището на Пъло Марков, където се крият нелегалните патриоти от селото, той е арестуван и подкаран към града, като по пътя си подсвирква.

„— Свиркай, свиркай — каза Къчо. — Скоро ще ти пресъхне свирката.

— Сиромах човек, господин старши, кога е прокопсал? Таман се хване на хорото, и тъпнът се спуска. . .“

Марий Ягодов е тънък познавач на диалога между приятели и врагове, между съселяни, между мъже и жени. Този диалог е винаги точен и образен, конкретен и метафоричен, умен, проникновен и многозначен. Това е сигурното средство в прозата на белетриста за разкриване психиката и менталитета на героите, за проникване в техния бит, в поведението и в житейската им съдба.

Специален проблем в творбите на Марий Ягодов представлява изучаването на създадените от него женски образи и характери. Те са трагични, раздвоени, единни, действени, меки по устройство, страдалки, боркини, хлевоусти, хитроумни, побеждаващи или победени в живота. Нека се позовем на такива съдби, въплътени чрез Антина, Йовка, Патаретка, Зулфие, Севастия, Йерка, Роксана, Иванка, Лака, майката на Иван, Велика Стодрамката и други. Това са характери, верни на своята природа, зависими от събитията, но и сами техни творци и носители. Те са здраво свързани с бита и с философията на своя народ. Като всички други, и те са подвластни на „крилатото време“. Според баба Мария от разказа „Майка“ в сборника „Мечтател“ (1966) думите минават през устата, но те вършат работата на сърцето, „а пък сърцето — това е човекът. . .“

Интригата в „Мюмюновите гълъби“ е малко необичайна и носи романтично-приключенски привкус, макар че социално-историческите условия са конкретно изразени. При това цялата фабула се гради върху обикнатия и често използван ретроспективен подход на писателя. За Мюмюн Шакирбекунов човешкият живот се върти като воденично колело. Всяка кофа гребва от „вир на спомените“. Епизодите в произведението получават простор и почти липсва повествователна систематичност. Ала това не пречи нито на четивността, нито на възможността да се характеризират плътно и подчертано релефно действащите лица. Една постоянна и тежка мъка гризе душата на Мюмюн — защо не е жива Севастия, за да ѝ съобщи, че е запазил непокътнат техния незаконен син: „Жив е, Сево, Анастас. Нашият син е жив!“ Главата на Мюмюн е като някакъв нажежен фокус, в който се събират радостни и убийствени мисли, спомени, терзания и надежди. Човек е самокритичен единствено и най-остро към миналото си, защото го вижда с очите на трезвостта, формирана от годините. Повестта има основанията да се изгражда и по фабула, и по сюжет като типично психологическа структура. Поради драматичните преживявания около любовта си към жената на господаря, около незаконния си син и неговата трагична любов със сестра му Зулфие, животът на Мюмюн се е превърнал вече в далечен и странен сън. Този човек нито усеща, нито се радва на времето и на сезоните, както е било някога. . . Сега цялото му внимание се съсредоточава към нещо много по-важно за живота на човека — неговите мисли. „Те го правят зъл или добър, те го карат да страда или да се

радва, те са, дето го съкрушават или пък го правят твърд като кремък.“ Мюмюн е поставен между две тежести „...и смъртта, и покорството са легнали върху плещите му като огромна каменна плоча, ала той като че ли изпитваше тръпна сладост от това. Струваше му се, че ако някой сега посегне да отмахне тая плоча, щеше да го лиши от едно никога невиждано удоволствие.“ Това не е състояние на самоизмъчване, а примирение с мъката: в очите на сина си Анастас Мюмюн вижда погледа на Севастия.

Психологизмът в новелата пронизва всички нейни пластове и образи. Мюмюн допуска, че умът му е болен, ала мисли и за „оная сила, която ние носим вътре у себе си и която в изблици на страсти и вълнения не можем да обуздаем“. Оттук идват и страданията, и радостите ни. Това е изворът на постоянното душевно напрежение, което ни владее. Има нещо съдбоносно и непоправимо — то е в трагико-драматичните обстоятелства, които занимават Мюмюн: „Всичко идва от човека — той може да бъде студен като тяло на мъртвец и топъл като бликаща от рана кръв, и тая топлина, когато е топлина на душата, може да стопява всички грехове, а може да изгори всички надежди.“

Спирам се по-подробно на тези моменти от повестта, защото са ярко изобразени като психология в конфликтна ситуация. И защото имат и вечно, и съвременно звучене, отнасящо се до дълбинната човешка психология, която е неуловима и неизчерпаема. Нейната автентичност е още по-категорична и по-убедителна, когато е заложена в образ като Мюмюн Шакирбекунов — един първичен и земен човек, прост и всъщност много дълбоко устроен като вътрешна чувствителност и като природна философска надареност.

Марий Ягодов е майстор на постепенното разширяване на действието в големите белетристични платна, което обхваща и редица случки, и все нови и нови герои, постигнати с индивидуална точност и като външност, и като линия на поведение. Ето какво е казано за Люцкан Ликордията: „Беше висок човек, вит и сукан сякаш от корени. . . с широки дънестни потури, които препазваше с турунджиев, дълъг пояс. Черното му спечено лице беше като на човек, който е боледувал от жълтеница. . . Като говореше Ликордията, сякаш пъкаше огниво. . .“ Колко подробни и отличителни детайли са намерени за един човек само. За Паскал Тетевенски, околийския секретар на партията, е казано: „Беше среден на ръст, над четиридесет и една-две годишен. С крив нос наляво и с безцветни очи, от погледа на който човек не можеше да разбере нищо за Тетевенски. Ходеше с извърнати настрана стъпала, като едва забележимо приклякваше. Това създаваше впечатление, че Тетевенски е бавен и мек човек. Ала истината беше друга.“

В книгите си Марий Ягодов е максимален пластик-битоописател, проникновен психолог и голям майстор на детайла. Всеки от героите му е прав по своему и носи в мислите и в постъпките си тази правда, защитава я с всички позволени или осъдителни средства. Като използвам една чужда формулировка за друг писател, в аналогичен с нея план ще кажа, че наистина и в прозата на Марий Ягодов „всеки човек е син на делата си“. Такъв е истинският живот в неговите произведения — суров, естествен, зъл, красив, противоречив и единствен, вън от който не може да съществува никой и не може да се твори или да се руши нещо. Марий Ягодов е традиционалист в най-съдържателния смисъл на това творческо разбиране. Традиционализмът на този автор е изконен до такава степен, че прави от нас достояние онова, което е национално по багра и по значимост. И в същото време то може да привлече вниманието на всеки читател, стига той да има сетива за движението на едни обстоятелства, които се прераждат в други; и за еволюцията на една душа, която запаз-

ва своята природа и заедно с това се променя постоянно под въздействието на променените възможности и предназначения на личността. . .

Винаги ме е изненадвал приятно езикът на Марий Ягодов. Имам предвид всичко, което може да се подведе под този знаменател: диалог, авторов размисъл, вътрешна самохарактеристика, описание на пейзажа или на бита. Словото е с глъбини, естествено, точно, колоритно и експресивно. То крие достоверност, не съдържа нищо абстрактно и е родено из пластовете на народния живот; изкристализирало е в трудната борба за съществуване в мирни или в бранни дни; характерно е за същността на историческия момент. Метафорите, сравненията, успоредиците, интонациите, ритъмът, речникът, композицията на слога, фразеологията — всичко е плод и образ на вековния народен живот и на постоянната народна борба за трудния зальк, за нужната свобода, за скъпата човешка чест, за индивидуалното човешко достойнство, за победата на колективния ум, за опазване на всичко ценностно и красиво, независимо от сложността на този живот. Делото и словото са равностойни герои със самите герои на Марий Ягодов. . .

Селото в творбите на Марий Ягодов представлява един общ котел, в който ври и се преобразява всичко едновременно и на едно и също място, независимо че понякога се създава убеждение за привиден застой и за сякаш непроменима селска обстановка. Всичко е видимо и познато за всички; то е изложено на мегдана и личи като на длан. В това ежедневие виждаме и смешни, и трагични, и долни, и възвишени проявления. От тях всяко по своему въздейства и на читателите, и на самите изобразени живи хора. Понякога те са обединени като колективна съвест и като целокупна сила, но това не пречи на писателя да ги разчленява в обособени субективни превъплъщения като закономерни представители на класи, на интереси, на манталитети, на усилия, постижения и амбиции.

Марий Ягодов е от нашите белетристи, който — като Вазов, Елин Пелин, Влайков, Йордан Йовков и други — населява творчеството си с толкова много лица, централни и епизодични. При това изобилие от типове никак не е трудно да се открие всеки за себе си, нито един не остава в сянка, без характерна за него особеност. Всеки — дори и с най-беглите си действия — се очертава пред нас като неповторим образ, с личен усет за нещата и със собствена преценка за събитията, независимо дали тя е права или несправедлива от наше читателско гледище и от позицията на историческия ход на развитието. Такъв е Дино Дуймето — късичък, колкото „пън от круша, с крив врат и малко сплеснатата от лявата страна глава.“ Той носи своеобразната си философия, която е установявана върху личен опит и с течение на времето: „Ние сме за частната собственост. . . Частната собственост си върви с човека.“ И за по-голяма убедителност на съжденията си дава пример с децата — всяко си пази своето от посегателствата на другите.

А ето какво мнение има дядо Маринчо за своя Куно:

„— Труфанкей! Труфанке, излез да видиш какъв син си родила! Излез, дъртелнице, да видиш каква радост си окучила в къщата ми!“ И заплюва през мустаците сина си. Всичко в поведението и взаимоотношенията между хората е непросторено, естествено, правдиво, автентично, сложно и трудно. То запълва живота на селяните: бащи и синове се опълчват едни срещу други, насилието върви редом с нежността. Читателят очаква всяка случка с нетърпение — да я възприеме, да я проследи, да я прецени. Защото всичко извира от една действителност, показана живо, динамично и с много пластика от Марий Ягодов. Дори всяка фраза, всеки образ, което и да е сравнение — всичко носи мъдростта и първичността на житейския факт. И това още повече засилва вниманието ни към описанието, към езика и към създадените ситуации.

Авторът прониква дълбоко в душите на героите си и в конфликтите на живота. Силата на писателя е в правдивостта на изображението и в художествеността на рисунъка. Всеки шрих от повествованието има и конкретен план, и по-далечен замисъл. Когато Джафицата се решава да каже на дядо Маринчо за бягството на Антина с Дейкьо, тя фактически решава „да удари с чука в яйцата“. Ето само един фрагмент от характеристиката на Антина: „Беше станала по-хубава от всякога, със страдащата хубост на жена, която знае, че върши безумие. Но още в мига, в който е осъзнала това, е затворила очи и е тръгнала по пътя, изправил се пред нея, надявайки се, че след като го извърви и отвори пак очите си — всичко ще бъде забравено. Прицакваше вечерта и стремглаво се хвърляше към опасността. . . Падаше в ръцете на Дейкьо като топола, в дънера на която безмилостният секач е забил последния си удар.“ Бягството на Антина — една отчаяна постъпка — развързва езика на Ицо Шутлеврота и той пита Куно какво носи в чантата си: „Ако е празна като главата ти, има много да драпаме, за да дойдем на власт.“ А после добавя: „Маломерен излезе нашият оратор. Зина да лапне комунистите, па опусна жена си.“ Трагичното и смешното, атрактивното и жестокото се намират вкупом в прозата на Марий Ягодов, имат един и същи извор, наречен богат и многостранен живот. В своята мъдра книга „Знаци край пътя“ Иво Андрич дава едно много ярко тълкуване на творчеството: „Изкуството и по това прилича на живота: изглежда като игра, а всъщност е дяволски сериозно нещо; толкова по-сериозно, колкото повече прилича на игра.“ Достатъчно е само да проследим съдбата на дядо Маринчо, своеобразният летописец и поет на Горун, за да се убедим в точността на тази всеобемаща формулировка.

При Марий Ягодов живот и творчество са единно нещо. Авторът е толкова органичен и функционален в естетически смисъл, че не търпи нито един празен ход на перото си. Той няма време да съчинителствува, защото неудържим напире самият реален бит и настоячиво претендира за своето реалистично изображение. От творчеството на този автор придобивам усещането, че дарбата му е търпение, включващо и сигурност в нея. Търпението водеше читателите по пътя към делото на Марий Ягодов. Някак си това дело ние го открихме като че ли отзад напред. Ако не беше „Древният път“, едва ли щяхме да се върнем към предишните творби на писателя. И едва ли щяхме да сме подготвени за възприемане на такива сложни проникновения, каквито има и в „Сватби в Анимерската котловина“, и в романа му „Оброчни пришествия“.

Постепенното натрупване на познания и опит, на емоции, впечатления и похвати, на способност за организирането, преценката и вплитането им в многопосочни художествени платна доведе и до най-силното и най-сложното произведение на Марий Ягодов — неговия роман „Оброчни пришествия“, който и се родее с предишните му творби, запазвайки в себе си техните най-ценни завоевания, и се разграничава по стилистика и по пластичност от тях, издигайки се на по-голяма естетико-стилистическа и композиционна висота. . .

Най-приятното и радостното е, че Марий Ягодов не манипулира с човешката съдба. Той не я предрешава като замисъл и като поведение — само логически я проследява и я разкрива съвсем естествено. В образа на Антина има нещо от разбиранятия и от амбициите на Йовков — за женската красотата и за нейното обаяние. Както селото не може без Албена и се мъчи да я запази, така и Горун не може да си представи всекидневие без Антина. Не е случайно и нейното завръщане след мъчителното бягство. И не току-така любвеобилно я приема съселеният ѝ и най-вече свежърът ѝ — дядо Маринчо. Марий Ягодов е жрец на правдивия, на суровия и постоянно изменящ се живот. В произведенията на писателя тече реката на развитието. Нищо не остава в застинало положение; всичко — и природа, и бит, и хора, и събития — се пре-

образяват и тази промяна е в сърцевината на творческата философия и на сюжетиката в книгите на Марий Ягодов. Бих казал, че този автор е безмилостен реалист, защото не щади правдата в името на романтиката. И защото също така не погубва романтичността на виденията си в гонитбата единствено на фабулната достоверност. Тази истина е най-видима и най-валидна за романа му „Оброчни пришествия“, където голямата литература проличава, без да личат оголени литературни прийоми. Всички творби на писателя имат свой биоритъм, с приливи и отливи, както е в самата всекидневна действителност. И ако искаме да ги уловим и да ги проследим в цялостта им, това ще рече да вникваме твърде внимателно и в малките, и в големите сцени от изображение-то. Това ще означава да познаваме и генералните, и детайлните възможности в рисунъка на Марий Ягодов, който е типичен реалист в повествователното изграждане на творенията си — реалист до педантичност, даже до претрупване. И в същото време се отличава с романтизъм на погледа и с нежност на багрите, когато се докосне до човешката душа и до нейния деликатен релеф в сублимни моменти. . .

В това отношение образцов е романът „Оброчни пришествия“. Той е разделен на три части — и самостоятелни, и единни по действащи лица и по вътрешна логичност на развиващото се действие, а и по своята композиция. Не можем да си представим „Лукаш, или: балада за една селска разновидност на мрачната любов“ без останалите две звена — „Йерка, или: балада за една селска разновидност на чистата любов“ и „Младият Гюло, или: балада за една селска разновидност на нещастната любов“. Възшност определенията за трагичността, чистотата, щастливостта и безнадеждността на човешката любов имат само относителна стойност и доказват нещо друго, много по-важно: колко неуловима е всяка любов и колко вдъхновено, и колко пагубно може да бъде това чувство в човешката душа и за човешкото бъдеще. И тъй като авторът си е послужил с баладите — твърде свободна форма за повествование, това ни задължава да имаме предвид ролята на фантазията, на измислицата, на приемливата комбинативност и в слагането, и в развоя на ситуацията в селцето и най-вече в съществуващата от векове светла и мрачна Гюловска къща. При това времето е точно фиксирано — след Първата световна война, през обнадеждаващите и трагични по своя политически и социален резултат години на земеделското управление и на бруталната фашистка настъпателност.

Новата стилистика в „Оброчни пришествия“ се обуславя от нов авторски подход към човешките участъци и към социално-политическите обстоятелства — те са подхванати отдалече и издълбоко във времето. Ритмът на разказа има прикачен дори притчов смисъл. И заедно с това са казани истини за човека и за селцето, каквито може да поднесе само една интригуваща и достоверна летопис.

И след голямата война нищо ново не е настъпило в това селце — „както си бил тоя народ гол, така си и останал. А каква слава е това за един народ, никаква.“ Усеща се сливането и преливането на авторската и народната реч. Твърде често се заличава границата между авторската гледна точка и тази на отделните негови герои или на целия действащ персонаж. Подобна разграничителност не може да се изтълкува като размазване на позициите, а като тяхно потребно сливане, тъй като авторът и колективът се покриват в генералните становища към събитията и към последствията от тях. . .

Марий Ягодов дава художествен израз на философските си схващания, че всяко нещо идва от „дълбините на времето“, независимо в какъв момент е доловено и показано това „нешо“ — било то цял човешки род или конкретно събитие; било то някакво вътрешно чувство, което тръгва от своя зародиш, расте, развива се, набъбва, за да се пръсне и да взриви самия човек и тези, които

са свързани с неговата драматична съдба. Така става с Лукан и Роксани, с Герман и Йерка, с младия Гюло и унгарката Рожи, с фамилията на гърка Вафиядис, с гюловския род, с Иван Морфа и с другите герои в „Оброчни пришествия“. Ако погледнем към „Древният път“, не по-малко трогателна и драматична е участта на Исая Бокъов, на Нонка, на Абдулагуш, на Лака, на Раю Чобанина, на Аргирис Папайоанис, на Ивановата майка, на Панаретка, на Стоян Султана и на Амид ага. . . Душевността на тези хора, при цялата видимост на обикновените им действия и постъпки, е формирана много сложно и се проявява много неочаквано, избухливо, драстично — както е в естествения и несъобразен с литературата живот. И затова действащите лица на Марий Ягодов не оставят у нас впечатление за литературни герои, а за живи хора, за наши близки, познати, съвременници или предходници. Много такива сме виждали със собствените си очи, някои са ни изненадвали с поведението си, за други с тръпнеш дъх сме слушали да се разказва. . . Писателят прави резки преходи от една в друга обстановка и невини сме в състояние да схванем така бързо и лесно този преход. Нека си припомним за мъчителните и страшни видения на Лукан Гюлов и на Иван Морфа на бойното поле при Доиранското езеро.

Главата на бившия офицер от Първата световна война е пълна с видения от фугасни бомби, от разкъсани телени мрежи. Такова е неизбежното психологическо наследство от едно социално безумие: „Мръсна войнище, мамка ти войнище, кой те докара на главата ми.“ Страниците, посветени на войната и на събитията от 1923 г., са покъртителни и като масови сцени, и като конфликтни сблъсъци, и като преображение на хората, и като очертаване на рязка класова и гражданска бразда между народа и фашизма, и като непримирим двубой между демократичните сили и узурпаторите. . .

В своите произведения Марий Ягодов показва един удивителен реалистичен и трезв усет за време, за народни подмени и бедствия, за коварните лавирания между съперниците на търговския „фронт“ или за бруталните отношения на по-силните към по-слабите. Социалният градус на романите и повестите на Марий Ягодов, успоредно с тяхната блестяща психологическа мотивираност и с душевната им глъбина, придава на тези произведения още по-силен национален, исторически, класов и политически заряд. Писателят е подчертано граждански активен, и то върху основата на една белетристична пластика, засилваща въздействието и обаянието на произведенията му.

Авторът има усещане и способност да разграничи малкия свят на човека от големия свят на човечеството. Марий Ягодов може да ни рисува с най-тънки подробности картини от живота на селцето и никога да не го изолира от всеобщия размирнен бит в страната и върху земята. Никой герой не живее само в своя мир, само за себе си, дори когато в определен момент желае такова уединение. До последния миг на съществуването си той не може да постигне изолация и остава под страшното или благотворно въздействие на средата и на хората около него. Всичко е колкото „затворено“, толкова и открито като пластика и като доверие към художественото слово. Ако пък перифразираме едно характеризиране, казано по друг повод и за друг писател, можем да повторим: творбите на Марий Ягодов са изградени от едно вещество, наречено с т и л. И наистина, в което и да е от произведенията му е налице тъкмо неговият личен, релефен почерк на изобразител и на тълкувател на битието. Нищо мъртво като израз и като персонаж не присъства в творбите на Марий Ягодов. Неговите белетристични страници са наситени с доверие към постъпките на героите и към преживяванията им. Всичко е сложно и достоверно мотивирано. Как иначе можем да си представим постъпката на стария Гюло, който полива с газ и запалва с пъздерка сини си, самоубил се заради своите

срамни болести! Пред нас бащата изпква в една и правдива, и страшна, и трагическа светлина. Това са незабравими характери, които авторът рисува с пълна всеотдайност и сърдечна обич, като леко се надсмива над забавното и разностранно тяхно ежедневие.

Прозата на Марий Ягодов поставя въпроса и за националната психика, която се проявява в изключително трудни моменти. В този план той е твърде богат, различен, своеобразен в сравнение с облика на съвременната ни проза и неговото перо води повече към привлекателността на традицията. За разлика от някои днешни прозаисти, които гледат на героите си през призмата на гротеската, на злъчното отношение, а даже и на отчуждението си към тях, Марий Ягодов обича своите герои с една диференцирана и степенувана обич: той вижда и добродетелите, и недостатъците им — плод на времето, в което живеят, и на интересите, на които робуват. Писателят не подиграва злъчно героите си, не ги бичува, не потиска самочувствието им. Дал им е свобода и чрез тая свобода за разгръщане на същността им е определил и своето гледище към социално-класовата и към нравствено-психологическата им същност. И точно в този пункт най-вярно се долавя свързаността на човека с времето и средата, в които живее, на които е активен творец.

Навлизането в прозата на Марий Ягодов може да стане само с много изострени и жадни читателски сетива. При това те трябва да бъдат и многобройни, и всестранны, и подготвени за долавяне и на първия, и на следващите планове в повествованието, което не е плоска илюстрация на реалността.

Марий Ягодов е реалист в прозата си. Той нито изгражда, нито руши митове, доколкото митологизмът не е предмет на творческото му внимание. На много места чрез пряка гражданско-публицистична форма авторът сам ни предлага верния ключ за навлизане в творческия му свят, без предварително да отваря вратите на крепостта, наречена дълбока и правдива белетристика. Влизането навътре, в нейния интересен свят, е предпочитание и задължение на читатели и на критици. Но трябва да признаем, че може дълго време да обикаляме с ключ в ръка около тази крепост, рововете и валовете към която не са един и два. И то не защото липсва интригуващата нишка, по която да тръгнем, а защото и самото влизане още не означава овладяване. Трудно можем изведнъж и цялостно да опознаем всичко, с което са населени книгите на Марий Ягодов. . .

Подходът на Марий Ягодов в изображението на епическия обект съдържа много съществена лирическа част. Ако направим съпоставка между книгите „Горун призори“, „Антина и ветровете“, „Древният път“ и „Оброчни пришествия“, които са крупните измерения в творчеството му, ще разберем новото, което постепенно се налага в неговата повествователна практика. Виждат се все по-ясно и по-убедително, и то главно в последните две произведения, изменените качества на белетристичната пластика. Тя обхваща целокупно тъканта на пресътворяването и навлиза все по-дълбоко в човешката психология. Еднопосочният, хронологическият характер на разказа прераства в ретроспективен смесвания на събития и случки, на преживявания и действия. По този начин се засилва уплътнеността на художествения рисунок и той отговаря по-автентично на житейската сложност и достоверност.

Към тези констатации сме длъжни да прибавим и някои типични за Марий Ягодов белетристични похвати — фолклорна обогатеност в съдържанието и в развоя на действието, множество хумористично-комедийни ситуации, двойки акценти върху наблюдаваните хора и върху последните от поведението им; една омекотеност на композицията, която ѝ придава повече пластове, без да разхлабва социално-битовата и историко-политическата ѝ стройност. . .

Ако ни е позволен паралел между писател и художник, аз бих сравнил книгите на Марий Ягодов с картините на Кирил Петров: като рисунък на природата и на човека, като обединение помежду им, като интимност на духа и преклонение пред труда, като съкровеност и неназрачливост на идеите, като всеостранност в тяхното неусетно внушаване. Мисля, че думите на художника Кирил Петров за разбирателството между човека-творец и човека-зрител за да се получи действителното изкуство, се отнасят и за прозата на Марий Ягодов като взаимовръзка между писателя и читателите. Когато в едно интервю той заявява, че онова, което го привлича най-много у героите му, е „преди всичко човечността“, авторът фактически отговаря и на вътрешните подбуди, които го изправят пред загадката на живота и които го карат да будувa над тия загадки като творец писател. . .

Можем да кажем, че нашата съвременна проза в лицето на Марий Ягодов има своя оригинален и национално самобитен белетрист. Това уверение дойде най-вече с „Древният път“ и „Оброчни пришествия“, макар че големият автор пролича и в „Горун призеори“, и в „Мюмюновите гълъби“, и в „Антина и ветровете“, и в сборника „Мечтател“, както и в новелата „Сватбата на Добричка“. И точно поради това за мене прозвучават и некомпетентно, и анахронично тези опити, които търсят в прозата на Марий Ягодов следи от стила и от поетиката на Йордан Радичков. Неубедително е също така и станалото напоследък модно увлечение да се пристъпва към оригиналните български повествователни творби с някакъв латиноамерикански аршин. Той няма да ни помогне да изучим, да разберем и да обхванем цялостно и творчеството на Марий Ягодов. Другаде се намира отговорът на толкова сложните въпроси, на друго място е заложено разковничето за порицание в тях. И друг трябва да бъде нашият подход, ако искаме да разчитаме на по-голям успех в овладяването на това изключително интересно и богато белетристично творчество.

НОВИ ИДЕИ В БЪЛГАРСКИЯ ПЪТЕПИС ОТ НАЧАЛОТО НА XX В.

(Страшимир Кринчев — „В страната на палмите“)

КАТЯ БЪКЛОВА

През 90-те години на XX в. с творчеството на Вазов, А. Константинов и К. Величков българският пътепис завоюва широки идейно-тематични и жанрово-стилистични територии. В този период вече можем да говорим за преодоляване на безкрило описването на пътешествията „от-до“ с тяхната приложно-познавателна насоченост; за отчетливо диференциране на жанра от мемоара, публицистичната статия и историко-географско-етнографския очерк. Ив. Вазов и Ал. Константинов категорично налагат авторската личност в нейните емоционални и интелектуални измерения като централна ос на пътеписа, която превръща впечатленията от заобикалящата действителност в субективно изживяване. Разширяването на идейно-тематичните граници върви по две линии — от една страна, в пътеписа влизат като обекти Западна Европа, Америка, Балканите с разнообразието от проблеми на настоящето и миналото им, от друга — природата все повече се превръща в пълноценен обект на художествено изображение — извор на емоционални преживявания, подтик за размисъл, обобщения, аналогии. Публицистичните и познавателните моменти, които поддържат традицията на възрожденския пътепис, като изразяват гражданския патос, обществените стремления и личните преживявания, разширените културни хоризонти на творците все по-органично проникват в пътеписния разказ и наред със сюжетно-фабулните моменти създават единния повествователен поток на творбата. Тези процеси, затвърдени във високохудожествени произведения, на първо място — „До Чикаго и назад“, „Писма от Рим“, Вазовите „пътни бележки“, налагат до края на XIX в. пътеписа като пълноценен художествен жанр и слагат солидна основа за развитието му през следващите десетилетия.

Пътеписните творби от началото на XX в. остават в повествователната традиция на 90-те г.¹, що се отнася до такива елементи като ролята на творческото въображение и мястото му в композицията, отношението въображение-достоверност, проявите на авторската личност. Но имаме основание да говорим за нови моменти в тях още в десетилетието преди войните. Имаме предвид идейно-тематичното обогатяване, което отразява новите общественно-политически настроения, духовната атмосфера, характерните идейни тенденции от началото на века. В това отношение особен интерес представлява пътеписът на Страшимир Кринчев „В страната на палмите“ — резултат от едно негово пътуване до Египет, издаден като № 5—8 на Евтина библиотека през 1910 г.

¹ Вж. Б. Ганчева. Българският пътепис в развитие. — Лит. история, 1979, кн. 4.

В нашата литературна критика тази творба, както и нейният автор не се отминават с мълчание, макар че не можем да говорим и за особено дълбок интерес към тях. През 30-те години ямболските вестници „Тунджа“ и „Тракиец“ нееднократно печатат материали за своя съгражданин². Във „Възпоменателен лист за Д. Дебелянов, Илия Ив. Черен, Вл. Мусакан, Стр. Кринчев, Ст. Панчев“ (1936) Г. Бакалов посочва тънката наблюдателност, художественото виждане, чувството за социална справедливост у автора. Критиката обръща внимание на социалната страна на Кринчевото творчество — изстраданата любов към бедните и протеста срещу проявите на съвременната цивилизация; предрича му развитие на крупен културен български писател³. Наред с това през този период, въпреки общо взето положителната оценка, често се „потулва“ социалното звучене на пътеписа „В страната на палмите“, за да се изтъкне бохемското или екзотичното начало в него. Ето едно характерно в това отношение тълкуване: „В „В страната на палмите“ е показана рицарската борба между племената на синия и зеления Нил, както и волята му (на автора — б. м. К. Б.) да разгадае с чародейството на магвековните пирамиди с техните тайнствени йероглифи и да изучи на самото място културата, бити и нравите на египетските племена“⁴. В по-ново време Ив. Богданов нареди автора на „В страната на палмите“ между „спътниците на първенците“, видя в него не само наблюдателния, но и „идейно ориентиран пътник“. Сериозно проучване на творчеството на Кринчев направи Сл. Иванов⁵.

За съвременния изследовател е ясно, че именно прогресивното обществено-политическо съдържание определя значението на тази творба и мястото ѝ в литературата ни от началото на века. Този пътепис за една далечна и почти непозната за тогавашния българин страна всъщност стана пресечна точка на понякога противоречиви, но особено характерни за духовната атмосфера у нас през десетилетието идейни настроения. От една страна — идейният смут, последвал бурното и донякъде стихийно възприемане на социалистическите идеи от част от свързаната с народа интелигенция през 90-те години, от друга — преоценка на социално поведение, класова ориентация, търсене нови пътища за лична и обществена изява през следващото десетилетие. Едно едва зародило се чувство за класова принадлежност съжителствува с прояви на интелигентски индивидуализъм, желание за лично самоусъвършенстване и своеобразен духовен аристократизъм. В този смисъл „В страната на палмите“ „запечатва“ образа на прогресивния интелигент със социалистически убеждения от началото на века, с неговия искрен социален патос, но и с нестабилността на идейните му „залитания“.

Като композиция, авторска позиция и отношение субект — обект „В страната на палмите“ следва традицията на предшествениците в жанра. Той проследява хронологично пътуването до Египет и обратно, предава впечатления от видяното, породени мисли, асоциации, поетични видения „по повод“. Нова за жанра, а и за литературата ни изобщо се оказва личността на пътешественика — с пролетарско битие и осъзната принадлежност към „световния пролетариат“.

² Вж. Г. Клисаров. Т. Г. Влайков за Стр. Кринчев. — Тракиец, 1939, бр. 683; Л. Търпанов. Патриотизмът на Стр. Кринчев. — Тракиец, 1939, бр. 689; А. Салабашев. Естетичното и нравственото начало в творчеството на Кринчев. — Тракиец, 1940, бр. 745; А. Лигринов. Защо е забравен Стр. Кринчев. — Тунджа, 1936, бр. 29 и др.

³ Вж. Д. Б. Митов. В: Очерки и критики, 1939; Ив. Мешков. Един забравен български писател. — Мисъл, 1930, бр. 40 и др.

⁴ М. Янков. Неспокойният рицар на духа Стр. Кринчев. — Тракиец, 1940, бр. 759.

⁵ Сл. Иванов. Срашимир Кринчев. — Лит. мисъл, 1979, кн. 9; Художествено публицитетни творби на Стр. Кринчев. — Лит. история, 1981, кн. 7; Стр. Кринчев и пътеписният жанр. — Родна реч, 1978, кн. 6 и др.

⁶ Вж. Неизвестни страници от Стр. Кринчев. — Септември, 1961, кн. 6; Дневник на Стр. Кринчев. — Лит. мисъл, 1976, кн. 4.

Социалният произход (син на пропадащ занаятчия) и жизнената съдба на Кринчев естествено го насочват към социалистическите идеи. Той е пряко свързан с физическия труд — работи в медни мини край Бургас, в обуварница в Бургас и хлебарница в Пловдив. Важен момент в идейното му съзряване е връзката с Г. Бакалов и работата в неговото издателство във Варна по времето, когато то е един от каналите на Лениновата „Искра“ (1901). Запознат с марксистеската литература, усвоил основните положения на теорията на класовата борба и на програмата на пролетарската революция — завземане на държавната власт, отмиране на социалистическата държава — доказателство за което е например речта му на Първи май 1903 г., Кринчев демонстрира убежденията си с типичната за времето фразеология, с космополитични „изхвърляния“, но и със завидна категоричност: „Нашата стихия е борбата. Ние искаме богатите да бъдат изтрити от лицето на земята. . . Пролетариатът от цял свят е едно семейство. Българският и американският пролетарий са братя. За нас граници няма. Нашето Отечество е тук и в Америка. . . Защо богатствата са достояние на шепата хора? Калпава е наредбата на живота. Трябва друга наредба. . .“⁶ Сходни мисли ще намерим и в самия пътепис за Египет: „Защо тази глупава световна наредба на всяка стъпка туря тежки железни вериги на свободния човешки дух?“

Идейните позиции на Кринчев обаче не са така устойчиви, а теоретичните му познания — така стабилни. Смутен и объркан от разцеплението на Партията през 1903 г., той споделя в Дневника си, че социализмът като че ли е загубил първоначалния си блясък. И го противопоставя на индивидуалните си творчески пориви: „Социализмът за мен е златна огърлица, която ме задушава“. Обхванат от мъгливи анархистични идеи за „абсолютна свобода“, за „безгранична, дълбока потреба от свобода“, е готов да пожертвува социализма в името на своето индивидуално самоусъвършенстване. Показателно е и отношението му към М. Горки — негов кумир, от когото се отдръпва, след като в „Майка“ и „Врагове“ писателят превръща босяшкия протест в съзнателна класова борба. Сега Кринчев пише статията „Краят на Горки“⁷.

Социалистическите идеи на Стр. Кринчев остават докрай примесени с интелигентски индивидуализъм и анархизъм. Той възприема социализма, както много младежи от неговото поколение, до голяма степен като етично учение, привлечен от изпълнението в него стремеж към обновяване, морална чистота и красота. Дръзката мечта за бъдещето, желанието за промяна, за „бягство от калта на живота“ се съчетава с романтичен бунт срещу старото, с устремя към нови светове, с младежка жажда за самоизява. А от всичко това до желанието за далечни пътешествия разстоянието е кратко. То съдържа и социалния протест, и стремежа към „нещо по-добро“, и принудата да се търси хляб, и съответната доза авантюризм. Да, авантюризм, не трябва да се срамуваме от тази дума, тук тя е на мястото си. Макар че критиката често иска да „защити“ Кринчев именно от тази „вина“: „Скитането му не е плод на случайно хрумване или на смъртно авантюристично влияние“ (А. Салабашев); „Кринчев не е авантюрист, не е космополит“ — категоричен е Ив. Богданов; „Това не е романтична екзалтация на авантюриста и космополита“ (Сл. Иванов). По-точен е Г. Бакалов, като смята, че авторът „Леко ни разказва авантюрите на един пролетарий“⁸.

Днес към пътеписа „В страната на палмите“ трябва да подходим, като имаме пред вид наред с яркия социален патос — безспорно основен тон в творбата — и смесицата от бохемство („от здравия разсъдък на практичните хора всякога ми лъха на блатна гнилоца и мръсота“), от космополитизъм („Отечеството ми е цялата земя. . . За нас граници няма. Аз няма да бъда жител на

⁶ Вж. Неизвестни страници от Стр. Кринчев. — Септември, 1961, кн. 6; Дневник на Стр. Кринчев. — Лит. мисъл, 1976, кн. 4.

⁷ Демократически преглед, 1908, кн. 7.

⁸ Съвременник, 1910, кн. 5.

Варна, а на цялата земя“) и от най-простото и естествено за един буден младеж нетърпеливо търсене „място под слънцето“.

Страстта към пътешествия Кринчев изповядва нееднократно: „Пътуването — страшна и увлекателна повест — пише той в есето „Пътуването“ (1907). „Ако имах пари, не би могла земята да ме побере“ („Писма от село“). „Мен ми се струва, че човек ще остане половин, че той не може да стане пълен човек, ако не излезе извън границите на нашето Отечество... Да пътуваш, вечно да бягаш от хората и наново да ги намираш, откривайки всеки път нови черти в техния характер, във вечното променение на лицата и на нещата, в тъмната неизвестност и неочакваностите да разкриваш нови красоти, да намираш нови импулси към живот, към творчество — нима вие знаете друго по-сигурно средство, за да опазите своята душа от омърсяване, от всмукване на оная кал, с която е пропит целия живот?“ („Дневник на художника“, 1909).

Може би няма да е безинтересно да съпоставим „В страната на палмите“ с други пътеписи от началото на века, също със сюжет из екзотичния Юг. Например с пътеписа на Ради В. Радев „В южните страни. Южна Арабия. Африка“ (1906) — едно добре разказано пътуване, за което сам авторът казва, че го прави с цел „да се наскита надлъж и нашир из южните страни“, книга с интригуващи заглавия на отделните епизоди, с любопитни илюстрации, с описания на обществени заведения, на пушални на опиум и т. н. — все неща, които безспорно са допадали на читателите.⁹ Или рекламно-туристическата книга на Дан. С. Рувевски „Хавайските острови“ (1900) — едно също така луксозно, богато илюстрирано издание. Тези и подобни на тях днес напълно забравени четива умират въпреки ефектните подробности, с времето, през което са се появили, защото изчерпват познавателната си стойност с натрупването на нова информация за страната. Това е и основната причина за нефункционирането им в литературната история.

Пътеписът на Кринчев има траен литературен живот именно защото отразява освен интересни туристически обекти и още един свят — този на автора и съвременниците му, както и една епоха с нейната духовна атмосфера и идейни тенденции. И ако Кринчев в своята любознателност и жажда „да обходи всичко и всичко да види“, в трепетното очакване „да се случи нещо интересно“ следва Алеко Константинов, то неговото самочувствие, социално и индивидуално, вече го отличават от предшественика му. Да започнем със самия мотив на пътуването. Кринчев пътува, тласкан от принудата за насыщение, за да подобри социалното и материалното си положение, за да промени съществуващото си — мотив, непознат за автора на „До Чикаго и назад“. Той пътува при особени обстоятелства — пълна несигурност за утрешния ден, липса на средства, неясна крайна цел. Това не е познатият ни традиционен пътник — спокоен, осигурен с документи, пари и билет. От Александрия до Кайро пеш, по обратния път — с влак, но без билет, опасности от всякакъв род — глад, нападения, арести — ето някои от сюжетните „ходове“ във „В страната на палмите“. Тук сюжетното напрежение, както и въпросът „какво ще стане по-нататък?“, който дава тласък на повествованието — елементи, характерни изобщо за жанра, в който читателят се среща с непознатото, изненадващото, неочакваното, са особено акцентирани. Те приближават този пътепис до приключенската повест. Приключенският елемент се засилва и от темперамента на самия пътешественик, воден от непреодолима сакитическа жажда, бързо поддаващ се както на униние, така и на душе-

⁹ Интересно е да се посочи, че тук наред с директното позоваване на „незабравимия Алеко“ и цитирането на негови мисли има моменти, които веднага ни отвеждат към „До Чикаго и назад“ — прощаването на пристанището, флиртът с хубава спътница, страданията на пасажерите от морската болест и т. н. — още едно доказателство за „дебелата сянка“ на Алеко върху цялата ни пътеписна книжнина през следващите десетилетия.

вен подем: „По-бързо! По-бързо! Животът е хубава и красиво нагласена песен и само от нас зависи. . . По-бързо само!“ Достатъчно е да получи необходимата сума за вход в Каирския музей и отчаянието му се стопява: „Като че ли някаква магическа сила възкръсва за живот. . . Първите ми огорчения се пръснаха като дим. О, светът съвсем не е тъй непоправимо лош!“

С тази непобедима жизненост, с бързата смяна на настроения и подвижния темперамент Кринчев като че ли е най-близо до Алеко. Тази близост ще доловим и на интонационно и стилно-езиково равнище. Във „В страната на палмите“ има моменти, които звучат съвсем „по алековски“: „Наоколо свят — гъмжило! Като плувнали ония ми ти хора — да ти се замае главата. Да е поне спретнат, симпатичен народ, иди-доди!“ Алековият маниер на разказване и на отреагиране на видяното, характерен за отделни моменти у Стр. Кринчев, нееднократно е отбелязван от критиката.

И така Кринчев продължава алековската традиция на емоционално-артистично отношение към обекта вместо изчерпателното му описание, на умелото фабулиране, на бегло очертавания, но изразителен шрих. Съществената отлика на пътеписа му (тук оставаме настрана, общо взето, по-ниското художествено равнище) е в идейно-тематична посока, резултат, както посочихме, от различно социално съзнание, от нов социален опит. Тук е и неговата „нова дума“ в българската литература.

Нова както за пътеписа ни дотогава, така и за цялата ни литература, е темата за труда и човека в него. В „пътните си бележки“ „София—Мездра—Враца“ Алеко не прикрива гордостта си от наченките на индустриализация в България. Той е възхитен от „грандиозния комин“ и „колосалните постройките“ на спиртната фабрика на Балабанов и Каракашев, построена по „най-усъвършенствуван европейски образец“. Отрадно впечатление му прави и фабриката на Оризов във Враца, както и самата личност на предприемчивия самоук фабрикант, пред когото е готов да сваля почитително шапка. И ако негодува от нещо, то е от недалновидната държавна политика, която не стимулира достатъчно развитието на родната промишленост, залог според него за национално консолидиране. Алеко няма, а и не би могъл да има със своето социално битие и идейни възгледи поглед за проблемите на създаващия сев момента промишлен пролетариат, за тези, които работят в „колосалните“ постройките с модерните европейски машини. А Кринчев е именно един от тези „хора на труда“, изпитали пряко както задоволството да бъдат част от самия трудов процес, да създават материални блага със собствените си ръце, сред трясъка на машините, така и съсипващата умора на дългия трудов ден, мизерната надница, господарската грубост. Затова възторгът му от паметниците на културата и цивилизацията навред по света винаги ще бъде съпътствуван със специално внимание към работещия човек, към техния пряк създател-строител. Това е внимание на човек, осъзнал както жестокия механизъм на класовото общество, така и собствената си принадлежност към „световния пролетариат“. Когато вижда огромните пирамиди, той мисли не за бездушните камъни, а за „ония, безименни труженици-роби, които със своя труд и дълготрайна мизерия са създали блясъка и разкоша на египетската цивилизация“, арабските лодкари му наваяват мисълта за руските бурлаци, които край бреговете на Волга вършат същата убийствена работа и пеят същите печални песни. И пътешественикът горчиво заключава: „Колко човешкият живот е тежък и еднакъв навсякъде по земното кълбо!“

Неслучайно, изпаднал в трудно положение, където и да е по света, Кринчев търси организирани работници и разчита на помощта им. А изправен пред плодовете на една висока техническа култура, ще протестира срещу „варварската цивилизация“, срещу нейните центрове, „великолепни свърталища на бедността, на разврата и богатството. . . допотопни чудовища с гигантски челюсти и

ненаситни уста. . . "Този протест е различен от много човешкия, отчаян, недоумяващ вик на Алеко: „У-у-у! Студено! Ами кога ще живеем?“ Тук издига глас не само хуманността, но и осъзнатата класова ненавист на пария към света на господстващите.

„В страната на палмите“ има един богат културно-исторически пласт. Нерядко авторът изоставя преките си впечатления от видяното, за да премине към разсъждения „по повод“ и обобщения, най-често в социален план. Пътеписът изобилствува с мисли за миналото и съвременността на Гърция и Египет, със скокове към старогръцката митология, с литературни асоциации. Тези неособено оригинални обобщения и обстоятелствени разсъждения често лишават творбата от непосредствеността, в която е големият чар на „До Чикаго и назад“. Но и те носят типичен белег на времето — стремежа на интелигенцията към „начетеност“, към разностранни познания. В случая нас ни интересува демонстрираното тук от Кринчев материалистическо разбиране на историческото развитие и на съвременния живот — явно резултат от усвоявана литература. Класово отношение доминира в творбата, отговарява размислите за миналото и съпоставките със съвременността. То се проявява многопосочно, в интернационални рамки — в интереса към евреите („... както и тогава народът на Израела често бива принуден да се пръска по четирите краища на света“), в съчувствието към руската революционна емиграция („изгнаници на руската земя“), към бедните турски войници, във впечатленията от съвременната гръцка мизерия, която контрастира на величието на древна Елада. Едно тревожно, неспокойно съвремие нахлува в пътеписа с турските шпиони на парахода; то се отразява в биографиите на спътниците — бегълци от родината, терористи, революционери-марксиста или просто недоволници от целия свят. (Да си спомним тук безобидните, забавни и безкрайно очарователни Алекови спътници в презкоканското му пътешествие — траурната съзливка дама от Елзас, германец-солдатин в цивилни дрехи, „каучуковия“ парижанин, „хубавичките калугерки“.) Авторият социално чувствителен поглед преценява и случайни наглед епизоди от позициите на класовите отношения — туристите в Партемона, властващи навсякъде с парите си европейски буржоа, извикват у него спонтанно мисълта за милионите труженици от рудници и фабрики, които създават охолството и богатството на малцината избраници. А огорчен от факта, че не може да посети Каирския музей, защото няма пари, Кринчев възкликва: „Защо тази глупава световна наредба?“ Изобщо той постоянно намира поводи за подобни асоциации, обобщения, протести.

От друга страна, и съвременната българска общественно-политическа действителност присъствува съвсем конкретизирана в пътеписа, осмислена от определени критични позиции, чрез споменаването на Македонския революционен комитет и затворения Университет, чрез намещите за българската полиция и подвизите ѝ: „С какво ще ни изненадат тия българоубийци (гръцката полиция — бел. м., К. Б.)? С пияните си стражари ли? Слава тебе, господи, колко по-сърбез сме виждали ние у нас! Има си хас да ни трепне окоето от тая мукавена полиция!“

Но трябва да подчертаем, че въпреки присъствието на съвременния живот с неговите политически и класови антагонизми във „В страната на палмите“ Ст. Кринчев се отличава например от съвременника си-пътешественик А. Страшимиров, понесъл от Швейцария тежък товар от лични огорчения, натрупани обиди, неразчистени сметки, обществен протест. „Вървим към върха — пише Страшимиров в пътеписа си „На върха и на дъното“ (1905) — а защо ми е този ход, като ще занеса там мислите си за гнусни червеи. . . няма ли да ме обкръжат и там, в облачния връх пак глутница вълци като ония в родината. . . Нарекоха ме у нас разбойник на перото — размахва той тояга наляво

и наядано сред красивата алпийска природа, остър, понякога дребнаво личен — кръстници ми са един спътник към Парнас, който не е разбойник, а само крадец на перото и един министър, който наистина е разбойник, но не на перото“ и т. н. Недоволството, протестът от обществените порядки, от несправедливостта на класовото общество при Кринчев са по-овладени, изчистени от лични пристрастия, бихме казали, по-култивирани и „респектирани“ от срещата с един нов свят.

Срещата с този свят неизбежно изправя пътешественика пред техническите постижения на съвременната цивилизация. В отношението си към техническия прогрес Кринчев върви по следите на Вазов и Алеко Константинов. Във „В страната на палмите“ се появява образът на летящия влак, познат ни от редица писатели от този период. Безсъмнено слабо познатото тогава у нас техническо постижение впечатлява с мощността, обема, ефектността си съзнанието на творците. За Вазов „железните колелета носят живота и цивилизацията там, където векове даже дървено колело не е минало“ („Искърският пролом“, 1897). Алеко предава думите на Н. Цанов, с когото пътуват по новата жп линия София—Мездра—Враца, за „гигантските чудовища, които са дремели с хиляди векове в недрата на тези граници и сега, разбудени от чудовището на цивилизацията, скърцат и вят срещу него.“ От символ на техническия прогрес локомотивът добива у пролетарските писатели в началото на века ново метафорично значение — превръща се в символ на настъпващата революция. В поезията в проза „Локомотивът“, „В царството на утопите“ и „Разходка в бъдещето“ Д. Полянов рисува „треньт на бъдещето“, който „бърз и запъхтян като огнедишащ змей. . . сред гръм и трясък. . . буди цялата земя“.

Кринчев и спътниците му, които пътуват пеш и в неизвестна посока, с риск да се изгубят в непрогледната, изпълнена с непознати звуци египетска нощ, са свръхчувствителни и напрегнати, склонни да преувеличават всеки звук и светлина. Те възприемат недостъпното за тях и, както им се струва, враждебно превозно средство като символ на „другия свят“ — света на богатите. Разминаването между влака и човека е среща и разминаване на два непримирими свята: „Минава край нас бързият трен на живота с всичките свои богатства, блясък, красота. . . гърмящо чудовище, в чиито студен, мъчлив въреж има надменна гордост, като важен господин, който е преминал, без да погледне наоколо си. Идва с оглушителен трясък, с две кървавочервени очи, които светят в тъмнината. И със светкавична бързина изчезва в загадъчната черна далечина.“

Вазов неведнъж изразява мечтите си за въжени линии през планината, за туристически обекти и почивни домове („Искърският пролом“, „Нашата велика планина“). За него линията през Искърския пролом е начертана от поети. Известен е и Алековият възторг от техническия прогрес и мечтата му за „българска Швейцария“. Но Кринчевият възторг от постиженията на цивилизацията, техническия прогрес, човешкия гений, обуздали природните сили и изпълнил земята с „гърмела на колелетата и писъка на фабричните свирки“ носи горчивия привкус на ново социално познание и жизнен опит. В пътеписа си „Сред Рила“ (1908) той подобно на Алеко рисува във въображението си бъдещето на планината с модерни пътища, мостове, станции и хотели. Но вече със скептичния поглед на човека на новия век пита с тревога и съмнение: „Швейцария ли?“ — бих повторил и аз, но чувствавам, че в моя въпрос ще звучат повече тъжни нотки. Защото дали въобще можем някога достигна Швейцария?“ И мисълта му се отклонява отново към „човешките тъмни сили, които пречат на хората, към притъпеното чувство за красота у нашия селянин, потънал в мизерия и черен труд“.

Същият „класов“ критерий разколебава у Кринчев и доскоро непоклатимото понятие „родина“. „О, Отечество, колко си хубаво! — възкликна Вазов в края

на отминалия век — ти само си чудо и всичките лъскави гранити на Финландия, и мрамори, и бронзи, и порфири на Петербург не могат се сравни по хубост с една твоя увиснала над потока балканска скала. . .“ („Извън България“, 1891). Ако се върнем още по-назад, ще стигнем до известното на всеки българин интимно-затрогващо и възторжено патетично Каравелово „Обичам те, мое мило Отечество. . . Обичам те, мой мили крайо!“ А сега в началото на новия век чуваме от интелегента-пролетарий смущаващото заключение „Отечество ми е цялата земя!“ Зашто носталгията по родните планински върхове с тяхната прохлада, по родните върби и тополи, желанието на странника да се върне отново при тях, също са отровени от скептицизма на новото познание и жизнен опит: „Хубаво е там, дето ни няма!“ Невъзможно е да се възстанови единството „аз и родината“, за Кринчев родината не е цялостна неделима общност, слята със светлия образ на майката. Кринчевата родина е вече *разполовена*: „*Макар че бягам от теб, но аз все пак те обичам. Обичам те за твоите балкани, за твоите богатства, не за фалша и блясъка на твоите властици, а за твоя тънещ в невежество и нищета народ*“ (к. м., К. Б.) — признава той, разделяйки се с България. И още нещо. У самия Кринчев липсва вътрешно единство и хармония. Като личност той е във вечно противоречие и несъгласие сам със себе си, раздиран между самотата в собствената си родина и желанието за бягство и привързаността си към нея. Осъзнал дълбоките социални противоречия в съвременния му свят, дълбоко неудовлетворен от порядките в собствената си страна, отчаяно търси място и възможност за лична и обществена изява. И това търсене, и тази неудовлетвореност го водят до мисълта за бягство „нанякъде“, те са в основата както на мъчителната болка в родината при вида на отпътуващ в далечината параход, така и на носталгичните видения в чужбина. „Никога в живота си не бях се чувствувал тъй самотен“ — започва той своя пътепис. Това чувство на изолация, на самота — самотата и изолацията на ненамерилия мястото си в буржоазното общество интелегент-социалист, има при Кринчев и съвсем конкретни прояви. Известен факт от биографията му е например, че „сказката“ в родния Ямбол, която завърналият се от далечно пътешествие иска да изнесе, се проваля поради липса на интерес.

Сложните социално-психологически измерения на една личност, рожба на новия век, налагат отпечатък върху цялата идейно-тематична проблематика на пътеписа на Стр. Кринчев. Те обуславят и редица негови стилно-езикови особености. Натрупаните в голямата си част по книжен път познания — политически, философски, литературни, социологични, както и недостатъчното им осмисляне, водят до „олитературяване“, до книжност, интелегентщина. Авторът се вижда понякога герой на роман, наблюдава се отстрани и се пита не са ли нещастни онези, които не са преживели всичко като него. Моментите на изкуствено опоектизиране и патетика се редуват с романтични видения, извикани по литературен път: „Бахчисарай с тихия шепот на влюбените, песента на целувките. . . глъхнещия, зоващ на помощ вик на някоя нещастна красавица. . .“ и т. н. В същото време тези моменти съжителствуват с поетичния реквизит на пролетарската поезия от периода. И така, от една страна, „тревожна и сладка неизвестност“, „плачущи звуци“, „несбъднат блян“, „черна сянка“, „пилигрими“ и др., от друга — „Глад и Нужда“, „безприютни и страдащи братя“, „отрудено и страдащо човечество“, „скъпи другари, които в мрака на живота хвърлят лъчи на просвета“. Тази лексика в своя еkleктизъм напомня както поезията на първите социалисти, така и елегично-сентименталните „стихове в проза“ и „проза в стихове“, типични за литературната продукция от началото на века.

Въпросът за междужанровите стилно-езикови преливания не е предмет на тази статия. Тук ще отбележим само една налагаща се аналогия с текст, писан няколко десетилетия по-късно. Това е известният Вапцаров доклад „За морето“

(1932), където четем: „Ний идем, пленени от твоята миражна даденост, омагьосани от вечния стремеж към неизвестното и душите ни ще останат завинаги заключени в легендата на твоите вълни, очаровани от неотменната жажда на незримото. . . душите, закърмени с буря, душите, в които вилнее един непрестанен бунт, бунтът на младостта. . . Обхващат ме черните крила на разочарованието. . .“ Тази жилавост на стилно-езикови форми през различни епохи говори за сходни душевни състояния, когато непрекипятото социално още неосмислено бунтарство се съчетава с младежка дързост и неопределено желание да се излезе от делника, с порив и устрем „нагоре“ към непознатото.

С „В страната на палмите“ Стр. Кринчев затвърдява традиционното, характерно за пътеписа на 90-те години, съчетание на публицистично-есеистични и сюжетно-фабулни елементи като трайна жанрова отлика на българския пътепис и за началото на XX в. От друга страна, категоричната класова позиция на автора, чувството за интернационална класова принадлежност, яркият социален патос, отношението към труда и трудовите хора идейно сродяват тази творба с първите прояви на пролетарската литература у нас. Така в един начален етап от проникване на социалистическите идеи в литературата ни наред със стиховете и прозата на Д. Полянов и фейлетоните на Г. Кирков пътеписът на Кринчев предлага нова, неочаквана територия за изява на тези идеи. Един факт, много показателен за литературно-историческото ни развитие тогава, както и за характеристиката на жанра. Завоювал в края на XIX в. идейно-художествени постижения, в началото на следващия в него навлизат нови теми, идеи, явява се нов герой-пролетарий, нахлува един неспокоен, космополитичен свят на социални конфликти, революционни вълнения, политически събития.

Така „В страната на палмите“ въпреки художествените си несъвършенства със своята съпричастност към най-прогресивните идейни тенденции на времето си допринася за извоюване достойно място на пътеписния жанр в литературното развитие и слага началото на традиции, която през следващите десетилетия ще се развива в творчеството на Б. Шивачев, М. Вълев, Св. Минков.

ЗА ТРАДИЦИИТЕ НА МИТА И ВЪЛШЕБНАТА ПРИКАЗКА В ЛИТЕРАТУРНАТА ФАНТАСТИКА

ЛЮДМИЛА СТОЯНОВА

... Смяната на литературните системи не означава пълна ликвидация на онова, което се сменя, а попълване на наличните естетически ценности с нови.

Н. И. Конрад

... Макар че времето на приказката отминало, приказката, както и преданието, трябвало да възникне отново на по-високо равнище. И както старата приказка бе поела в себе си в сублимиран вид съдържанието на примитивното предание, така и новата приказка би следвало да приеме в себе си съдържанието на съвременната наука.

М. Люти

Позната още на предлитературната художествена традиция (митологията и фолклора), естетическата експлоатация на фантастичното присъствува почти без прекъсване в хилядолетната литературна история, претърпявайки съществена еволюция. Отдалечавайки се от фолклорно-митологичната си прародина, литературната фантастика развива приключенско-авантюристични, игрови или прогностични форми, твърде различни от архаичните им предци — магическата култова обредност и народните приказки, поверия и легенди. Древното поетично потекло на жанра обаче прозира и в най-конструктивните му съвременни метаморфози. При целия технологически рационализъм на инженерната и социално-прогностичната фантастика и в тях е оцеляло нещо от магическия полъх на старото фантастично, съхранен е упоиващият дъх на приказност и чудеса, съпътстващ празника на всяко романтично откъсване от прозаичната логика на реалността.

Социално-историческият разрез на фантастичното, осветляването на жанра в диалектиката на неговото движение и изменчивост във времето ни дава възможност да видим в анималистичната образност на мита, в екзотичните магически фигури от приказния фолклор и епоса несъзнаваща себе си фантастика, предфантастика. Митът, вълшебната приказка, героичният епос, народната балада и легендата и различните видове литературна фантастика могат да се разглеждат като отделни фази от еволюцията на един и същ жанр, който непрекъснато се модернизирва, подменяйки съдържащите се в него по-стари културни пластове с по-млади. Прастарите и ултрамодерните разновидности на жанра еднакво се характеризират с фантастична насоченост на фабулата, но при съвременните му преображения се касае за фантастика без мистика, за утопична

или игрова фантастика, изцяло извън гравитацията на древните езически или религиозни суеверия. Митът и приказният фолклор използват намесата на трансцендентни сили за аргументиране на свръхестественото. Формулата, по която там се оправдава съществуването му, не остава същата в авторската приказка, в литературните хиперболизации, в екзотичния фантастичен роман на пътешествието или в модерната научна фантастика. Ирационалните факти в тях нямат мистичния привкус на чудесното. Като естетическо явление със съвсем друга културно-историческа възраст литературната фантастика определено се дистанцира от мистиката на фолклорните вълшебства. Свръхестественото и алогичното в нея е винаги с откровено манифестирана фантазна природа, възприема се като продукт на игрово фабулиране, като естетически адекват на миражни видения и мечти.

На първите фантастични образни конструкции — религиозно-митологичните — почти всички изследвачи от Шелинг насам отказват правото да бъдат същинска фантастика, доколкото религиозното съзнание ги възприема като абсолютна реалност и по силата на това ги анулира като фантастични. В един по-широк литературно-исторически контекст обаче неизбежно се налага изводът, че тъкмо митично- и фолклорно-чудесното, освободено от религиозната му съдържателна значимост, се явява изходно начало и опора на литературната фантастика, дава и ценни уроци върху фантастичния начин на художествено световъзприемане, подсказва и определени идейно-тематични комплекси, стилистични похвати и художествени средства. Вълшебната приказка¹ и юнашкият епос първи подсказват възможностите на фантастиката като средство за изграждане на втора, надредна художествена действителност, плод на волна художествена измислица, извор на особен вид естетическа наслада. Пак те първи откриват във фантастичното средство за усложняване на сюжетните перипетии — естетически факт, който се утвърждава като жанроопределящ белег на модерната приключенско-авантюристична фантастика. Митовите, легендите и преданията на всеки народ са необикновен конгломерат от невероятни истории за страни същества — чудовища, добри и зли духове, безсмъртни богове, ангели и демони, феи и вълшебници, оживели предмети, очовечени животни и т. н. Тяхното пъстро множество е богатото наследство на литературната фантастика, непресъхващият извор от теми, образи и мотиви, към който непрекъснато прибегват днешните фантасти. Всеки по-внимателен поглед към поетиката на литературната фантастика (способите за моделиране на фантастичната образност, основните структурно-композиционни стереотипи и сюжетно-фабулни мотиви) неизбежно открива редица внушения и оригинални инвенции, идващи от фолклорно-митологичната традиция, от многовековния художествен опит на народа. Хиперболата и литотата, персонификацията и аглутинирането (кентаврообразното моделиране, съчетаването на разнородни субстанции в ново формално-смысловое единство) например са все формообразуващи категории, общи за народната митология и модерния научнофантастичен епос. Роботи, мутанти и андроиди (тайнствените пришълци от Космоса) са създадени по същата технологическа рецептура, по която са изградени образите на белязаните с патината на хилядолетията приказани същества — русалки и самодиви, лами и змейове, богове и демони, и еднакво се оказват ексцентричен колаж от познати земни величини.

Сравнителното изследване на поетиките на фолклорно-митологичната и литературната фантастика открива съществуването на типови фантастични формации, притежаващи константни, извънвременни черти и свойства. Те свидетелствуват за единството на ситуираните в различни точки на времето фантастични видове — мит, приказка, научна и ненаучна фантастика. Това единство изпък-

¹ Вж. Л. Парпулова. Българските вълшебни приказки. С., 1978.

ва в сложната система от тъждествени образи и стилистични средства, в широкия комплекс от устойчиви фантастични мотиви, сюжетни ситуации и сцени. Безспорен интерес би представлявал анализът на тези общи „шаблони“, на сходствата в темите и идеите, в най-общите принципи на фантастичното образотворчество. Естествено цел на такъв анализ не може да бъде изготвянето на акуратен списък на съпадащите или сходни сюжети, мотиви и похвати. То по-скоро би следвало да установи характера на откритите съпадения и сходства, да осветли отношенията между приказно-митологичните и литературнофантастичните художествени структури та в последна сметка да се открие вътрешната гъвкавост и пластичността на фантастичния жанр, оказал се необикновено устойчив срещу ерозията на времето, изключително жизнен и дълголетен.

Особено осезателна е връзката между мита и научната фантастика, доколкото и двата феномена еднакво се дефинират чрез наличния в тях „познавателен“ елемент. Касае се за общ момент в социално-психологическата функция на архаичния и ултрасъвременния жанр — насочеността им към удовлетворяването на някаква вътрешна потребност на съзнанието да попълня с фикционални построения, с фантастични хипотези научно неизяснените природни феномени. Като фантастично отражение на явленията от външния свят митът възниква в резултат на незнанието и невежеството на древния човек. Но нима фикционалният свят на научната фантастика не е също плод на непълно, неизчерпателно знание, на гносеологическа недостатъчност, за която обаче реципиентът винаги си дава сметка? Далеч не по-рядко от древните човекът на 20 век се сблъсква със загадките на явления, чиито истински причини не е в състояние да осветли с научна категоричност. И тогава влиза в действие едно доказало възможностите си още в зората на човешката цивилизация неотменно свойство на разума. То му забранява да чака спокойно постъпването на нова информация, която би позволила да се направи единствено верният, окончателен извод и го провокира да търси решение на загадката, обяснение на необяснимото, опирайки се върху вече известното и познатото. Научната фантастика тодерира фолклорно-митологичния принцип за мислене по аналогия, представянето на непонятното и недостъпното чрез понятното и достъпното. Тя реставрира интереса към широко експлоатираната в мита, но отречена от науката, познавателна формула — „съдейки по себе си“. Там, където истинска научна информация липсва, фантастиката я заменя с лъжлива, фантазна, снемайки по тоя начин за себе си неопределеността. Модерният жанр свидетелствува, че и в наше време е възможно — нека си послужим с класическото Марксово определение за мита — „овладяване на природата с помощта на въображението“. Той съхранява, макар и исторически видоизменени, психическите основи на митотворчеството, „сам явявайки се, по думите на съветската фантастоведка Чернишова², една от най-продуктивните съвременни форми на митотворчество“.

Митичният елемент в научната фантастика не се изчерпва с псевдонаучното обяснение на загадъчното и необяснимото. От мита научната фантастика заема и правилото за превеждане на абстрактните идеи на конкретно-сетивния, художествено-образен език.

Успехите на точните науки и техниката все по-безпощадно дискредитират псевдонаучната природа на тая фантастика, изместват я като единствен капацитет по проблемите на космическите пътешествия, възможностите за колонизиране на Галактиката, за осъществяване на контакт с извънземни цивилизации и т. н. Този факт резултира в тенденцията за разширяване на митичната съставка в характеристиката на жанра. На масовата научна фантастика сега се предо-

² Т. Чернишева. Потребност в удивителном и природа фантастики. — Вopr. л-ры, 1979, кн. 5.

ставя ролята на своеобразна митология, чиято цел е да подкрепи лаика в усвояването на трудната тема за Космоса и изненадите на бъдещето, да направи тази тема понятна и за неспециалиста, общодостъпна.

Поразява разнообразието на съвременните научнофантастични митологеми. Нашето столетие сътвори мита за въстания срещу своя създател робот, за мутанта, който няма да има генетичните недостатъци на съвременния човек, за Другите от Космоса, като евентуална заплаха за човечеството и едновременно като единствената му възможност да преодолее изолацията, космическата самота. Модерният мит на 20 век не познава философската унифицираност на античния си предшественик, по-свободен, по-гъвкав и еластичен е в идейния си обем. Интересно е, че М. Бутор³ в статията си „Криза в научната фантастика“ тъкмо тук вижда някаква ограниченост на съвременния научнофантастичен мит. Авторът обръща внимание на многобройните случаи на противоречиви, взаиморазколебаващи се и обезсилващи се интерпретации на едни и същи мотиви в научната фантастика. Възлагайки на жанра аксеологически функции по аналогия с древната митология, която е едновременно и основна система за ценностно ориентиране, Бутор предлага изравняване, централизация и координация на всички научнофантастични мотиви в някакъв общ сюжетно-тематичен комплекс със строго фиксирани временно-пространствени параметри и с единна скала на житейските стойности. Подобно пълно структурно-функционално реставриране на стария митологичен епос очевидно е практически неосъществимо в условията на децентрализираното и масово производство на научна фантастика, а още по-малко би съответствувало на антидогматичния съвременен дух.

Митът е с ярко изразени космогонични аспекти. Той сочи божествения произход и уредба на универсума, ориентира в сложната му география, очертава координатите на тоя и отвъдния свят, пространственото разположение на силите на доброто и злото. Научната фантастика също има своите космографски измерения, приобщава масовото съзнание към днешната природонаучна картина на света (последната естествено митично оцветена), въвежда в един универсум без граници, дето може да съществува и друг, чужд живот и дето следователно човечеството еднакво може да срещне и приятели, и врагове.

Тъждествени в гносеологическите си претенции, едновременно с това тъкмо в гносеологически план митът и научната фантастика се оказват диаметрално противоположни. Митът твърди, че е обяснил веднъж завинаги природата на нещата, и третира света и човешките отношения като твърдо установени и предопределени. Научната фантастика изключва изцяло версията за неограничената власт на трансцендентното, на съдбата в човешкия живот. Тя показва индивида в отношението му към един свят на НТР, многократно умножил човешките възможности, а акта на познанието разглежда като отворен, незавършен във времето процес. Концептуално-философски научната фантастика се опира върху идеята за динамичната обнова на социалните явления, вижда ги в тяхната процесуалност, в историчността им. Тя категорично отхвърля митологичната представа за статичната неподвижност на битието, питайки, както сполучливо се изразява Дарко Сувин, „не за Човека или Света въобще, а: Какъв човек? В какъв свят?“⁴

Там, където митът излиза с готова, априорна, винаги силно мистифицирана „познавателна“ формула, научната фантастика отначало прави проблем, а след това изследва накъде води той. В отличие от мита в научната фантастика

³ M. Butor. Die Kriese der Science Fiction.-Jn: Science Fiction. — Theorie und Geschichte, München, 1972.

⁴ D. Suvin. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. — In: Science Fiction — Theorie und Geschichte, S. 91.

има твърде малко от онова фантастично, което съответствува на ирационалното и чудесното, защото тя е жанр, в максимална степен зависим от логиката и науката. В научната фантастика винаги се касае за твърдено като научнофантастично. Друг е въпросът за подчертаната условност на подобно твърдение и действителната природа на научнофантастичното като екстравагантен синтез от рационална логичност и волна фантазна игра.

Приказката⁵ е напълно индиферентна към проблемите на познанието и това рязко я противопоставя на мита и научната фантастика. Приказката не търси въображението като средство за проникване в същността на нещата. Тя експлоатира възможностите му единствено при моделиране на такъв имажинерен свят, в който всичко е възможно, където някои килими могат да летят, някои пръчици могат да изпълняват човешки желания, някои животни могат да разговарят с човешки гласове, без да обяснява защо един килим може да лети, как именно една пръчица може да изпълнява човешки желания и пр.

Без да е тъждествена с мита, който предполага действителното съществуване на чудесното, научната фантастика, пронизана от вяра във възможността за бъдещо осъществяване на представените в нея фикции, определено се доближава до архаичния жанр. И тук приказката отново е по-различна с ироничното дистанциране на реалния разказвач от чудесата на вълшебния свят: „И аз бях там, ядох и пих, по мустаците ми тече, но в устата ми нищо не влезе.“ В автентичността на приказната реалност не вярват. Тя и свръхестествените ѝ обитатели (дори и когато са богове), не влияят върху съдбата на човека извън приказката.

Изследвайки трансформацията на мита в приказка, Мелетински⁶ отбелязва, че приказката стеснява мащабите, космичността на мита. От типичното за мита внимание към колективната съдба на племето, от отъждествяването на субекта с човечеството като цяло в приказката интересът се пренася към личната съдба на героя. Застъпените в мита фундаментални екзистенциални противоречия от типа на опозицията живот—смърт, човек—Космос, индивид—социум (индивида в отношението му към рода, племето, града или държавата) се изместват от ограничени в рамките на семейството по-незначителни социални колизии — онеправдания от патриархалния закон най-малък син и по-възрастните братя, злата мащеха и завареничетата и пр. В приказката завоювани цели и придобивани обекти не са както в мита елементи на природата и културата — добиване на огън, постигане на тайната на произхода на света, основаване на една племенна общност и отстояването ѝ в борба с враговете, а неща, с чиято помощ се изменя, обикновено повишава личния статут на героя — храна, жена, вълшебен предмет, царски сан и др. Разгледана в аспекта на най-общата ѝ философска семантика, научната фантастика отново разкрива себе си повече като приемник на мита, отколкото на вълшебната приказка. Както в мита социалната обхvatност на третираната в нея проблематика винаги надхвърля съдбата на отделната личност и засяга човечеството като цяло: агресивна чужда цивилизация, изтръгнал се от контрола на човека бездушен механичен разум или всеобща ядрена война поставят под въпрос по-нататъшния живот на планетата; самоцелно развивана техника разрушава поетичната хармония между човека и природата, отчуждава го от нея; попаднало в нечисти ръце, едно научно откритие запалва да парира социалната еволюция и да върне назад цялата човешка история. . .

Най-старите фантастични жанрове (митът и вълшебната приказка) и ултра-модерната фантастика на 20 век (космическата фантастика) са в някакво принципно семантично единство, имат обща психогенетична основа, отнасят се към

⁵ Ср.: Пак там.

⁶ Е. Мелетинский. Поетика мифа. М., 1976.

един и същ колективен архетипален психически феномен — амбицията на човека да надхвърли себе си, да преодолее бариерите на физическата и психическата си ограниченост във времето и пространството. За героя на вълшебната приказка няма нищо невъзможно — сам или протезиран от феи, добри духове и вълшебници, с помощта на магически заклинания и разни вълшебства той прелита от долната земя в горната, побеждава страшни чудовища, става невидим, превъплъщава се в други човешки същества, възкресява мъртъвци. . . Аналогични са възможностите на героя на инженерната фантастика. В нея срещаме почти всички приказни чудеса, само че вече „научно“ обосновани. Сега те са легализирани като дело на гениален изобретателен ум, узаконени са като респектиращи постижения на „неизвестна нова наука“. „В приказките — пише съветският фолклорист В. П. Аникин, въображението е търсило пътища за преодоляване на всеобщата зависимост на хората от силите на природата. Хората копнеели за победа над враждебния околн свят. Всяка вълшебна приказка е пронизана от стремеж да се подчинят на хората враждебните сили и да се внуши на човека енергията на действието. Това е и здравата мирогледна и етическа основа на най-древните приказки.“⁷ И още: „Смисълът на приказките се изразявал в устремността към подчиняване на света чрез внушаване у хората на мисълта за възможността за преодоляване на външните сили.“⁸ Мигар същите окуражаващи внушения не излъчва и научната фантастика? Казаното от Аникин за най-общата философска основа на вълшебната приказка остава в сила, валидно е и за съвременния фантастичен жанр. Научната фантастика дели с мита и приказката романтиката на мечтата за пълно овладяване на природните стихии, стремежа да се надмогнат границите, наложени ни от самата природа, да се достигне недостижимото. Мит, приказка и научна фантастика съвпадат помежду си в своя „технически“ утилитаризъм. Богатият аксесоар от магически предмети — вълшебни пръчки и жезли, летящи килими, хвърковати коне, омагьосани треви и води и т. н., които улесняват подвизите на приказния герой, в научната фантастика е заменен от чудесата на една блестяща, изумителна техника — космически кораби, летящи със скорост, по-висока от тая на светлината, мислещи машини и роботи, кибири. . . Пъстрата фаланга от необикновени помощници или врагове, които окръжават героя на приказката, е наследена от загадъчните космически същества — андронидите, доброжелателно или враждебно настроени към човека представители на чужди цивилизации. Казано накратко — „техниката“ на магията, върху която се опира митът и приказката, в научната фантастика е заменена с предполагаеми бъдещи научно-технически възможности и с евентуалните изненади, които очакват човечеството в Космоса. Напълно основателно в съвременната литературна наука се заговори за научната фантастика като модерен вариант на мита и старата вълшебна приказка. В нов социално-исторически и технически контекст научната фантастика продължава древната мечта на човека за пълно надмощие над природата — полети в небето, пътешествия под земята, победа над времето с постигане на тайната на вечната младост и безсмъртие, контролиране на стихии. „Целите — казва Генади Гуревич — остават същите, но се менят средствата за осъществяването им. В съвременната фантастика чудесата се творят от хора, въоръжени с наука и техника. В приказката същите чудеса творят свръхестествени същества — богове, дяволи, духове, привидения, вещици, вълшебници, джуджета. . .“⁹ Хуманистичната теза за безграничното могъщество на разкрепостения от мита за бога и дявола творчески дух на човека е главната психологическа предпоставка за връщането на съвременния художник към поетичните сънища и фантазии на фолклорно-митологичното

⁷ В. П. Аникин. Теория фолклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М., 1980, с. 231.

⁹ Г. Гуревич. Карта страны фантазий. М., 1976, с. 22.

въобразене. В случая става дума и за новаторско използване на заложената в архаичния тематичен комплекс художествена енергия, обогатяващо жанровата палитра на съвременната проза.

Днешните писатели се надпреварват да превеждат на езика на научната фантастика всички стари истории за духове, призраци и демони, за чудотворни вълшебни заклинания и магии. В модерния жанр митичните и приказни чудеса резонират, лишени от мистичната си окраска, рационализирани и философи-зирани. Жанрът подлага на рационалистична интервенция запълващите цялото индоевропейско културно пространство митични сюжети за богове, странствуващи в човешки образ по земята, заети да подпомагат разумните и да осуетяват неразумните човешки дела, да наказват злите и да подкрепят добрите. Развечавайки божествения ореол на античните и библейски герои, фантастите ги обявяват за пришълци от Космоса, за представители на суперкосмически цивилизации, посетили Земята в древността. В един случай по мисията и функциите си в сюжета гостите от Космоса се изравняват с античния бог от машината, предотвратяват гибелно опасни действия на неразумното човечество, раздават справедливост. Друг път те се явяват приемници на ролята на героите на ония фолклорно-митологични мотиви, дето пратеници на отвъдното проверяват добродетелността (например гостолубието и отзывчивостта) на човека. Сегашните литературни адаптации старателно съхраняват един възлов момент от фабулата на архаичните разкази за устройваните от боговете изпитания на човешката нравственост — повишаващото драматичния ефект обстоятелство, че изпитваният не знае кой стои срещу него и едва след изпита узнава истината. Десетки днешни фантасти криминализират сюжетите на творбите си, заставяйки странните си герои — пришълци от други светове, неподозирани от никого, да пребивават в човешкото множество, преобразени като хора. Съвсем необезпокоявани чужденците вършат мирната си научноизследователска или тайната си подривна дейност, събират данни за интелектуалния и моралния потенциал на човечеството. От момента на заподозряне на възможния им извънземен произход напрежението рязко се покачва и расте до кулминацията — окончателното им разконспириране като андроиди.

Свръхчовешката мощ на пришълците от Космоса не е физическа. Чуждото същество, дори когато е много по-голямо от човека, никога не действа с груба мускулна сила. Рядко използва машини и техника. Свръхмогъщо е, защото разполага с психически сили, които човекът още не е овладял или не е открил още у себе си. Впрочем не е ли това рационализиран резонанс на митичните езически или религиозни идеи за всесилната божествена воля, за тайнствената божествена енергия?

Живелите сред чужденците земни хора усвояват от тях непознати на Земята качества и способности — телепатия, телепортация, телекинез, дарбата да стават невидими или като астрални души да напускат телата си. . . Класически образец на тоя твърде актуален в научната фантастика сюжетен стереотип е романът на Хайлайн „Един мъж в чуждия свят“ (англ. „Stranger in a Strange Land“). И тук се натъкваме на литературна версия на фолклорен по произход мотив — уменията, които придобива в чуждия свят землянинът, напомнят вълшебните умения на героя на особен род приказки — „приказки за хитрата наука“¹⁰. В далечното царство при разни магьосници и чародеи най-малкият син усвоява изкуството да се превръща в различни животни и птици, научава езика им и пр.

Редицата на примерите, освидетелстващи безспорните връзки между фолклорно-митологичната и научната фантастика, може да бъде удължавана още.

¹⁰ Класификационният термин е по О. Ф. Милер.

Индустриалното съживяване на мъртъвци, анабиозата, телепортацията и телекинезата, с които свободно оперират днешните фантасти, имат своя естетически първообраз в популярните приказни клишета за жива и мъртва вода и за съня като временна смърт на героя и възможност за пренасянето му от един свят в друг. Деспиритуализирани в модерния жанр откриваме и митовите за сътворението на човека, както и приказната тема за демоничното изкуство на вещици, магьосници и всякакви други тъмни чеда на ада, способни да оживяват неживото, да превръщат в хора предмети, растения и животни. Като демистифицирано симетрично съответствие на нелишени от поетична привлекателност езически или религиозни представи в съвременната научна фантастика тържествуващо дефилира човекът от реторта, създаденият в лабораторни условия изкуствен човек, освидетелствуващ творческия гений на хората от бъдещето, влезли в благородно съревнование с природата. Според древните митове първоначално хората били божествени създания не са плод на плътска любов. В гръцката митология например с широка популярност се ползува мотивът, според който първите хора изваял от кал и глина и после оживил титанът Прометей. Аналогична е ролята на боговете в митовите на другите народи. В по-късните мутации на мотива функциите на божествения демиург изземва добрият се до тайната на сътворението човек, обладан от нескромно желание да се състезава в творческия акт с бога. Мечтата да се сътвори човешко същество по изкуствен път, като се избегнат зачеването и раждането, принадлежи към първите романтични сънища на човечеството.¹¹ Рожба на откривателски и изобретателски амбиции, тя изразява интелектуалната гордост на човека, стремежа му да се изтръгне от властта на секса и родовия инстинкт, като замени примитивното биологично зачатие с нещо духовно и творческо. Зад нея се крият и прагматични съображения — надеждата, че в лицето на изкуственото същество хората ще спечелят добър помощник или слуга. Гръцката митология разказва, че изкусният Хефест бил обслужван в двореца си от собственоръчно излети от злато девичи. На критския владетел Минос той направил бронзов великан — сигурен страж за царския остров. Намирайки се на служба у Минос Дедал пък изковал чудни самодвижещи се фигурки — трябвало да ги връзват, за да не избягат. И в трите приведени примера става дума за прабразис на разумните автомати от едно много по-късно време — роботите и киберите от научната фантастика на 20 век.

Утилитаризмът не е единственият стимулатор на идеята за изкуствен човек. Психически мотивът и в митологията, и във фантастиката е подхранван и от страха, че изкуственото творение може да встъпи в двубой със създателя си, да го победи и зароби. Неслучайно повечето истории за изкуствено човешко същество завършват трагично за твореца. Той е принуден да разруши собственото си, станало прекалено опасно творение, в случай че то не се е саморазрушило (както най-често става), погубвайки заедно със себе си своя нещастен създател. Да си спомним юдейския мит за Голем и „Франкенщайн“ на Мери Шели. В християнската митология създаването на изкуствен човек, опитът за подражание на бога в творческия му акт се представя като плод на съюз между дявола и човека и се обявява за смъртен грях. Повечето митологични прабразис на идеята за изкуствен човек, класическият хомонункулус например, са демонични същества, враждебно настроени към хората. Научната фантастика акцентира негативната страна на митовите за обслужващите хора човекоподобни автомати. Тя събужда стария ужас пред духа, който човек може да извика в собствения си свят, без да е в състояние да го върне обратно. Фантастите охотно експлоатират древната тема за разрушаващото въздействие на изкуственото създание върху човека. Мнозина приписват на киберите и другите човекоподобни безду-

¹¹ Виж: E. Mensch, Frenzel. Der künstliche, Stuttgart, 1976.

шие, непокорство и агресивност. Рисуват ги разбунтувани срещу своите господари—хората, успели да им натрапят собствената си роля на роби. Антиутопияте на 20 век представят роботите и киберите като нова машинна цивилизация, подготвяща гибелта на човешкия род.

Научната фантастика от Стивънсън, Мери Шели и Уелз насам многократно се връща към старото библейско клише, представящо релацията човек—изкуствен интелект като релация човек—демон. По-интересна от философско гледище за нея обаче се оказва фантастичната парадигма, третираща отношенията между човека и равностойното му във физически, психически и нравствен смисъл изкуствено същество. Какви биха били последиците от създаването на изкуствени хора в социалната, моралната или сексуалната сфера? Какво ще правим с кибернетичните човече? Съгласни ли ще бъдат те да ги създаваме? Това са въпроси на бъдещето, чиито отговори се опитват да прогнозируют най-талантливите фантасти на нашето време. Лем, Азимов, Фр. Пол и др. се насочват към проблема за вътрешния живот на изкуствения човек, изследват драмата на осъзнатото му родово неравенство с homo sapiens, перспективите за евентуалното му расово дискриминиране, с една дума те обсъждат етични дилеми, които никога не са вълнували съответните митове за сътворението.

Любопитно развитие в научната фантастика получава и друг фолклорно-архаичен, магико-мистичен персонаж — двойникът. В мита, в народната приказка и в легендата двойникът е ирационална фигура, знак за проникване на трансцендентното в човешката съдба. В модерната му научнофантастична интерпретация като клонинг той вече олицетворява мечтата за всемогъщия научно-технически потенциал на утрешния свят, който ще е в състояние по генетичен път да създава неограничен брой двойници на човека-оригинал. Изцяло е преодоляна инерцията на предишната суеверна насоченост на символиката в образа. В най-отдалечените ѝ от първичния ѝ фолклорно-митологичен смисъл научнофантастични версии фигурата на двойника е психологически уплътнена алегория за загубата на индивидуалността в съвременния свят на тотални стандарти, съдържа богат и актуален социално-критичен подтекст.

От фолклорно-митологичната поетика в арсенала на съвременната научна фантастика преминава и популярният мотив фантастично превращение. Общата парадигма на фантастичните превращения изглежда приблизително така: в дъсега си с някаква външна сила (ирационално-мистична в митологията, вълшебна в приказките, псевдонаучно мотивирана в научната фантастика) героят: а) губи човешкия си образ, превръща се в животно, предмет или растение; б) превъплъщава се в друго човешко същество; в) приема човешки образ, превръща се от нечовек (животно, растение, предмет, свръхестествено същество) в човек. Фантастичните превращения на героите на мита и приказката са само отделни звена от поредицата необикновени чудеса, които те преживяват в един живот-приключение, отделни моменти от фантастичната авантюра, в която са въввлечени. Научната фантастика вече тематизира превращението, издига го до водещ фантастичен патос на произведението. Приказно-митологичната формула, маркираща превращенията, е пределно лаконична: „Щом преглътнала отхапаното яйълково парче, костенурката мигом се превърнала на девойка, похубава от месечината.“¹² Научната фантастика напротив — пластично, в детайли описва самия акт на превращението, и това е функция на особената типологическа характеристика на фантастичното в нея. То не е чудото или вълшебството от мита и приказката, които съдържат задължителна мистична багра и вътре в конвенциите на определена жанрова система се приемат като нещо естествено, разбиращо се от само себе си. Фантастичното в научната фантастика е ви-

¹² А. Каралийчев. Български народни приказки. С., 1957, с. 84.

наги „научно“ обосновано, винаги има някаква квазинаучна мотивировка, която трябва да го защити от всяко подозрение, че е свръхестествено или вълшебно. Ненаучната фантастика представя фантастичната метаморфоза като чиста художествена игра, нямаща отношение към реалните научни перспективи. В отличие от нея научната фантастика конструира логично аргументиран протейчен модел на личността. Създавана в свят, който човек непрекъснато преобразява, отдалечавайки го от естествения му природен първообраз, тя с въодушевление прегръща подсказаната от днешната наука възможност за управлявани изменения и в самата физиология на човека, за коригиране на физическите му и духовни параметри. Реалните успехи на модерните клонове в медицината — пластическа хирургия, геронтология, генетика и др., стават основа за дръзки експерименти на фантастите. Първият етап от историята на научната фантастика на превращенията („Франкенщайн“ на М. Шели, „Островът на доктор Моро“ на Уелз, „Човекът-амфибия“ и „Главата на професор Доуел“ на Ал. Беляев) е свързан с предположението, че върху хирургическата маса частите на тялото могат да се отделят една от друга и после да се монтират по новому, да се комбинират „сегментите“ на различни тела и т. н. Вторият, съвременен етап в развитието на мотива вече изключва хирургията като изходен казус (живеем във време, когато трансплантацията на органи и тъкани е обичаен факт) и намества нови, неизвестни на „примитивната“ днешна наука биохимични и генетични методи за въздействие, предизвикващи протейчно мутиране на човека.

Предлаганият от научната фантастика протейчен модел на личността е всъщност крайният, максимално еволюиран художествен аналог на древния философски дуализъм, алегоризиращ сложното двуетединство на човека — телесен и духовен едновременно. В митологиите на повечето народи душата напуска тялото едва след смъртта му, но в особени случаи тя може да стори това още приживе на своя стопанин и да се посели в друго тяло. Рационалното научнофантастично мислене превръща наивните мистични идеи на миналото в реална възможност. От само себе си се разбира, че то не може да представи протейчната мимикрия на тялото и пренасянето на съзнанието от една материална обвивка в друга като резултат от тайно вмешателство на забулени със загадъчност трансцендентни сили. На черната магия и свръхестественото не се предвижда никакво място в проектирания от фантастите бъдещ свят, който разполага с фотонни ракети и машини на времето, в състояние е да превръща случилото се в неслучващо се и да твори още стотици други технически чудеса. Изумителната му техника ще позволява на човека и свободно да разменя тялото си с това на друг човек, да влага съзнанието си в други природни форми и пр. Така на практика научната фантастика демистифицира онова, което митът и приказката обявяваха за привилегия на боговете — фантастичните телесни метаморфози, превращенията, дарбата на небесните да влагат духа си в други същества.

Психически охотата за превращение и в мита и фолклора, и в актуалния научнофантастичен жанр най-често е насърчавана от желанието да се опита, да се вкуси някакъв друг, непознат живот, да се изпробват и други, неизползувани житейски възможности. Промяната на тялото се търси като средство за промяна в съдбата на индивида. Понякога амбицията за физическо преображение е подчинена на стремежа да се скрие опетненото и дискредитирано пред обществото истинско лице. Класически пример за това е разказът „Креслото на забравата“ на Е. Ф. Ръсел, чийто герой (добрал се до гениално изобретение, преследван от полицията рецидивист), преселвайки се в чужди тела, променя външността си с оная лекота, с която героят на коя да е криминална повест прикрива истинската си самоличност, прибегвайки до чужди паспорти.

Идеята за превращенията днешните фантасти често обединяват с модерния мит за експанзия на извънземни същества на Земята. Пришълците законспи-

рират нашествието си, окупирайки тела на земни хора. Оригинални разработки на подобна сюжетна схема откриваме у Хъксли, Бредбъри и Хайнлайн. Най-сетне не са редки и случаите, когато научнофантастичният вариант на древната тематична структура „фантастично превращение“ се явява художествен еквивалент на модерни философски концепции и следователно изобразената промяна или загуба на собствената идентичност шифрова Киркегоровото понятие за избора или е романтично обогатена метафора на Марковата идея за кризата на личността в буржоазния свят, алюзия за драматичното отчуждение на индивида от самия себе си, за опита му да избяга от това, което е.

Съществува линия на приемственост и между един твърде млад, роден в нашето столетие фантастичен жанр — романа-предупреждение, рефлектиращ на негативни обществени тенденции, и митовите за края на света, настъпил след космически катаклизъм, всемирнен потоп, земетресение или опустошителни епидемии. Случвали се веднъж в миналото, споменатите бедствия се чакат отново в бъдеще като божие наказание за хорските грехове. Митовите за свършек на света са естетическа първоматрица на антиутопичните визии за бъдеща планетарна ядрена катастрофа или за изчерпване на виталната енергия и гибел на човешкия род, победен от друг биологичен вид, агресивна чужда цивилизация или станал жертва на собствените си надарени с разум изкуствени творения — кибири и роботи. След хвърлянето на първата атомна бомба над Хиросима и особено напоследък, когато усилено се заговори за екологическа и енергийна криза, интересът към тая апокалиптична проблематика нарасна извъредно много, вероятно заради съдържащия се в нея катарзисен ефект.

Свързващи нишки могат да се открият и между романа-предупреждение и хилядолетната традиция на известния фолклорно-баладичен мотив за съня-прокоба, плод на суеверната предствава за пророческата сила на съня въобще. Една и съща е най-общата семантика на повлияния от гадателните ритуали мотив и съвременната литературна форма. Те еднакво функционират като предсказващ знак, предупреждават за предстоящи беди и нещастия. Изпратеното чрез съня известие на свръхестествените сили, за което става дума в народната балада например, и съдържащият се в романа-предупреждение апокалиптичен прогностичен пласт в последна сметка задоволяват един и същ психически комплекс — желанието на човека да узнае нещо за бъдещето си, да се предпази от непредвидени опасности. В мита и фолклорното произведение предсказващият сън е само специфична съставна част от поетичното цяло, отделен елемент в сюжетната верига и предназначението му е да усили напрежението — как ще приема божественото послание героят, правилно ли ще го изтълкува, дали съдържащото се в него предсказание ще е истинско или лъжливо и т. н. В романа-предупреждение „сънуването“ на бъдещето е вече тематизирано, превърнато е в основно съдържателно ядро, в предмет на повествованието.

Митът и вълшебната приказка са апсихологични. Те наблягат повече на фабулността и главно чрез нея придвижват правствената идея, поуката. Научната фантастика също разчита повече на динамичната събитийност, на стъпената драматична действеност и по-малко се интересува от психическия живот на героите си. Те, подобно на приказните герои, са еднопланови, еднозначни в характерологията си, строго, почти схематично са поляризирани, носят лишен от нюанси положителен или отрицателен морален индекс.

Митът и приказката са канонични жанрове, характеризират ги повече или по-малко устойчиви жанрови догми. Научната фантастика също създава свои канони, своя собствена база от общовалидни конвенции и правила, както видяхме, в значителна степен повлияна от тая на фолклорно-митологичните ѝ прототипове. Като мита и приказката днешната фантастика оперира със символични знакове, имащи всеобщ комуникативен потенциал. Както тях тя развива богато

разклонена и същевременно строго фиксирана система от устойчиви семантични стойности, от унифицирани сюжетно-тематични и образни структури. Генералният изобретател, идеалният с интелектуалните и физическите си данни астронавт, киберът, роботът, мутантът и андроидът присъствуват в списъка на деятелите и със същото постоянство, с което в персонажната схема на вълшебната приказка участвуват най-малкият царски син, царят и царската дъщеря, вълшебният помощник или дарител, злата мащеха и завареничетата. . . В списъка на обичайните й теми влизат екологическа или ядрена катастрофа, бунт на машинния интелект, космическо пътешествие, среща с извънземен разум, колонизиране на чужди планети, войни на световите и др. Не са необходими никакви далечни издирвания в сложната поетика на приказката, за да се открият свързващите нишки между изброените научнофантастични теми и следните класически приказно-митологични мотиви: зъл змей погубва хора, унищожава реколтата, държи заключени реки и извори; изкуственото човекоподобно творение или призованият със заклинателна формула дух отказват да се подчиняват на човека; подкрепян от чудесни помощници герой странствува през омагьосани чужди земи, дето обикновен смъртен никога не би могъл да проникне, бори се с тамошните чудовища, побеждава и получава в награда освободеното царство. . .

Откритите образно-тематични и структурни сходства между архаичната и съвременната фантастика говорят за наличие на неоспорима генетична връзка. Нито огромното хронологическо разстояние помежду им, нито свързаните с него вторични културно-исторически напластявания и промени (редуцирането на мистично-идеалистическото и авансирането на рационално-материалистичното) са в състояние да заличат ония моменти в характеристиката на научната фантастика, които я разкриват като литературна мутация на народно-фантастичната художествена традиция, като творчески прообразувано и преосмислено фолклорно-митологично наследство. Допълнителни доказателства в подкрепа на подобна теза дава съпоставителното изследване на временно-пространствените параметри на научната фантастика и вълшебната приказка.

Времето в научната фантастика проявява редица особености, които го сближават с приказното време. Ако заради пределната му историческа абстрактност наричат приказното време минало неопределено, то в най-разпространения му вариант времето в научната фантастика би следвало да се назове неопределено бъдеще, понеже тя обикновено не фиксира сюжетите си в строги календарни рамки, а ги изнася в календарно неконкретизиран, най-общо указан бъдещ момент. Типичната за научната фантастика времева ориентация към бъдещето е следствие на футурологичните амбиции на жанра. Тя съответствува на основната му социална функция — да срещне читателя с проблемите на утрешния свят. През последните десетилетия фантастите заобръщат поглед и към миналото, заеха се с реставриране на известната приказна формула „имало едно време“. Зачестиха и експериментите с интегрирането на времената — минало, настояще, бъдеще (Рей Бредбъри, братя Стругацки, Урсула ле Гуин). Динамичната връзка между полюсите върху темпоралната скала се утвърди като отличителен белег на модерния фантастичен Космос. Сблъскването на контрастите на миналото и бъдещето рядко се изчерпва с атрактивното шоу на описваните шеметни темпорални авантюри. Зад тяхната парадоксалност и ексцентризма им обикновено стоят многозначителни философски метафори. Касае се за сугестивни внушения на тенденцията за разрастване на тясно индивидуалното човешко време, за разширяване на неговите хоризонти до мащабите на цели епохи и ери. Оказва се, че освен езика на приключението научната фантастика владее и езика на интелектуалния аналитизъм. Търсещ отговор на класическите екзистенциални въпроси: „Кой съм аз?“, „Какъв съм?“ и „Какъв трябва да бъда?“,

героят ѝ я утвърждава като аксеологичен жанр — глас на морала и съвестта, сочещ къде е върхът и къде — фаталното отдалечаване от него.

Условните времена, характеризиращи приказката и научната фантастика, еднакво се разминават с реалното човешко време — историческо, битово, лич-но-биографично. Както старата вълшебна приказка, модерната научна фантастика е пронизиана от благороден стремеж да еманципира човека от железните закони на Хроноса, да го превърне от пасивен отразител в техен господар и повелител. Героите на приказката не стареят. След безброй рисковани начинания и авантюри, след драматични двубои със страшни чудовища и великани, след изнурителни срещи с човешката подлост и коварство най-малкият син се завръща у дома все тъй хубав и млад, както в деня на отпътуването си към страната на приключенията. С векове странствувал сред звездите, и героят на космическата фантастика пристига на родната Земя също все още, без да е познал старостта. Той е надраснал физическата ограниченост на човека във времето, открил е секрета на вечната младост, постигнал е безсмъртие, с еднаква леснина пътешествува в миналото и в бъдещето. Не божествената воля, някакъв приказан кон или вълшебна птица, а Уелсовото изобретение — машина на времето и по-сетнешни фантазни хрумвания — фотонна ракета, ансибъл — апарат за мигновена връзка между които и да са две точки от Вселената, хроноклазма и хроноскопия осигуряват на астронавти и хронавти пълна свобода на движението във времето и пространството. Касае се за типичен случай на диалектична трансформация на приказното в научнофантастично. Техническото аргументиране на блещящите способности на човека от бъдещето изгражда заслепяващия горен слой на научната фантастика. То обаче не е в състояние да прикрие обективната си природа на вторично, късно напластяване върху прелестните архаични митове и приказки за жива и мъртва вода, за възкресения и прераждания, за безсмъртието на божествените, за вихрената бързина на кораба-кон и кораба-птица...

Вълшебната приказка хиперболично ускорява (скъсява) или забавя (удължава) времето. В доказателство е достатъчно да се позволим на един традиционен приказан епизод — пребиваване във вълшебно царство. В такова царство най-малкият син стон, както му се струва, съвсем кратко, а в действителност изтичат много години. В случая става дума за съкращаване на времето, в действителност траяло по-дълго от оня срок, за който е мислил героят. Възможно е и обратното — хиперболично удължаване или дори спиране на времето — докато героите спят, докато трае действието на една магия или на едно заклинание... Пулсациите на приказния Хронос са следствие на особената представа за протичането на деня във вълшебното царство. В свят, дето е възможно всичко, са напълно допустими странните преображения на времето. Хиперболизиращата приказна фантазия внася и други чудновати диспропорции в него. Поради вълшебния си произход героят на приказката например расте не за месеци и за години, а за дни и часове. „Наистина — казва Проп, — на бял свят той се появява като дете, понеже жена не може да роди голям човек, само че след раждането си мигновено се превръща във възрастен“¹³. В поредицата на търсените от нас аналогии сега се налага да споменем, че и в биографиите на мнозина приказни герои е записан подобен факт — върху монтажния конвейер в лабораторията киберът и клонингът също се раждат направо възрастни.

Фатално краткият срок за решаването на някакъв труден проблем — едно от основните средства за създаване на напрежение и драматизъм в научната фантастика, съвсем не е плод на свободно от традицията фантазиране. Добросъвестната рентгеноскопия открива и тук отчетливи фолклорни следи — още екзотичната необичайност на приказния свят познава фантастичното съкращаване

¹³ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 237.

на сроковете за извършване на определено действие. „За една нощ“ или „до сутринта“ приказният герой трябва да изпълни непосилни за обикновен човек задачи — да раздели чувал смес от жито и просо, да построи палат, мост или кула, да донесе от далечно царство вълшебен предмет...

Приведените паралели говорят, че научнофантастичният жанр се влияе от принципите на фолклорната поетика и при изображението на времето. Заимствването обаче е само в морфологичен план, не и в семантичен. В приказката чудесното мотивира странностите на времето, сгъстеността или протяжността му. Различни заклинания и вълшебства правят невероятното вероятно, възможно и допустимо. За странните деформации на реалното човешко време научната фантастика има други, нечудесни обяснения. Базирани върху Айнщайновата теория на относителността, те съдържат определена доза научна достоверност.

Преодолял технически барьерите на настоящето, героят на научната фантастика попада в своето минало, пътува в бъдещето. Героят на вълшебната приказка също е странник, но в неговите странствувания не посоките на времето са най-важни. Знаковете за движението на годините — изтритата желязна тояга или износените железни обувки, дадени на героя, за да преодолее приказния път, не са най-същественото в сюжетния разказ. Те изпълняват второстепенна, служебна роля. Еднакво чужда и на лекомисленото равнодушие на приказката към законите на реалния Хронос, и на митологичната представа за цикличността на научната фантастика признава единствено стрелката на времето, идеята за неумолимия като съдбата ход на това време — все едно частно-индивидуално или социално-колективно. И същевременно тъкмо научната фантастика отглежда идеята за неговата обратимост, подсказва възможности за времеви трансформации в непостижими за днешния опит мащаби. Пъстрият екзотизъм на времето ѝ иде от съвместяването на минало, настояще и бъдеще, от пресичането на далечини и епохи, от виждането хилядолетия напред в „онова, което още не е“ и от връщането назад в историята, в „онова, което още не е било“. Ексцентризъмът на научнофантастичния времеви континуум няма нищо общо със самоцелния фантазен илюзионизъм. Касае се всъщност за особена жанрова привилегия на научната фантастика, позволяваща ѝ да изследва човешката личност и основните проблеми на нейното съществуване в пределно широки пространствено-времеви мащаби — в настоящето, в миналото и в бъдещето. На Земята, под водата, на друга планета, в Космоса. Акцентирането върху тезата за всеобщата взаимна връзка придава философска дълбочина и моралистичен патос на научнофантастичните творби, буди чувство за отговорност пред историята.

Описанието на ландшафта на непознатите планети в космическата фантастика носи нещо от духа на приказната география. В него претендиращи за сериозност и точност данни са обединени с най-фриволни измислици, излъчващи екзотичния дъх на чудеса и вълшебства. Далечните космически светове са обиталище на загадъчни същества, чудовищно уродливи или прекрасни в очите на землянина, понякога призрачни и незрими, отказващи пряк контакт с него, равнодушни към факта на съществуването му. И тук младата космическа фантастика не е могла да мине без хилядолетния опит на фолклорната си предшественица — вълшебната приказка, без богатия ѝ фонд от образи-стандарт, в който личат и митични рудименти, защото по-прецизната генеалогия на космическите сюжетни формации отвежда и по-далеч от приказката, при мита. Пълните с безброй премеждия космически пътешествия от модерните утопични повествования например имат за своя конструктивна матрица дръзки пътешественически авантюри на митични и библейски герои в божествените райски селения или в мрачните лабиринти на ада, дето бродят сенките на отдавна преселилите се в негостоприемното царство на Хадес мъртви,

Митът и приказката първи разделят *пространството* на „свое“ (познато, усвоено, очовечено, одомашнено, с една дума — цивилизовано) и „чуждо“ (непознато, неусвоено, неподвластно на човека — нецивилизовано)¹⁴. Фолклорният човек разграничава тоя от отвъдния свят. Първият за него е със значение на свят на живите, принадлежащ на човека свят, а вторият е свят на мъртвите, обитаван от трансцендентни сили свят. Чуждият свят е разположен под земята, на небето или зад непроходими гори, планини и морета. Отстоянието между него и реалния свят се изразява главно по вертикалата, по-рядко по хоризонталата на пространствената координатна система. Научната фантастика заимствува формалните аспекти на фолклорното противопоставяне свой — чужд, но тя напълно освобождава семантиката му от старата и метафизична космогонична същевина. Тук „свой“ е пак със значение на земен, човешки, обаче „чужд“ не е повече мистико-спиритуалистична категория, а синоним на принадлежащ към друг, извънземен разум, към другопланетна цивилизация. Изразено графически, пространственото отстояние между двата свята (света на човешкото и света отвъд него, отвъд земните представи за пространство, време и виталност), както във фолклорния първообраз върви по вертикала.

Приказното пространство е контрастно спрямо нормалното пространство и свързаното с него нормално съществуване. Приказният ландшафт е омагьосан ландшафт, съсредоточие на най-различни опасности и съблазни. Пребиваването в него е временно, но изключително трудно и драматично и преминава под знака на жестока борба с демоничните му обитатели. Разположеното зад девет земи в десетата вълшебна царство, омагьосаните планини, гори, реки и морета, които трябва да се прекосят, за да се достигне уречената цел, не са просто декоративно-екзотични пейзажни форми, а нарочно търсени символи-изпитания на човешката упоритост, воля и мъжество. Аналогична в научната фантастика е функцията на загадъчните космически светове, дето екипажите на земните звездолети преживяват най-различни приключения и авантюри. И тук пребиваването отвъд, в другия, в чуждия свят, е проверка на волевата и физическата устойчивост. Казаното от Бахтина¹⁵ за изключително важната съдържателна роля, която играе пространството за характеристиката на приказния герой, на неговия помощник и неговия противник, с пълна сила важи и за фантастиката. И тук пряко или косвено пространствените образи участвуват в сюжетното действие, в съдбата на героите.

Шурмуването на Космоса в научната фантастика е функционално равно на странствуванията на митичния и приказния герой от тоя в оня свят. Пътуването в трансцендентни светове древните и съвременните повествования еднакво представят като доказателство за силата и куража на човека и като израз на съкровено то му желание да разреши загадката на живота, известна някъде „отвъд“. Типичният за днешната фантастика сюжет — търсенето на братя по разум в космическата бездна — е всъщност крайната точка от естетическата парабол, която изминава старият религиозен мит за търсенето на бога в обитаваните от него небесни селения. Преодолял атавистичния мистичен страх пред трансцендентното, нещото от друг свят, героят на космическата фантастика е готов за реални контакти с представители на чужди цивилизации. В рисковани пътешествия извън познатите закони на енергията и материята той търси да разгадае загадката на собственото си съществуване, стреми се да намери удовлетворяващи отговори на стоящите пред всяко осъзнаващо себе си съществуване въпроси: Кой съм аз? Защо съм? Откъде ида и къде отивам? Полумитичният образ на астронавта прераства във философска алегория на човека, който с

¹⁴ Вж: Л. Парпулова. Цит. съч.

¹⁵ В. А. Бахтин а. Пространственные представления в волшебной сказке. — В: Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1974, Вып. 1.

помощта на науката прониква в бездните на Вселената, за да намери всъщност себе си.

Пътешественическата авантюра е архетипален мотив, чийто психологически инвеститор е неугасващото желание за пълно усвояване на пространството, амбицията за проникване в региони, дето още никой не е бил или от които още никой не се е завърнал. Астронавтът — усвоител на чужди планети е заел от приказно-митологичния си предшественик най-общата му семантика на „оня, който преминава границите“ (М. Люти). Рискът на експедициите в трансцендентното е свързан с реалната перспектива връщането назад, у дома да се окаже невъзможно. Тоя факт, заедно с описанието на мистичния чужд пейзаж, примамлив и коварен, придават напрежение и екзотичен блясък на мотива и в класическите му, приказно-митологични, и в съвременните му научнофантастични преображения.

Типично за приказната развръзка на пътешественическата авантюра е щастливото завръщане у дома на преодолия изпитанията на чуждия свят герой. Забързан по обратния път, той без съжаление напуска омагьосаната отвъд-на земя, дето се е сдобил с богатство, с власт или с красива жена. Всъщност всичките му усилия са насочени към триумфалното завръщане при своите с победа, рязко изменяща социалния му статут на дискриминиран от родовия закон най-малък син. Блясъкът на отвъдното вълшебно царство не е в състояние да затъмни спомена за „отсам“, за дома, за реалния свят. В трайната привързаност на приказния герой към родния край се оглежда духовният консерватизъм на патриархалния човек, статичността на бита и мисленето му. Научната фантастика не споделя дискретната носталгия на приказния герой по „отсамното“ — своето, земното, познатото. Героите ѝ заселват чужди светове, одомашняват цели планети, колонизират далечни галактики. Нескончаемото речене из пространството, вечното движение и промяна се превръща в тяхна неотменна духовна потребност. В очите на астронавта Чуждото, Нещото от друг свят често изглежда по-привлекателно от своето и той без угризения скъсва със стария си земен дом. Не му е познато силното давление на родното, земното, човешкото, което ограничава амбициите на приказния му предшественик. Той се чувства много повече син на Вселената, отколкото на една-единствена планета, ето защо без драматична вътрешна съпротива, почти безболезнено преодолява земната гравитация, принадлежността си към човечеството и създадената от него цивилизация. Особено в случаите, когато в Чуждото намери мечтаната Аркадия, когато то се покрива с представата му за етичния или социален абсолютен или когато е в състояние да удовлетвори необикновения му интелектуален глад.

Героят на космическата фантастика няма навик да пуска корен върху една-единствена планета. Негово Отечество е не това или онова небесно тяло, а пространството, Вселената като цяло. Явна е мирогледната еволюция на типа на авантюриста скиталец, тоталната промяна в ценностната система, в скалата на стойностите на приказния герой и съвременния му приемник.

Базираните върху космонавтиката фантастични сюжети силно напомнят авантюристичните морски приказки, най-вече защото представят Космоса като Вселенски звезден океан. Съветският учен Неелов¹⁶ констатира, че пространствените компоненти на космическата фантастика — Космос, непозната планета и летящ със скорост по-висока от тая на светлината космически кораб — са еквивалентни на главните пространствени компоненти на морската приказка — Океана, Острова и Кораба. В архаичния тричлен Океан е със значение

¹⁶ Е. М. Неелов. Образ океана в народной сказке и научной фантастике. Петрозаводск, 1979.

на неусвоен свят, Остров — синоним на усвоеното пространство в света, а Кораб — на пределно усвоеното. Космическата фантастика запазва фолклорните съотношения между усвоеното и неусвоеното пространство и техния най-общ смисъл. Космосът тук е изобразен като безначален и безкраен Океан, като привлекателен и респектиращ с тайните си гигантски съсъд на живота и разума, символ на вечното животворно начало. Древният образ на кораба-дом, надеждна защита срещу напористата стихия на морските вълни, има своята съвременна проекция в елегантния уют на фотонната ракета. Вълшебният остров от морската приказка е превърнат в планетарен остров, представян ту като място за принудително изгнание, като жесток затвор за волнолюбивия човешки дух, ту като търсени рай, щастливо убежище от житейските бури.

Асоциирането на Космоса с океан отвежда към многовековната традиция на фолклорно-митологичните тъждества: „Океан=небе“, „Океан=живо същество“ и най-после „Океан=свят, Вселена“. В изобразяването на космическия универсум въображението на фантаста следва праисторическия анималистичен принцип за представяне на далечното, непознатото и непонятното чрез близкото, познатото и понятното. Отвлечената абстрактност на понятието Космос се онагледява, сравнена с нещо пределно познато — необятната морска шир. Фантастичните изображения на космическата безкрайност сигнализират кода на морето, излъчват познатия мирис на презморски пътешествия. Безконечното движение на светлинните вълни в пространството напомня безспирния, нестихващ бег на морските вълни. Попадналият в свръхмощни гравитационни полета звездолет се люлее в смъртоносната прегръдка на враждебната стихия като безпомощен кораб сред разбушувало се море. Както в мита и във вълшебната приказка, Океанът (сега звезден, небесен), в научната фантастика е мост към Другия, Отвѣдния свят и дори съпада с него.

В авантюристичната приказка Морето-океан не е просто пейзажен образ, фон на действието. Като надарено с разум живо същество то оценява — съди или одобрява делата на хората. Реакциите му — огледално спокойствие или гневно бушуване — са индикатор за добронамереността или злонамереността на човешките помисли. „Фантастичната география като разновидност на етичното знание“ (Лотман) резултатно използва и научната фантастика. Две еталонни творби на жанра — „Капитан Немо“ на Верн и „Човекът-амфибия“ на Беляев най-добре свидетелствуват това. В тях образът на морската стихия има и метафоричен смисъл, олицетворява суровия, но честен и непритворен природен морал. Към споменатите романи следва да прибавим и Лемовия „Соларис“, дето гигантско планетарно същество — мислещ океан овъншнява, т. е. материализира спомените на виновното съзнание и така терзае съвестта на отседналите върху чуждата планета земни астронавти.

Много научнофантастични истории представят Великото галактическо преселение като бягство от затвора на единствения свят, като отклик на острата потребност от простор, свобода на пространството и движението. Създателите им охотно експлоатират идеята, че извън нашата звездна система съществуват много планети, които приличат на третата след Слънцето — Земята. Темата за космически експедиции, кръстосващи Вселената в търсене на братя по разум, се превръща в неостаряващ плагер. Друг широко разпространен в жанра сюжетен тип свързва атакуването на Космоса с предполагаема екологическа или военна катастрофа, след която опустошената Земя не може да осигурява повече условия за живот. Хората са принудени да търсят нова Родина. С тая мисия е натоварена пак космонавтиката. Нищо чудно, че в новата екзистенциална ситуация транспортните средства — най-различни ракети и космолети, се оказват по-важни, отколкото галактиките, които хората обхождат надлъж и нашир. Сред многото иреални машини, въввлечени в ин-

телектуалната игра на фантаста, никоя друга няма значението на космическия кораб. Той е най-надеждната опора на космическия човек, непрекъснатоменящо местопребиваването си в универсума. Изборът на оръжие и кон често се оказва решаващо обстоятелство за изхода на авантюрата, в която е ввлечен приказният герой. По същия начин успехът на един космически поход зависи преди всичко от транспортното средство, от здравината и солидността му. Неслучайно фантастите отделят толкова място за изброяване на блестящите технически данни на космическия кораб, в детайли описват въоръжеността му да издържи неприятните изненади на едно продължително пътуване през враждебния Космос. Генеалогията на фантастичния космолет отвежда към живия кораб-птица или към кораба-кон от вълшебната приказка с присъщата им функционална универсалност — способността им да се движат по вода и суша, да летят във въздуха, да пътуват под земята. В първоначалния му вариант, отбелязва Неелов, образът на космическия кораб в научната фантастика е решен като антитеза на вълшебния му фолклорен аналог и наподобява гигантски самолет. Колкото и парадоксално да звучи, по-нататъшната еволюция на образа в модерния жанр е свързана с повторното му обръщане с приказни елементи. У Бредбъри, Лем, В. Михайлов космическият кораб удивително напомня живо приказно същество, надарено със свободна воля и автономен разум. Той е ту приятел, ту враг на човека и съвсем явно заприличва на кораба-птица и кораба-кон от народната поетична традиция. Братя Стругацки например ни изненадват с такива редове: „Корабът беше съвсем млад, още не беше изпълнил две години. Матово черните му хълбочи бяха абсолютно сухи и едва забележимо потрепваха“¹⁷. Романтичната измислица — жива транспортна машина — научната фантастика, разбира се, обяснява не с наивния анимизъм на фолклора, а напълно рационално — чудният кораб е кибер, еманципиран от своя създател човек.

Идеята за космически (планетарен) остров също е предложена от дългата фолклорна традиция. Тая традиция тръгва от гръцката митология, свързана е с езическата представа за живеещи далеч от хората демонични божеества, с полудостоверните-полулегендарни разкази на древните мореплаватели за посетените от тях екзотични страни и накрая с фантазното народно мислене, с мощния импровизационен гений на народния разказвач. Фантазият разгул на елина сътворява митове, разкриващи необикновените чудеса и блясъка на безброй омагьосани островни царства и народи. Нека си спомним мита за остров Крит, дето с помощта на Ариадна храбрият Тезей побеждава чудовището Минотавър. В мита за аргонавите пък за пръв път се появява островът на сирените, чиито омайни, но таящи гибел песни били страшно изкушение за героичните гръцки мореплаватели. Друг вълшебен остров, обиталище на божествената прелъстителка Калипсо, е най-опасното препятствие в дългия път на Одисей към Итака и върната Пенелопа. На Платон дължим интригуващия разказ за сътворения от Посейдон и потомците му отвъд Херкулесовите стълбове приказан остров Атлантида. Колкото по-далеч от собствения на автора и читателя свят е разположен чудният остров, толкова по-невероятен и екзотичен е животът там, толкова по-свободна и смела става техниката на измислянето, играта на художника с фикцията. В богатия спектър на следантичното развитие на островната парадигма влизат острови, обитавани от феи и демони, острови на мъртвите, странни островни вселени, поместени върху гърбовете на гигантски риби. . . Фантазни подтици и насърчения, идещи от гръцките и древногерманските митове, могат да се установят в имагинерните островни светове на утопистите, изравняващи колективното островно съществуване с пред-

¹⁷ А. и Б. Стругацки е. Попытка к бегству. М., 1965, 11—12.

ставата за земния рай (Т. Мор, Т. Кампанела, Ф. Бейкън), и у романтиците (Хофман, Шамисо, Фридрих дьо ла Мот-Фуке, Е. По). Развитието на космологията и космонавтиката извежда островния мотив в извънземна орбита, вдъхновявайки идеята за планетарен остров. Откритен афинитет към нея проявяват жанровете на утопията и антиутопията. Те моделират паралелно съществуващи с реалния човешки свят чужди светове, дето земни космонавти срещат цивилизации, постигнали идеална държавна система или пък страдащи под бремето на жесток социален гнет. Касае се за алегорични изображения на реални дилеми на днешното човечество. В тях надделява присъщото за утопните експлоатиране на фантастичния островен свят като средство за експониране на определена социална програма, но е добре съхранена и приключенската енергия на архетипа.

За ненаучната фантастика е характерна типологичната общност с фолклорната вълшебна приказка. Първа вълшебната приказка открива естетическите аспекти на измислицата, на чистата фикция, на игровия фантазен произвол. Ненаучната фантастика вече абсолютизира свободната фантазна игра, неотражателното образотворчество, извежда ги в свой основен жанров белег.

Фантастичния приказен свят в отличие от мита още едно арханчно естетическо съзнание схваща като фикция, като художествена, „валидна по представа“, а не като обективна, „валидна по съществуване“ реалност. Още фолклорният човек си дава сметка за идеално-фантазия, антиобективен характер на приказката. В нея силно е разколебан мистичният смисъл на свръхестествените факти и надделява естетико-прагматичната им, атрактивна стойност. Чудото става нещо, което се разбира от само себе си, възприема се като жанрова норма, осъзнава се като художествена игра. Тъкмо този основен нюанс в жанровата характеристика на вълшебната приказка чувствително я отдалечава от мита и я приближава към нерационалните форми на литературната фантастика. В тях фантастичното с характеристиката си на игрово е вече откровена рефлексия на желанието на твореца да освободи художествената енергия от диктата на разума и конвенционалната логика, да се изтръгне от класическата определеност на нещата и да се приближи в поетичния си сън до вълшебния свят на детето, което като никой възрастен умее да се забавлява, мислено изравнявайки реалното с нереалното, възможното с невъзможното, желаното с действителното. Сравнена с фолклорния си прототип, игровата фантастика има по-ярко изразен психокompенсаторен ефект. Касае се за жанрова форма, развивана като антитеза спрямо общоупотребяваните днес житейски стереотипи, търсена като противоотрова срещу опустошително едноизмеримия техницизъм, като спасение от стандартизацията в живота и в литературата.

Както приказката, модерната фантастична проза се интересува повече от индивидуалната съдба на героя, вълнува я особенният му, далеч нетипичен живот-приключение и авантюра. И тя има вкус към нетрафаретното и екзотичното, обича измислицата, красивата алогичност на поетичната лъжа, охотно браконьерствува и руши в строгата система на действителните пространствено-временни отношения. И тя пределно подсилва фабулната мускулатура на повествованието, та и при нея е повишен процентът на епичността. Както в старата вълшебна приказка, в игровата литературна фантастика реалният и фантастичният свят са в единство, което не може да бъде разделено от бариерите на разума и опита. Приказната логика не намира нищо странно в диалога между най-малкия царски син и коня му, а Радичковият разказ ни поднася като напълно допустима историята на група врабци, които воюват срещу учениците с прашки, после заемат местата им върху чиновете в класната стая, учат се добросъвестно и усърдно и т. н. Чудото в ненаучната фантастика може

да е „мотивирано“ с памесата на свръхестествени същества, както във фолклорната приказка, но то спокойно може да мине и без подобна мотивировка, обявено за иманентно качество на един имагинерен свят, дето действуват специфични закони и каузални връзки, свършено различни от реалните емпирични зависимости. Такава е формулата на фантастичното в „Пътуванията на Гъливер“ на Суифт, в „Алиса в страната на чудесата“ на Карол, в очарователните приказни повести на Джани Родари — „Приключенията на Чиполино“ и „Синята стрела“.

Чудесата от фолклорната приказка подлежат на систематизиране и класификация. Те са стереотипизирани и затова количествено определими, би могъл да се изведе постоянен алгоритъм на основните им видове — превращение, съживяване, подмладяване, фантастично пътешествие, двубой с демоничен противник и пр. Следствие на устойчивата повторителност, на стандартизацията на приказните чудеса е отсъствието на реакция на удивление у приказния герой. „Заговори ли с него срещнатият по пътя звяр — отбелязва Т. Чернишова, — помоли ли го птицата да не убива рожбите ѝ, започне ли вълшебната тояжка сама да налага враговете му — всичко това той намира за напълно естествено“¹⁸. Видян от подобен ракурс, с оглед отношението му към чудесната реалност, героят на литературната фантастика е твърде различен от фолклорния си предшественик. Ако не е родом от страната на фантазията, а е пришелец в нея от нашия реален свят, той винаги намира фактите ѝ удивителни (достатъчно е да споменем Гъливер, Петер Шлемел и Алиса). Смаян, поразен и удивен е, защото географията на игровата фантастика е средище на най-екстравагантни, разнородни, неподдаващи се на типологическо систематизиране чудеса. От уникалността и оригиналността на чистото фантазно изобретение — чудесното — зависи в голяма степен успехът на фантастичната творба. Такава творба далеч по-настойчиво от по-възрастната си сестра — фолклорната вълшебна приказка — залага на способността на човека да се удивява, експлоатира тази способност, развива я до прерастването ѝ в специфична естетическа потребност, в желание да се общува с особен род атрактивни четива — фантастични, повествуващи за сензационни, свръхестествени явления и събития.

За разлика от научната ненаучната фантастика по-лесно се освобождава от влиятелното присъствие на фолклорната им предходница. Поетиката ѝ включва структурни компоненти, които явно са в разрез с народната разказвателска традиция, с фолклорното фантазно и художествено мислене. Съвременната литературна приказка е психологизирана, повишен е емоционалният ѝ градус и с това тя решително се отделя от апсихологичната и емоционално уравновесена фолклорна приказка. Сериозни отстъпления от фолклорните канони откриваме и във временно-пространствената характеристика на модерния жанр. Наистина и тук времето не пулсира в обичайния си ритъм, не следва обичайния си ход. Само че историческите му координати не са лишени от яснота, както в народната приказка. Модерният фантастичен разказ започва в познатата днешна битейна реалност. Докосването до митичния свят е резултат от случайно преминаване през някаква тайнствена врата или от съдбовна среща със загадъчен негов вестител. Независимо че пътешествува напълно свободно във времето и пространството, героят на игровата фантастика е наш съвременник, вложените в образа му идеи са адресирани конкретно към нашия ден. Така от историческата неопределеност на фолклорното приказно време литературната приказка и модерният фантастичен разказ минават към конкретността на настоящето.

¹⁸ Т. Чернишева. Цит. ст.

Във фолклорната приказка преобладава чисто информационната, прагматична стойност на езика. Тя очевидно подценява изразните му възможности. За нея езикът е само средство, никога цел, още по-малко обект на формалистична естетическа игра. В литературната фантастика стойността на словото в общия баланс на художествената енергия на текста расте. Тя разширява експресивните му и декоративни функции, експериментира с т. нар. фантастично словотворчество и пр.

Само по себе си издирването на аналогии между мита и вълшебната приказка, от една страна, и литературната фантастика, от друга, е недостатъчно. Съществено е да се подчертае, че тези аналогии са резултат на родствена близост между тия пределно отдалечени във времето художествени системи. Приведените тук успоредици представят фантастиката като законен наследник на мита и приказката. Те правят очевидни взаимовръзките между фантазните модели на миналото и съвременността. Взети заедно, тези модели изявяват признаци на генеалогическо единство и могат да се определят като отделни звена от развитието на фантазната култура на човечеството. Наличието на семантични и формално-технологически тъждества между мита и вълшебната приказка и научната и игровата фантастика, лекотата, с която се намират фантастични сюжети и образи, възпроизвеждащи цялостно или фрагментарно популярни митологемии или приказни структури — ето най-солидната аргументация на тезата за фолклорно-митологичната подоснова на съвременния жанр. Поетичните сънища и фантазии на фолклорния човек не са изчезнали безследно в дълбините на времето. Цели ядра от тях са се запазили непокътнати и подхранват корените на по-късната фантастична литература, вливат в нея живителни сили.

В ТЪРСЕНЕ НА СОБСТВЕНАТА НОРМА ЗА НАШЕТО КУЛТУРНО РАЗВИТИЕ

ЕНЧО МУТАФОВ

Критическото ни самосъзнание страда от една трудно излечима, здраво вкоренена болест: присмането на чуждата норма като мерило за собствените неща. На ниско самочувствие ли, на малко години живот на това самосъзнание ли се дължи — не се наемам да отговоря, защото не е толкова просто. Налагането на чуждата норма върху собствените явления е открито и скрито, съзнателно и несъзнателно. Открито е, когато се градят изкуствени постройки за съответни на европейското художествено мислене и нашето, когато съизмерваме културното си развитие с идеи, жанрове и периодизации, заети отвън. Най-парадният израз на това съображение е понятието на Г. Гачев „ускорено развитие“. Произнасяме го с небивало, с нескващо въодушевление, и то точно защото е любезно и сервилно съобразено с чуждата норма. Развитието ни е ускорено, защото в кратко време сме изминали пътища, които Европа измина за столетия — оттук и формите на разминаването са конфузни, несъобразни, със странни струпвания на черти. В друг труд пък, обратно, цялата ни възрожденска литература беше наречена романтизъм.

Така изглежда и ратуването за хилядолетно единство на литературата ни. И тук думите са толкова по-едри, колкото вътре е по-дребно. Тоест — колкото повече условни и приблизителни неща се вземат за мярка и за точни понятия.

Големият проблем пред нас е издирването, доказването и мотивирането на собствената ни културна норма, на собствената ни моделна система. Културата ни съществува естествено според тази норма, но ние не я знаем. Лошото е, че дори не правим опит да я знаем. Всъщност опити има, по те са малко. И преди, и сега. На един такъв опит ще спра вниманието си. Всъщност то не е опит, а може би един цял жизнено-професионален път, една трайна амбиция, едно дълго усилие на наш учен. Той е Боян Ничев. Става дума за книгите му „От фолклор към литература“ и „Съвременният български роман“.

Това са проучвания на много сериозни, шекотливи и даже, бих казал, драматични за културата ни въпроси. Случайно ли Боян Ничев се зае тъкмо с тях, случайно ли посвети десетилетие именно на тях? Мисля, че не. В тях най-добре се отразяват възможности за идеи, които го вълнуват сериозно. Двете му книги са два различни ъгъла, от които той погледна към едно. Това едно е „дефицитната стока“ в критиката ни: собствената норма.

* * *

Двете естетически конвенции в българската култура предлагат възможности за едно от обясненията на ограничеността на нашето литературно разви-

тие: самозараждането на художествената фикция от недрата на фолклора. Задачата е малко рискована: предполагам, че всеки европейски критик би се учудил на подобна постановка, след като за него е ясно, че всяка европейска литература има за своя класика античните литератури. Доста неочакваният и дързък опит на нашия учен Боян Ничев „Увод в южнославянския реализъм“ стига до определени резултати, с които нито можем да се разминем, нито можем да не се съобразим при други концепции.

Книгата е опит и да се излезе от болезненото напрежение в нашата наука да намери процеси и тълковни понятия за органичността на художественото ни развитие. Напрежението съществува не защото опитите са много и разнообразни, а защото тази органика не се вмества в познатите рамки. За европейците органиката ни изглежда поне странна — тук не се виждат познатите периоди на естетическото развитие, не можем да обособим примерно ренесанс, маниеризъм, барок, класицизъм, романтизъм и пр. Доколкото ги има, те съществуват най-често едновременно и в съгъстено време. С прецизна апаратура Б. Ничев предлага една научна схема. В нея той отрича безплодния еволюционизъм в културите и застава на научните позиции на трансформизма, който изследва не резултати на развитието, а механизми, вътрешноразвойни тенденции. Чрез схемата си авторът е в скрита и даже жестока полемика с евтино поднесените схващания за връзката между модерната ни литература и старата литература.

В тази твърде странна и объркана смес, която образуват процесите на естетическия ни развой, може да се намерят и други връзки (например между Евтимиевия век и Възраждането). Ако сведем художественото развитие изчерпателно до схемата фолклор—литература, ще срещнем особени затруднения в изкуствоведско-теоретически план: тогава няма да открием връзка между литературната органика и органиката на останалите изкуства, които имат други връзки с народността и естетическото съзнание. В отношението Средновековие—Възраждане при нас липсва ренесансовото преобръщане на нещата. Ние имаме късно средновековие от съвсем друг тип: първо, обездържавено; второ, без противопоставяне на официалната (църковна) и народната култура; трето, с постепенна и пълна в някои случаи подмяна на високите средновековни жанрове с ниски, практически. В тези процеси едно усърдно изследователско око може да открие друг тип органичност, в която се подготвя демократизацията на културата, оглеждане на художествеността в преки практически възрожденски нужди, които нямат нищо общо с европейските. Тогава може да се установят две насоки на възрожденската ни литература, разслоена още от началото с високата жанрова култура на Паисиевата История и плейбейската псевдожитийна трагедийност на Софрониевото Житие. Тогава може да обясним и така снигматичния факт, че в една автобиография, както бихме казали днес за Житието, Софроний никъде не говори за едно от най-интересните събития в неговия живот — срещата с Паисий.

В едната развойна тенденция върх вероятно ще вземе Раковски, чийто изкуствен литературен език е опит да се надстрои нещо в културата, където нещата са по-ниски или тлеят. Затова езикът му изглежда като „размразяване“ на Евтимиевия език от XIV, XV и XVI в.

Този модел на естетическа развойна органика (едва намекнат тук) не се противопоставя на Ничевия. Допускам, че той е съблазнявал и Ничев, но усилията си критикът насочи към други недра и други лаборатории на литературните жанрове. И тъй като споменах думата недра, ще добавя, че и при двата модела съвременната литературност има производни дълбочини все в „народностните начала“, просто извира от тях — били те фолклор, били късно сред-

новековие, демократизирало високата официална култура преди робството и сляло религиозното изкуство с народното.

У Ничев основното ударение пада върху културно-типологическото различаване на фолклор и литература, взети не като иманентни, а като функциониращи естетически системи. Двата културни типа имат единен (словесен) знаменател, но са различни художествени системи. По начин на функциониране те се поляризират. Разликата между фолклора и литературата не е в постройката, не е и в по-сложното — структурата на произведението. Напротив тук има сходства, които са базата, върху която литературните творци прибавят към литературна стилизация в индивидуалното творчество или поне използват родствени образни елементи и похвати. Да се установи сходство между фолклор и литература на тази база е задача, която е привличала много изследователи и поети. Но, общо взето, тя е неплодотворна. Пренебрегват се основни различия, основани върху функционирането на творбата, като културен език. Това елиминирание не е фатално, ако се съзнава. В обратния случай връзката между фолклор и литература претендира за изчерпателност и изследователската страст добива комични черти.

Функционирането на литературното произведение не е елемент на неговата поетика, то е елемент само на неговата знакова система (така наречената от семиотиците прагматическа същина на знака). Обратно, функционирането на фолклорното произведение е елемент на неговата поетика, най-главният или един от главните. Погледнато семиотически, това е уникално по същината си „докризване“ на прагматическата и синтактично-семантична страна на знака. Преведено на друг език, това ще каже, че постройката на фолклорното произведение (синтактиката — знакът в отношение към себе си) е нестабилно установена величина — тя се влияе от битието си в колектива, от изпълнението, от промените, които следващият изпълнител внася. (В този случай анализиране на поетиката на народната песен само като постройка — както е в опита на Никола Георгиев — е възможно само като анализ на стоп-кадри в киното — тогава, когато се спре потокът и отделният кадър се огледа без връзките с останалите. Така народната песен се оглежда аналитически без оглед на нейното функциониране, на нейните варианти. В случая опасността фолклорната поетика да се смеси с литературната е голяма. Но така или иначе в поетиката на фолклора влиза и построечната част. Тя се състои от изразни средства, които са строго специфични и се нуждаят от специфично изследване. Важното е изследователят да съзнава културния модел на строежа и да не го олитератури.)

„При разглеждането на фолклорното произведение само по себе си абстрактно, без отчитане своеобразието на неговия начин на съществуване, той втори план остава незабелязан, той не съществува. Затова и динамиката на фолклорната творба често остава извън вниманието на фолклористиката, изключваща фолклорното произведение от най-важния момент на неговото естетическо битие — естетическата му консумация“ (с. 47).

Естетическото възприемане на творбата е най-важната съставка на фолклорната знакова система. Фолклорът е художественост само при възприемане, едва когато в съзнанието на възприемащия един вариант се съблъска с друг вариант, когато това съзнание има възможност от съпоставката да получи естетическа наслада. Динамиката на фолклорната творба се осъществява върху вариантната опозиция. Достатъчно важни в съпоставката са и старите, и новите сигнали. Старият сигнал: защото консуматорът иска да види предишния вариант. Новият вариант: защото естетическата наслада идва от променения текст. „Възникването на нов сигнал в рамките на старата система, кое-

то се получава при опозицията на два варианта, е основата на естетическото преживяване и естетическата наслада при фолклорното произведение“ (с. 49).

Б. Ничев гради възгледа си върху един основен извод: фолклорното произведение е процес, а не даденост. Литературният текст е фиксиран, фолклорният не е фиксиран. Ако фолклорното естетическо преживяване иде от редуването на поредица нови сигнали в стара позната система, литературното естетическо преживяване иде от редуването на стари сигнали („вечните идеи“) в една нова непозната система. Оттук произтича големият проблем за художественото съвършенство на фолклорната творба. „Това, което наричаме художествена съвършеност, е само наложена наша съвременна естетическа представа върху един много сложен естетически процес, който в някой случай не ѝ се подчинява. Художествено съвършеният вариант в народната песен е само една от многобройните възможности, покрай които минава или които осъществява фолклорният художествен процес. Друг въпрос е, че общата тенденция в развитието на фолклора води към художественост от литературен тип и към литературно структурирано художествено произведение“ (с. 52—53).

Да обърнем внимание на друга черта — всъщност първата, най-важната на фолклорното произведение: отношението към действителността. Боян Ничев посвещава труда си на това убеждение — смяната на фолклорното с литературно художествено съзнание е смяна на различни информационни системи, в които по различен начин се акцентува познатото и непознатото, действителност била и действителност сегашна; в крайна сметка тази смяна, тази механика на естетическото съзнание е история и възникване на художествената фикция, която е съзнание на твореца и консуматора за условност на представеното.

Фолклорната естетическа конвенция не съотнася своите произведения към действителността, с нея „колективният човек“ не може да измери проекцията на примитивистичното си съзнание. Той не може да каже „аз познавам Крали Марко“. Героите и събитията някога са били, вярата в това заляга в тази конвенция. Вярата се ръководи от култа към предците. За разлика от фолклорната естетическа концепция религиозната представя нещата като действителни. Религиозният човек вярва, че разказаното, изпятото и нарисуваното съществува. При третата естетическа конвенция нещата се представят за вероятни: не е така в действителност, но може да бъде.

При фолклора действителност е вариантът-основа. Тя идва от предците, тя е уважаваната и боготворената традиция — само с нея може да се сравни един вариант и от сравнението може да се получи естетическа наслада.

Основният признак на поетиката на фолклора е повторемостта, сравняването поне на два варианта. Това е вече наложила се истина и Боян Ничев също се придържа към нея. Първородството на фолклорната творба не се почита при фолклорния човек. Контактът на слушателя с първия вариант още не носи висока наслада. Тя става пълноценна едва когато произведението се повтори във вариант. „Основният съпоставителен принцип на фолклорната поетическа конвенция се осъществява не само чрез специфичните форми на съществуване на фолклорната творба, но и *вътре в нея* (курс. Б. Н.). Така, както се срещат два повече или по-малко близки варианта и чрез тяхното съприкосновение съществува творбата, точно така по законите на фолклорната стилистика вътре в нея се редуват синонимични вариантно диференцирани понятия и чрез тяхното сцепление се осъществява цялостта на фолклорното произведение. Те връзват творбата. И тоя начин на връзване е линеен, двуизмерен“ (с. 59).

Тези схващания ни отнасят към известното определение на средновековната естетическа конвенция, направено от Лотман — „естетика на тъждество-

то“. То е приложимо и към фолклорната естетическа конвенция. Като средновековното изкуство фолклорното произведение е двуизмерно. То „реализира съпоставянето чрез непосредствено последователно свързване, линейно, без скокове и триизмерност — чрез „шафетно“ предаване на мотиви и постепенно им изменение по продължение на фолклорния „текст“ (с. 58) фолклорната конвенция сменя не само по-големия опит на колективното съзнание, тя е едно твърде опосредствувано отражение, една третичност, така да се каже, на отражението: тук „творбата се ражда от творба“.

Най-общо казано, фолклорната естетическа конвенция е част от онези древни културни системи, при които има наличие на колективен език в изкуството; при които отсъствието на индивидуално творческо съзнание ги прави дълбоко условни и подчинени на продължително оформяни образци, единни и задължителни за всички.

Подчертавайки сходството между фолклорната и средновековната култура на основата на естетика на тъждеството, можем да изпаднем в съпоставително заблуждение (такива опити у нас вече съществуват). Преди всичко това са две различни естетически конвенции: фриволният плебейски дух на едната е опозиция на строгата каноничност и официалност на другата. Освен това средновековната култура се гради чрез оттласкване на една културна система, която вече е издигнала индивидуалното виждане на преден план (античната), но същевременно почти непрекъснато е заредена с динамита на това виждане. Т. нар. ренесанси във византийското и западноевропейското изкуство преди XV в. говорят за несекващото влияние, понякога много активно, на традициите на античната хуманност. Към всичко това фолклорът няма никакво отношение. Той си е фолклор и се деактуализира, когато става невъзможно съществуването на единен колективен език.

В южнославянските литератури това деактуализиране е по-различно от западноевропейските. Доста преди него в недрата на фолклора започва да се заражда художествената фикция (вж. бел. 6 към шести раздел). Тези недра се превръщат в лаборатория на южнославянския реализъм.

Какви пътища на смяна и по-точно на взаимопроникване на естетическите конвенции набелязва Боян Ничев?

Първо, фолклорната мистификация. Второ, зачатъците на литературни процеси във фолклора (в работите на Вуковите гуслари). Трето, дълбоките трансформационни процеси, които се извършват в лабораторията на такива промеждутъчни фолклорно-литературни явления като фолклорно-битовата балада, сказовото начало в анекдота.

Най-яркият пример на фолклорна мистификация е „Razgovor ugodni naroda slovinskoga“ на хърватския просветител Андрия Качич-Миошич, издадена през 1757 и преиздадена през 1759 г. Книгата е истинско двуединство на естетическите конвенции, които ни занимават. Качич въвежда образа на народен певец (Милован), станал синоним на автора. Книгата е съставена от летописна проза и народни песни, изпяти от Милован, който броди като аед из славянските земи. Песните на Милован са непосредно възникнали по повод на дадена случка: съзнателен песенен преразказ на чужди исторически извори за миналото на славяните. Тук е първото разминаване с фолклорната естетическа конвенция. „Освен това в самия начин на съществуването си Качичевите песни вече носят *първите признаци на дефолклоризацията на народната песен*: те са народни песни, които не се предават от уста на уста, а съществуват в книгата и чрез книгата. Фактът, че много от тях поради близостта си до фолклора ще поемат обратния път — ще се възвърнат при народа и ще съществуват отново като народни песни, — не изменя с нищо нещата“ (с. 76). Това е второто разминаване. Третото е образът на Милован, една видима дефолклори-

зация. „Милован в същност представлява един от първите опити да се създаде с художествени средства образ на народен певец. Такъв опит не може да принадлежи на фолклора. Той е вече извънфолклорно явление. В Милован фолклорът сам се гледа отстраня с чужди очи. Докато в класическата народна песен не можем да намерим следи от самосъзнанието на твореца като творец, то тук очевидно имаме един поглед към неговото дело „отвън“ (с. 77). Общо взето, мистификацията в южнославянските художествени процеси е сигнал за „носталгията в славянския художествен живот по близки до литературата епични структури“ (с. 83).

Стремежът към епическо окрупняване и дефолклоризацията на епоса е процес, виден и във Вуковите гуслари — певци от Първото сръбско въстание през 1804—1813 г. Огромна е разликата между този цикъл и „класическия“ народен епос. В първия случай епическото е свързано непосредствено с конкретни исторически обстоятелства, а това значи отсъствие на епическата фолклорна дистанция („някако било“). Тези две основни нарушения на фолклорната конвенция говорят за преход от една към друга естетическа конвенция, наложена от нуждите на обществения и националния живот.

Третият мотив на движението от фолклор към литература (в същност втори, защото първите два са все „литературна носталгия към епос, стигаща до мистифицирането му“, е зараждането на литературни жанрови структури сред баладното течение на фолклора. Жанр ли е баладата във фолклора? Ничев не е убеден в това, както не е убеден изобщо в съществуването на жанрове във фолклора. На тази основа той прокарва още един водораздел между двете естетически конвенции. „Поради особената природа на фолклора (вариативност и „текучество“) и своеобразните начини на съществуване на фолклорната творба при него жанрът е категория неустойчива, нестабилна и още неоформена. . . Трайната категория при фолклора не е жанрът, а мотивът, цикловата цялост, сюжетното гнездо, минимумът от събития, който се среща във всички или почти във всички варианти и който съставлява основата на онова, без което мотивът още не е същият“ (с. 122). Във фолклора баладата още не е жанр, тя е само „жанров импулс“, жанрообразуваща тенденция. Поначало Ничев е склонен да нарече народната песен несъщинско явление във фолклора. А баладата (и народната песен в частност) е сериозно отклонение от фолклорния канон на изображение на човека. В нея „човекът се представя от нова страна, в по-окрупнен вид. В баладата ни доближава до индивидуалните аспекти на човешката личност, на човешката екзистенция, откроявайки я за пръв път от общата маса на колектива. И с това тя вече представлява стъпен напред към една съвременна разбрана литература. Сега човекът и неговото страдание не се губят в голямото национално събитие, както е при епоса. Но трябва да бъдем точни: той още не се откроява в своята индивидуална съдба — както ще бъде в литературата. Баладата намира междинно звено — семейството, което ни доближава неподозирано до човека и неговата интимна и индивидуална същност без, разбира се, да ни слива с тях“ (с. 143). Второ, баладата рисува един конкретен опит, неща, които стават сега, пред очите ни, дори социален конфликт (например еничарския мотив — семейството, ударено в неговата болезнена същност, в тяхната непосредност). И трето, в баладата има единно действие, нещо нехарактерно за многостранния и многоаспектен епос.

Другата тенденция на преход от фолклор към литература е „анекдотът и сказовото начало като лаборатория за подготовка на литературни форми“ (така се казва един от разделите на труда). „Сказът заема същото място в наративния фолклор, каквото заема баладата в стихотворния. . . Този преход се осъществява по същата посока, която води към едно нетипично за фолклора

явление, каквото е смешението на сериозното и смешното, иронията, хумора, повече познати на модерния човек. В наративния фолклор започва да се откроява гласът и образът на сказителя и тук „крystalлизират“ първите индивидуални черти на реалистичен човешки конкретен образ. С възникването на сказа разказвачът неочаквано придобива индивидуален стил, език, мимика, жест. Това е езикова мимика и словесен жест, при които разказвачът в най-елементарна, но изразителна форма придава различни нюанси и акценти на разказваното, излизайки от повествователната си анонимност, започвайки да играе разказваното, да се превъплъщава в него“ (с. 189). „Анекдотът в частност пък е най-характерната повествователна форма, която като баладно течение не отправя въпроса за достоверността на разказаното в миналото, а дава илюзията, че всичко е тук и сега“ (с. 198).

* * *

Органиката на естетически развой на южнославянските и в частност на българската литература — сега изводът може да се направи обосновано — е крайно специфична, непонятна за класическото литературно развитие на Европа. Има и други модели — чрез превръщанията на средновековните жанрове в модерни. Но и по тази линия да тръгнем, ще видим, че органиката е много специфична, и тук тя не споделя западноевропейската.

Преди всичко ние нямаме западноевропейския Ренесанс. У нас явлението Възраждане е от съвсем друг разред. То не е нито връщане към античността, нито към индивидуалната човешка личност (поне не това е първостепенният му белег). Както се отбелязва от много изследователи, то е възраждане на народ на държава. Първото го е имало винаги, народ трудно се заличава в историята. Но държава нямахме пет века. И тези пет века нарекоха жестоко прекъсване на културните процеси: една от най-наивните школки представи днес. Културен процес не може да се прекъсне. Ние отчаяно кършим ръце и се вайкаме, че Симеоновият и Евтимиевият век на нашата култура не намират конкретното си продължение в по-късните модерни фази на нашето естетическо съзнание. Причината за школската представа е обичайна за такива случаи: смесването на различни културни порядъци. Казвайки „прекъсване“, имаме пред вид една чужда норма — тази на класическото културно развитие. Културните процеси у нас просто имат друга насока. И тя е неизбежна, наложена е от историческата съдба. Внезапно огромно значение доби средновековието като късна историческа фаза. Тази фаза е различна от истинското средновековие, но все пак е средновековие, което обхваща дори XVIII в. Тя, тази късна фаза, е едно обездържавено средновековие. Културата се предоставя от високите творчески личности на масата. От своя страна високата жанрова система „слезе“ в низината. Затова за нас доби такава стойност отсъствието на разлика (а може би и единството?) между официалната и народната култура. Тук е основният знаменател, в който се „маскира“ органиката на културното и в частност литературното развитие у нас. В другите изкуства ние нямаме изследване на този въпрос, но в литературата имаме. Органиката се търси било в трансформациите на средновековната жанрова система и кристализирането в нейните ядра на нова (възрожденска) система (изследване по този въпрос има у Боян Пенев) или в още по-смелия опит, който направи Боян Ничев.

Сега може да стигнем до един малко условен извод — фолклорът като „класика“ на нашата литература. В едно „класическо литературно развитие“ фолклорът не може да играе тази роля: литературата има начален тласък и първо равновесие на формите в античността. Нашият фолклор има шансовете

за лаборатория на литературни форми и по друга причина, свързана с всичко казано дотук. Той е преди всичко богата импровизационна система. Тя абсорбира всички художествени инвенции, които етническата ни общност носи. Няма други художествени системи по време на робството. В смисъл, няма развити индивидуални творчески стилове и направления. Ако някой монах напише летопис и приписка или направи преводна сводка на средновековни религиозни или натурфилософски текстове, той ги изменя до голяма степен — до такава степен, че даже ги фолклоризира: нещо съвършено необичайно за един религиозен човек. Абсорбирала огромна художествена енергия, фолклорната естетическа система естествено „не може да издържи“ на напрежението. Тя развива изключителни импровизационни способности, в което е и шансът на системата да се взриви отвътре. Разпадането се прокарва по много линии и тези линии са все литературизации. В този смисъл употребих не съвсем точното „фолклорът като класика на литературата ни“. То не е съвсем точно, защото класиката според прецизираните определения (а не битуващите представи) е първото голямо равновесие на едно културно явление, което съдържа в себе си възможностите за бъдещи трансформации. Класическо явление може да бъде само явлението от същия културен порядък. Фолклорът е от порядък, чужд на литературата. Но след всичко казано за специфичния ни трансформизъм, можем да си позволим и това условно виждане на фолклора.

Искам да обърна внимание на някои аспекти — последици на тази органика на културното ни развитие. По повод на баладното течение Ничев отбелязва, че „онези процеси, които в други европейски литератури могат да се проследят зафиксирани в ренесансовото изкуство на техните народи, в много славянски и южнославянски литератури се извършват във фолклора“ (с. 143—144). Тази съпоставка не се прокарва основно в книгата, но не е трудно всеки читател да си я осъществи сам. Оттук идва голямата разлика между романтизма на Западна Европа и на Балканите. „На Запад романтизмът се характеризира с копнеж към фолклора. Южнославянският ранен романтик е все още изцяло в самия фолклор. Европейският романтик се стреми отвън към фолклора. Той трябва да го достигне. Южнославянският романтизъм е вътре в него. Той трябва да го преодолее“ (с. 122).

Откъдето да погледнем нещата, виждаме, че те добиват все някакви странични обращения. Южнославянската органика на културното развитие се включва в европейската, но една интензивна изследователска проникателност може да я види само като контрапункт. Този контрапункт е възможен като критически резултат, ако класическите норми на европейското културно развитие не се налагат върху нашите, ако не търсим прикритие между европейските жанрови и стилови системи и нашите. Подобно нормативистично покритие води отчаяно до извода за прекъснатото ни културно развитие, което пък сетне се ускорило. Трудно удаващият се собствен критерий, собствена норма на културното развитие води към други изводи и тогава единството ни с европейската култура намира реален израз.

Книгата на Боян Ничев има тази висока за националната ни култура стойност, че търси вътрешната, собствената норма на тази култура и възхитително отказва чуждата.

* * *

Под същия знаменател е и книгата му за романа. Със същите разбирания за специфично наша културна самобитност и за съотношенията ѝ с европейските норми.

И в тази книга — под друг ъгъл — Б. Ничев търси собствената ни културна норма.

Това е първото сериозно монографично изследване на българския роман. С по-ниско самочувствие в този жанр нашата литература няма и съответно критическо самосъзнание — изследванията са повече върху поезия, разказ, документална проза. Книгата на Боян Ничев по собствените му думи не е история на съвременния роман, а теоретико-историческо изследване на епичното начало в него. С редица студии и статии за отделни автори, проблеми и творби на жанра Б. Ничев систематизираше свои наблюдения, движеше се към тази книга. Тя е проучване на няколко проблемни ядра в произхода и развитието на романа като отражение на националния живот и народопсихология. В този смисъл освен критико-теоретическо тя е и литературно-историческо съчинение.

Според Маркс зрелостта на обществото е в трагедията. В трагичното самопознание се ражда националното преоткриване на жанра, основите на неговата поетика. Епическото отражение тръгва от сблъсъка между народ и държава. Българският роман чрез „Под игото“ тръгва от мемоарната литература, но все още е в лоното на националния конфликт. На жанра предстои път към класово-социалната конфликтност, към разяждащите противоречия на обществения живот. Основният принцип на разказа не е задължително социологизиран, за романа социологизацията е задължителна. Тази позната концепция залага и в тълкуванията на Б. Ничев. Романът в модерния смисъл на думата има за начален тласък трагичното Септемврийско въстание от 1923 г. „Това е трагична обреченост не само и не главно на личности, а на обществени форми и институти — пише Б. Ничев. — Тук наистина зейват пропасти не само между живота на отделни класи и съсловия от състава на нацията, но и между крупни, отдавна оформили се блокове на народното съзнание в целината на народния духовен живот“. Въстанието и погромът (след трагедизираният възрожденски идеали за три-четири десетилетия) е един от големите потреси, преломи в социално-психологическия живот на страната.

При последвалата романна социологизация на жанра естествено бе романът да потърси своите български форми на сцепление. Те се намират според критика в „най-елементарния модел-ядро на жанра“ — „роман“ в романа, любовната интрига, интимното в живота. В историческите романи на Стоян Загорчинов от 30-те години това ядро се корени едновременно във фолклорните форми (бедното момиче и богатият принц, царската дъщеря и бедният момък) и в социалната конфликтност. Този модел подхрани, при всичката полигенетичност и специфика на новия български роман, редица първокласни творби (например „Железният светилник“ на Димитър Талев и „Тютюн“ на Димитър Димов от 50-те години). Друг важен елемент беше и пътят към епичната мащабност на човешката душевност, „романно-епичният пробив в дълбочината на човешката психология“ — път, изминат от Георги Караславов в „Снаха“ (1942) и „Татул“ (1943). Караславов издига до равнището на класическия европейски роман един вечен конфликт в негов български вариант — човек—земя, собственическата страст.

Разрушеният от Септемврийското въстание патриархален уют и колективистични представи според Ничев се пренася „в идеален вид в белетристиката, но като осъзнато отношение върху два свята, два простора — затворения и отворения“. Разрушението носи и чувство за отворено пространство, нов усет за града, който съперничи на селото като традиционен център на изображение. Авторът говори за епична победа над пространството — отваряне към света и към историята и едновременно с това затваряне в тях, гмуркане в дълбочините на човешката индивидуалност и национална самобитност. На времето и пространството в романа е отделено значително място. От 20-те до 40-те

години „поетиката на пространството се съсредоточава върху три координата, сред които е заключен конкретният сюжетен свят на българската проза от този период: къщата—кръчмата—къра. Това са три средища, в които българският човек е разкрит семейно (къщата, домът), трудово (кърът), обществено (чаршията, кръчмата). Този пространствен свят се превърна в епична среда после в романите на Георги Караславов, Димитър Талев, Емилиян Станев. Вниманието в книгата е отделено на природата, заела такова място в българския роман от неговото начало до ден-днешен. При Ем. Станев единството човек—природа (така свойствено за прозата преди разпадането на патриархалния уют) вече е осъзнато и разрушено. Природата е психологически и нравствен катализатор, който отключва дълбочините на човека. У Талев жест, състояние и природа са единни. У Димов те са неадекватни, неговата „градска“ проза има други сцепления между психология и среда, между жест, състояние, природа.

Сериозен проблем на епическата поетика е развоят на рода от поколение в поколение. И в този пункт българският роман се отличава от европейския роман, който се вълнува от съдбата на личността в низходящия развой на рода (У. Текери, Д. Голзуърти, Т. Ман, Ж. Тибо). Видните български романисти от 50-те години (периодът на най-високите постижения) се интересуват от нещо друго, което минава през поколенията, но е извън тях. Талев например следи развоят на националното самосъзнание у македонските българи (в тетралогията „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“, „Гласовете ви чувам“). Караславов следи в „Обикновени хора“ развитието на класовото съзнание у българския селянин. Същото важи и за романа „Път“ на Стоян Ц. Даскалов. Специфичното според Б. Ничев е, че нашият роман се интересува от отчуждението, от „оразличаването“ в синхронен, а не в диахронен план — разделението в едно поколение, а не упадъкът от поколение в поколение, конфликтът в семейството, а не само или не толкова дегенерацията в рода. Двете тенденции са видни в романа на Владимир Зарев „Битието“. Въпросът за приемствеността между поколенията има и друга типично българска черта. Бай Ганьо от знаменитата едноименна книга на Алеко Константинов и Юрталана от „Снаха“ на Караславов са един неразвит процес на упадък. „Всеки от тях носи в редуциран вид вътрешната перспектива на развоят на едни ругонмакаровци, артамоновци, форсайтовци, буденброковци, всеки от тях е несъстояла се епопея на развоят, от който историята ни е донесла последния резултат — деградацията. Върху широките им плещи не тегне бремето на една вековна родова традиция, но те подчертават кривата на едно ускорено социално развитие, дадено в последния му дегенеративен етап, но не без съзнание за доброто му начало.“ С една дума, тези и много други герои на романа са герои с редуцирана епичност.

Разделът „Светът на българското село в съвременния роман“ поставя една особена граница в развитието на жанра. Авторът се спира детайлно на новите сюжети и форми в романите на Андрей Гуляшки, Стоян Ц. Даскалов, Камен Калчев, Крум Григоров. Основният акцент пада върху възлова творба в развитието на жанра — „Мъртво вълнение“. Този роман също се вписва върху големия екран, който проектира историческото самосъзнание на българския човек и неговата социална драма през вековете—отношението човек—земя. Според Б. Ничев това е първата голяма творба на съвременна тема. В него се постави голямата тема, станала централна после — „как да пренесем ценностите на миналото в нравствената съкровищница на утрешния ден“. В този смисъл Ивайловият проблем е противоположен на Георгиевския проблем. Ив. Петров чрез трагедията на рода Доганови при колективизацията не се вълнува от съдбата на хора, които имат историческо битие без нравствена основа за него, а за хора, които съхраняват вековни

добродетели на народа, но исторически са обречени да загинат поради опълчването срещу новите обществени тенденции. Този въпрос бе поставен с голяма острота и в историческия роман на Генчо Стоев „Цената на златото“.

Проследил тези преобразования на романа в раздела „Романът след Априлския пленум през 1956 г.“, Б. Ничев очертава панорамата на жанровото развитие в последните две десетилетия. Акцентът тук е поставен върху основния въпрос на поетиката на новия ни роман — променения статут на човешката личност, модерното и многостранно отношение с историята. Новите времена, „демографската суматоха“ при миграционните процеси освободиха днешния българин от традиционната обвързаност с род, земя, традиция, с „масива на историческата и националната детерминираност“. Сега той е свързан с тях, но „както планетите със слънцето“. На преден план в романа излезе не връзката, а самият човек, драматично, комично или трагично освободен от тях. Българската литература след 60-те години стана антропоцентрична. Това още повече деепизира жанра. Последният роман със стария епически тип бе „Мъртво вълнение“, първият с нов тип — „Двама в новия град“ на Камен Калчев. Серия от добри романи видяха човека в аз-повествования, изтръгнат от привичната му среда и корен, с неузнаваемо променено жизнено статукво — „При извора на живота“ от К. Калчев, „Смърт няма“ от Тодор Монов, „Бягството на Галатея“ от Емил Манов, „Отклонение“ от Блага Димитрова, „Седемте дни на нашия живот“ и „Домът с махагоново стълбище“ от Андрей Гуляшки, „Пътища за никъде“ от Богомил Райнов, „Лош ден“ и „Циклопът“ от Генчо Стоев, „Светът сутрин, светът вечер“ от Атанас Наковски, „Брод“ от Димитър Вълв, „Пращка“ от Йордан Радичков. Съвсем друга поетика носят някои творби на историческа тема, в които се осмислят философски проблеми на националното битие — „Последните Шишмановци“ и „Случаят Джем“ от Вера Мутафчиева, „Цената на златото“ от Генчо Стоев, „Време разделно“ от Антон Дончев. Новите романи на Ем. Станев „Легенда за Сибин, преславския княз“ и „Антихрист“ се отличават съществено от епоса на 50-те години. Основното преобразование на романа в ново време е в „триумфа на преминаването от царството на необходимостта в царството на свободата на човешката личност“. Възникна големият въпрос за правото на избор като утвърждаване на личността. Човекът е изваден от равновесие, сам в отношение със средата, един особен търсещ самотник, едно ново формиране на личността. В същия аспект са поставени въпросите и в раздела „Младият човек в романа“, а техни съществени аспекти се анализират в разделите за историческия роман, за философията на националния живот.

„В търсене на романен синтез“ тълкува нови мотивни ядра — не човекът излязло в историята (романът от 50-те години), не човекът с охладени връзки с традицията и средата (60-те, отчасти 70-те години), а тяхното единство — роман с герой, който преосмисля своите отношения с историята вътре в нея, но дистанциран от нея с твърд и непоклатим личностен статут. Такива творби са „Нощем с белите коне“ от Павел Вежинов, „Завръщане“ от Генчо Стоев, „Духовете на Цибрица“ от Георги Алексиев, „Низината“ от Васил Попов, „Реката“ от Дико Фучеджиев.

Естествено е с оглед на промените в жанровия статут да дойдат и стилистичните преобразования. На тях литературоведът отделя внимание в специален раздел. Ретроспекцията в класическия роман бе форма на психологически анализ, в модерния роман е начин на организация на романното време. От сюжетно-композиционен тя стана структурен принцип. Днес романът започва неспично, „направо отвътре“, въвежда ни пряко в конкретната ситуация. Монотажният ред измества фабулната хронологическа последователност, множествените гледни точки — единната, всездешната на „незаменимия“ повествова-

тел. Голяма роля играе документът, мемоарът, своеобразният маниер на „сказ“ — установка на устната, говорима реч и стилизация или пародия на традиционни наративни ценности. Нови форми на метафорично сцепление заменят класическата адекватна връзка между човек и среда, което е съществен стилистичен признак на модерната неепичност. Образът се отдалечава от своята предметна основа, понякога психологическото качество (например болка) „заиграва“ като самостоятелен образ — типичен метонимически принцип.

В груби линии това са въпросите, които засяга Боян Ничев в тази книга. Но тяхната стойност се усилва многократно от самочувствието и самосъзнанието на критика — от непрекъснатото съобразяване с една специфична българска норма. Разбира се, в книгата му за романа „проблемът собствена норма“ не може да се утвърди във вида, в който го видяхме в „От фолклор към литература“. Но аз предпочетох да спра вниманието си и върху книгата за романа с оглед на този проблем, тъй като в нея са отчетени достатъчно опозиции на европейската норма, които могат да се нарекат само с едно — национално самосъзнание в романа. Колкото и малко да са колебанията ни в този жанр, колкото и престижно да стои в очите на нашите писатели, колкото и формите му понякога да са неадекватни — той ражда своите български ценности и своята неповторимост.

Неслучайно Боян Ничев го разглежда от епическо гледище. От това гледище той вижда моделите му много по-сближени със „собствената ни норма“.

РЕАЛИЗМЪТ Е НЕЩО БЕЗПОЩАДНО. . .

ЗДРАВКО ДУНОВ

Тежки, дълбоки размисли пробужда този роман* у читателя, успял с търпение и воля да попие в себе си неговата сурова художествена правда. Защо това е така, вероятно би било много трудно да се обясни на човек, който предварително не е запознат с книгата. Затова моите разсъждения по повод романа на Ю. Бондарев не са предназначени за тези, които предпочитат да четат не самите книги, а написаното за тях. Никаква критика не може да замести личностно-емоционалния контакт с истинското художествено произведение, колкото и прозорлива да е тя. Но аз не се каня да пиша дори критическа статия в традиционния смисъл на това понятие. Искам просто да споделя собствени те си мисли, събудени за живот от допира с тази великолепна художествена творба.

Дълго, твърде дълго препрочитах и се връщах към книгата, преди да се реша сам да хвана перото. Не зная дали това е добре или зле. Но от друга страна пък вече със сигурност зная, че истината за авторския замисъл не може да се схване просто чрез сюжета. Нещо повече — тя не може да бъде схваната дори и при положение, че ние насочим своето внимание към *конкретната съдба на един или друг от героите на романа*. „Избор“ е такъв тип художествено произведение, при който идеята на автора се носи от органичното сплитане на човешките съдби, а не от един (макар и главен) художествен образ.

Наистина външно сюжетът като че ли позволява и едно по-елементарно тълкуване. Но колкото по-дълбоко потъваме в житейската драма на хората, „наседели“ този роман, ние все по-ясно и по-ясно усещаме, че работата никак не е толкова проста и ясна. Ето защо моите размисли няма да следват хронологически развой на събитията, а ще се опитам да изведа на преден план някои от проблемите, които в своята цялост представляват онази канава, върху която се гради тъканта на художественото произведение.

РЕАЛИЗМЪТ Е БЕЗПОЩАДЕН, ЗАЩОТО ЖИВОТЪТ Е ТАКЪВ!

В този роман няма нито един герой, когото съдбата да е пожалила, да се е отнесла благосклонно към него. Мария обича Иля, но обстоятелствата на живота се стичат така, че тя се омъжва за неговия (и свой) най-близък приятел. Иля е младеж с качества, които в друга ситуация биха го издигнали на гребена на живота. „Галеник на живота“ трябваше да бъде — размишлява след смъртта му художникът Василиев, — но не стана. . . Ала знае ли някой точно каква бе гибелната му вина и кога започна всичко? . . . Това никой точно

* Юрий Бондарев. Избор. Партиздат. С., 1982.

не знае. Най-главното беше, че си отиде от живота Иля — младият, силният, решителен Иля, умееш да подчини с горещия и опасен блясък на черните си присмехулни очи, и другият Иля, изтерзан от живота, измъчен от болестта, разочарован, който не искаше, не желаше нищо повече. . .“ (с. 338).

Виктория, дъщерята на Василиев, е прекрасна девойка както във физическо, така и в нравствено отношение. Но животът твърде рано, при това брутално и жестоко смачква нейното достойнство на жена и човек, оставя незаличима рана в нежната ѝ душа. Скептичният до цинизъм режисьор Щеглов също не е станал случайно такъв. Къде са *външните корени* на неговата духовна опустошеност и безверие в човека Ю. Бондарев съзнателно не ни показва. Защото това не е и нужно. Собствената природа на Щеглов е такава, че той винаги би намерил повод да се подиграе било с другите, било със себе си. Него не го обичат, а нима това е малко наказание? Едва в края на романа и той изплаква горчивата си мъка: „ . . . Боже мой, бил съм весел! Веселието на човек, комуто никак не е весело да живее! Вие (към Василиев и Лопатин) и двамата не ме обичате! Мразите ме. . . И това е чудовищно, несправедливо! Моля ви да уважавате поне старините ми! . . .“ (с. 343). Безгрижният скитник, душевно уравновесеният и влюбен в руската природа художник Лопатин е безкористен приятел на Василиев, но той също си има своята драма. При това тази драма не е само семейна, тя е по-дълбока. . . Лопатин трагично изживява съвременните посегателства срещу природата, мъчи се да избяга от урбанизацията и стандартизацията на живота не само географски, но и духовно. Той като че ли нарочно ходи бос даже и за цигари, готов е във всеки момент да зареже всичко и да запраши нанякъде. „Чуй ме, Володя, стари приятелю. . . отхвърчаваме до Ярославската гара, *взимаме си билети за който и да е влак* (к. м. — З. Д.), настаняваме се в купето със симпатичната бутичица, която ще взема, и. . . към милия север! . . . Сещаш ли се само какво нещо е провинциалното руско градче зиме! Още утре заран си в него и се потапяш в бялата му омая! И край вече — никакви московски философи! А как волно се живее, каква тъга те обхваща, друже мой, като отседнеш в някоя забутана допотопна странноприемница! . . .“ (с. 25—26). Тук, разбира се, проличава и душата на художника, но едва ли само на художника. . .

Що се отнася пък до главния герой на романа, крупния художник Василиев, при него нещата на пръв поглед стоят малко по-иначе. Той си е спечелил заслужена слава на известен творец, няма материални проблеми, приятели и кандидати за приятели също не му липсват. Но нали в крайна сметка тъкмо върху него рефлектират съдбите на всички останали герои на романа! Може ли да се смята за ошастливен от съдбата човекът, който е загубил своя най-близък приятел, оженил се е за обичаната от него, но незабравила първата си любов жена, потресен е от непастието на дъщеря си?

Не. . . Ако се вгледаме по-внимателно в цялата тази история, то сигурно ще забележим, че докато всеки от останалите герои си има своя *лична* драма, то за Василиев тяхната *обща* драма става негова собствена. . . Той е фокусът, в който се пресичат съдбите на тези близки нему хора, в неговото сърце те отзвучават най-силно. Затова в края на краищата става така, че Василиев не само осмисля, но и реално изживява драмата на всички останали герои. Без образа на Василиев точно такъв, какъвто е в романа, никаква художествена творба не би се получила.

Сурова, дори жестока е художествената правда на този роман. Ю. Бондарев обаче е верен както на живота, така и на самия себе си. Тъкмо на него — изречени от устата на художника Василиев — принадлежат думите, изведени като заглавие на настоящите размишления. В един разгорещен разговор с посредствения като творец, но издигнал се високо в йерархията Колицин,

Василиев му казва: „Не знам защо ме помоли честно да ти кажа мнението си, макар то да няма за теб никакво значение. Знам само, че една и съща природа, едно и също събитие се възприемат различно от различните хора. Вероятно различна е, Олег, и прелестта в живота и изкуството. Ала нелепо е да държиш в ръцете си кокошка и да си въобразяваш, че си хванал жар-птица. . . Я пусни пернатата животинка, Олег, за бога, пусни я, нека си се разхожда. . . а пък ти вземи си пиши — нека ти е сладко — своите книги за композицията и колористиката, само не разваляй зрението на студентите със своята измислена изисканост в живота. Защото тази красива красивост е по-лоша и от плесенясал мармалад. Реализмът е безпощадно нещо“ (с. 273). Ето на този безпощаден реализъм е верен Ю. Бондарев; тук е коренът на трагичната съдба, която — подобно на синка — неотлъчно следва неговите герои. Но ако Ю. Бондарев не беше художествено разкрил причините на този трагизъм, ако той го беше фиксирал просто като факт, читателят би останал равнодушен към него. Нима си струва да жалим и оплакваме съдбата на Иля Рамзин, станал обективно предател на своята родина?

Че е предател, предател е. И никой по-добре от неговия най-близък другар Василиев не разбира същността на предателството. Но защо тогава липсва осъдителното отношение на Василиев към Иля, защо той го приема (макар и с изненада, разбира се) просто като човек, попаднал във въртопа на една безизходна житейска ситуация? Нима приятелските чувства от младостта застават над дълга към Родината? Не, естествено, не е Василиев човекът, който би простил предателството дори на самия себе си. Но тогава какво излиза? Излиза, че дори предателството не е нещо, което може да се оценява безотносително към ситуацията, в която е извършено.

Ето защо Василиев никога и никъде не оправдава Иля. Но той не го и осъжда — в романа няма нито една дума, която да свидетелствува директно за такова отношение. И все пак читателят съвсем не остава с впечатлението, че в поведението на Василиев към Иля има нещо нередно. Тогава къде е коренът на тази художествена „мистификация“, чрез която Ю. Бондарев руши нашите обичайни представи за предателя и предателството? Впрочем някои критици се постаряха и този път да изкарат себе си по-католици от папата, противопоставяйки категорично и рязко образите на Василиев и Иля. В романа обаче такова нещо няма. И трябва човек да вярва повече на собствените си представи за това, как трябва да е написан романът, а не на Бондарев, за да твърди подобно нещо.

Това, което в романа действително съществува, е следното. До определен момент от техния живот пътят на приятелите от детинство Иля и Владимир върви заедно. След този момент — за който ще стане дума по-късно — пътищата им трагично се разделят; всеки сам изживява собствения си живот. Наистина този живот е вече свършено различен; обективно те стоят на позиции, които са коренно противоположни една на друга. И пак обективно Иля се оказва предател на своята родина, а Василиев — един от най-големите художници на своя народ. Само че моментът, в който техните пътища се разделят завинаги, е малко по-особен. Реално този момент изиграва ролята на някакъв безпощаден водовъртеж, който извърля единия от двамата приятели наляво, а другия — надясно. До края на своя живот Иля непрекъснато ще се връща — макар и в друга форма — към този момент и ще изповядва мисълта, че съдбата на хората се определя от някакви сили, стоящи извън техния разум и способности за действие.

Какъв е този фатален за Иля (пък и не само за него) повратен момент?

Без да имат вина по същество, артилеристите от батареята, поета току-що от своя нов командир Иля Рамзин, отстъпват под натиска на немците и изос-

твоят оръдията. В очите на командира на полка майор Воротюк артилеристите са дезертьори, заслужаващи най-тежко наказание. И той им нарежда или да си вземат оръдията обратно от немците, или да умрат. „Та ето ти моята заповед, лейтенанте, слушай ме внимателно, ако ти се живее! Всички назад — при оръдията! Щом сте могли да ги изоставите, съумейте и да си ги върнете! Правете, ама каквото щете — ще атакувате ли, ще крадете ли оръдията, на части ли ще ги изнасяте от обкръжението — ваша си работа. Каквото щеш прави, комбат, но оръдията да ми бъдат в полка! Да ми са тук — като булка на младоженец! Ето тук, на височината ги искам. Не ми ли ги върнеш — под съд ще те дам, така да знаеш. И най-напред — теб, именно теб, комбат! И край — с тебе е свършено! Ясно ли ти е, лейтенанте? Върви! Ма-арш оттука!“ (с. 208—209). С тази заповед настъпва времето на фаталния избор. . .

ФАТАЛНИЯТ ИЗБОР

ИЛИ

КОГА ЖИВОТЪТ НЯМА АЛТЕРНАТИВА?

Какво може да направи командирът на батарея лейтенант Иля Рамзин, след като му е отдадена току-що цитираната заповед? Обективно погледнато, едно-единствено нещо — да получи куршум в гърдите било от немци, било от своите. Иля Рамзин не е от страхливите; Ю. Бондарев ни е показал това достатъчно ясно при описанието на досегашния му живот. И ако трябваше да умре в един нормален бой, той в никакъв случай не би се поколебал да направи това. Но тук работата стои съвсем другояче — *Иля не е убеден, че има вина, заради която следва да се примири с неизбежната смърт*. Да се вземат обратно оръдията от немците е абсолютно невъзможно, това го знае много добре и самият майор Воротюк. Но ако не се вземат, тогава пък куршум за дезертьорство! На всичко отгоре в тази ситуация се намесва и бившият криминален престъпник старшина Лазарев, който подло излъгва, че заповедта за изоставяне на оръдията е била дадена от лейтенант Рамзин. Всичко се завърта в един дяволски кръг, кръгът на неизбежната, но същевременно глупава и неестествена смърт. Самият Василиев също се намира в този кръг, но излиза от него по силата на една чиста случайност. Той просто не попада в числото на първите, които трябва да проведат безнадеждната атака срещу немците и затова оцелява. Преди тази атака обаче той се обръща към Иля:

„— Иля! — с пресъхнал глас го повиква Владимир. . . Не бива да се връщаме без оръдията. Само че не бива да сме и идиоти: три оръдия не можем да измъкнем на гръб от обкръжението. Какво да правим?

— Ще умираме — с безстрастно хладнокръвие му отговори Иля и Владимир остана поразен от сатанинския смях, изкривил облятата му в пот буза. — Кой куршум е по-сладък? Немският или руският? — повтори той думите на Воротюк, вероятно не му излизаха от главата. — Не-е, живи не му трябваме. Той вече докладва на началството, че геройски сме загинали, смазани под гъсениците на танковете, и че само поради това немците са превзели гората. Нашата смърт е неговото оправдание, Володка. Воротюк за нищо на света няма да отстъпи. Ние загинахме заедно с оръдията, разбра ли?

— И аз си мисля за същото.

— Всичко е ясно като две и две. Погребяха ни, Володка“ (с. 211).

Жестоко и мъчително е да се чете този диалог, но от него с пределна яснота проличава, че за Иля вече са отрязани всички пътища към нормалния живот. Защото не бива да се забравя, че ролята на Иля и Владимир в тази история не е съвсем еднаква. Дори да оцелееше по някаква случайност като Владимир, Иля щеше да бъде разстрелян; той носи върху себе си (на всичко

отгоре и оклеветен) главната отговорност. Как би постъпил ти, уважаеми читателю, на мястото на Иля? Можеш ли с ръка на сърцето да гарантираш, че щеше да избереш — ако това е изобщо избор, дявол да го вземе! — смъртта с ясното съзнание, че не си я заслужил? Това е коварният въпрос, който стои не само пред нас с читателя, но който е стоял и пред мъдрия и много препатил Ю. Бондарев. Затова той не бърза да осъди Иля, макар да ни подсказва ясно, че в никакъв случай не одобрява неговото решение. Той като че ли просто иска да ни внуши, че *най-нелепа от всичко в тази история е самата ситуация*, в която са поставени Иля, Владимир и техните другари. Решението на Иля е, разбира се, неприемливо, но има ли смисъл въобще да се говори за приемливи и неприемливи решения в такава абсурдна ситуация? Щеше ли да ни стане Иля по-близък на сърцето, ако беше приел незаслужената смърт със смирението на човек, определен за жертвоприношение? Едва ли. . . Ю. Бондарев не би написал този роман, ако смяташе, че другото решение е по-адекватно на човешката природа. *Човекът, разбира се, не може да заплаща правото си на живот на всякаква цена, но той не бива и да го продава по-евтино от действителната му стойност.*

Иля Рамзин е жертва на абсурдната ситуация, в която е попаднал. А тази ситуация е абсурдна по простата причина, че от нея въобще няма изход, който би позволил на човека било да умре с чиста съвест като герой, било да оцее, запазвайки достойнството си на съветски човек. Към руското издание на романа има една илюстрация (на последната корица), чрез която художникът е предал тъкмо този момент, в който Иля е поставен в средата между двата куршума. Пред него като непробиваема стена, разгневен и безпощаден, стои майор Воротюк, сочейки с ръка зад гърба на Иля и Владимир, където ги чака смъртта от немските куршуми. Нима може при това положение действително да се говори за избор, в който се съдържа някакъв хуманен, човешки смисъл?

Изборът. . . Безспорно, това е голямата тема на Ю. Бондарев в романа. Но да се тълкува тази тема опростено, би било кощунство спрямо това великолепно художествено произведение. Някои критици побързаха да кажат, че в книгата на Ю. Бондарев е прокарана и защитена идеята, според която всеки сам прави своя избор и пак сам, *доброволно* носи последиците за него. В определен смисъл това е вярно, но. . . *само относително вярно*. Защо? Ами затова, *защото главният патос на романа е насочен тъкмо против създаването на обстоятелствата, при които изборът практически става безсмислен*. Какъв разумен избор може да направи Иля, когато на него му предлагат просто да изрази предпочитанието си към немския или руски куршум? *На човека трябва да се позволи да има право на избор — ето туй е главното, за което воюва Ю. Бондарев*. А правото на избор предполага ситуация, в която поне един от всички възможни варианти на поведение позволява човекът да си остане човек. Ако той не избере правилния вариант — нека си плаща с лихвите за това, че не е имал сили да се насочи към него. Но ако правилният вариант изобщо е изключен от абсурдността на ситуацията? Не е ли това нещо като задача в математиката, която е по принцип нерешима? А може ли по принцип нерешимата задача да има правилно решение? Не може, разбира се. Ето тук е коренът на дълбоко противоречието вътрешни чувства, които след години преуселеният художник Василий ще изпитва към разрушения живот на Иля. Василий хем не може да приеме Иля такъв, какъвто той е сега, хем не може, не чувства в себе си право да го осъди за това, че той е станал такъв.

Иля Рамзин не е направил своя избор да измени на родината си доброволно и съзнателно. Той просто е предпочел да оцее, макар и обгорен завинаги от безумния огън на войната. *Има ситуации, в които животът дей-*

ствително не е противопоставен на каквато и да било равностойна нему алтернатива. Човекът, разбира се, не може да поставя своя живот по-високо нито от дълга към родината, нито от отговорността си пред хората, които е призван да защитава. Но родината не е майор Воротюк. Нима тя — великата родина на Иля Рамзин — го поставя безжалостно по средата между немския и руския куршум? Но пък, от друга страна, нима е възможно отделният човек да получава своите заповеди непосредствено от Родината изобщо? Иля Рамзин неслучайно до края на живота си таи омраза в себе си не към Родината (нея той обича, макар и не точно така, както я обичат Василиев или Лопатин), а към майор Воротюк и подобните нему. Тази страна на конфликта в никакъв случай не бива да се пренебрегва. Защото — ако погледнем нещата така, както то те са представени в романа, ще ни стане ясно, че всичко започва със заповедта на командира на полка. Тя, тази заповед, се превръща в онзи фатален водораздел, от който пътищата на Иля, Владимир и Мария се разделят завинаги и безвъзвратно. Освен това бащата на Иля е загинал по времето на култа; това също не е без значение за неговото оформяне като личност.

Човешкият живот има алтернатива и тази алтернатива е дългът към Родината, към Партията и Народа. Но алтернативата може да стане и нерелевантна при положение, че от името на родината, партията и народа издават заповеди хора, които обективно не заслужават оказаната им чест. Човешкият живот трябва да бъде уважаван, ако искаме той да бъде отдаден доброволно и съзнателно в името на нещо по-свато и велико. Липсата тъкмо на такова уважение към живота на Иля Рамзин го довежда до решение да се спаси с цената на едно деяние, което обективно не е нищо друго освен предателство. Кого в края на краищата предава Иля Рамзин? Партията, родината, народа, родната си майка и близките си другари? За съжаление — само тях. Само че ги предава не по добровolen, собствен избор, а поради обстоятелството, че пред тях е застанал майор Воротюк, който е способен да опорочи всяка велика любов и всеки върховен дълг, превръщайки ги в олтар, пред който трябва да се принасят безсмислени жертви.

КОНТИНУИТЕТЪТ НА ЖИВОТА

ИЛИ

НЕОТВРАТИМОСТТА НА ЧОВЕШКАТА СЪДБА

Може би най-последователно и художествено убедително в романа на Ю. Бондарев е прокарана идеята за континуитета на човешкия живот, за това, че нищо в този живот не остава без последствие. Докато човек е млад, той обикновено е склонен да мисли, че неговите постъпки няма да се отразят фатално върху бъдещето му, че винаги има време да се започне животът наново. Ю. Бондарев безжалостно разрушава тази илюзия. За него човешкият живот е единен и неделим; всичко, извършено някога и някъде, рано или късно дава да се разбере, че то е част не само от миналото, но и от настоящето и бъдещето. Иля Рамзин например до самия си край не успява да преосмисли извършеното от него деяние, не успява да излезе от кръга, в който принудително е вкаран. Нещо повече — трагичността на собствената си съдба Иля издига до трагичност на човека изобщо, до една фаталистична предопределеност на неговото битие. Вижте какво казва той на Владимир в техния последен разговор: „Слушай, Володя, има ли времето начало и пространството край? Замислял ли си се върху това? За времето? Струва ми се, ти тъкмо затова ми беше говорил. А като че ли цялото ни минало — детството, младостта ни — са били извън времето. Не ти ли е идвало наум? А всичко друго... е започнало след това? На мен ми разрешиха да дойда... Бях оказал на своята родина

след войната някои услуги, но това са дреболии. Изглежда, че ние сме пращинки в потока на световната съдба. На вселената. . . Животът е страшно нещо. . . Не сте ли се замисляли, че цялото човечество представлява опитни зайчета на земята и някой си прави с тях чудовищен експеримент? Подобен на бавното приваждане на присъдата в изпълнение. Не, не бог. Тази сила е над бога. Слушай, Володя, стари приятелю. Всички сме смъртни, абсолютно всички. И хората, които обичаме, и онези, които някого обичат. Не ние правим избора, а Господин експериментът. Онова космат, звездно, далечно. . . И за всеки идва часът за сетно „сбогом“. За прошка или за проклетие. Изборът е самоопределение. Или, или. Кой ни внушава това „или“? Страшно. Това е нищото. Нито черна, нито бяла дияра във Вселената, а бездънна пустота. . . Извършен е експеримент, доказано е на какво са способни хората и — пустота. Лабораторията е опразнена. Дали опитът е сполучил, или не е сполучил — това не е наша работа. Нашият разум не стига дотам. Избор, избор. . . Живот или смърт — избор. Кой ни го внушава? Вселената? . . . Или неколцина всесилни хора, които искат да управляват света? . . .“ (с. 320).

Аз съм убеден, че този монолог ще остане като един от вечните бисери в световната литература. Но не за това ми е думата сега. Главното е, че индивидуалният живот на Иля Рамзин се е превърнал в мярка, чрез която той мери човека и света изобщо. Не бива да се лъжем — в думите на Иля Рамзин има нещо от собствените мисли и чувства на Ю. Бондарев, от неговото личностно отношение към живота. Ако не беше така, той никога не би успял да напише този колкото прекрасен от художествена гледна точка, толкова и страшен по своето съдържание монолог. Нима трябва с лека ръка да отхвърлим тези разсъждения? Нищо, абсолютно нищо вярно ли няма в тях? Има. . . и там е трагедията!

Съдбата на Иля е такава, че той — ако не иска да лъже себе си и другите — не би могъл да мисли по друг начин. Той действително се е оказал една пращинка във вихъра на войната, захвърлена там, където не тя, а вихърът е по-искал. Няма ли право тогава да зададе проклетия въпрос: кой в същност прави избора? Ние ли го правим, или само си мислим, че го правим? От своя гледна точка Рамзин е прав, *макар това никак да не означава, че самата гледна точка е правилна*. Но правилна или не, тази гледна точка е реална; тя е породена от самия живот, а не е измислена. Тук ние отново се сблъскваме с безпощадния реализъм на Ю. Бондарев, който никому и нищо не спестява.

На читателя може да направи странно впечатление фактът, че думите на Иля не получават равностоен отпор от страна на Василиев и дори на Лопатин. Василиев не отговаря нищо, а реакцията на Лопатин се изразява по следния начин:

„Твоят приятел май е кър-кютук — мрачно замислен, каза Лопатин, като слушаше Иля с чувствителна сериозност, както се слушат бъртвежите на душевно болния, и се учудваше на неговата фанатична убеденост и явно се съгласяваше и не се съгласяваше с доводите на разпаления ум. — Та той говори невероятни неща, на мен косата ми настръхва. . .“ (с. 320—321).

Откъде идва тази парализираща аргументите на събеседника сила в думите на Иля Рамзин? Защо Лопатин — праволинейният и по детски откровен Лопатин — *едновременно се съгласява и не се съгласява с Иля*?

Силата на думите на Рамзин идва оттам, че те са изстрадани. Това не са логически аргументи, на които можеш да търсиш контрааргументи и словесни опровержения, а изповед на една душа и на един ум, срещу които можеш да противопоставиш само собствената си душа и собствения си ум. В крайна сметка — да противопоставиш позицията на собствения си живот.

Рамзин и Василиев мислят различно затова, защото са живели различно. И ако трябва да бъде опровергнат Иля, то трябва да бъде опровергнат реалния му живот, а не думите, които го изразяват. Но как да опровергаш живота на Иля, когато той не го е избрал сам? Единствен Владимир разбира това; тук е причината за неговото мъдро млчание, а не съгласието било с думите, било с живота на Иля.

Наистина съдбата на Рамзин не е съдба на всички хора. В това отношение той погрешно абсолютизира личната си трагедия и прави от нея обобщения, които в своята цялост са неверни. *Но неверни като цялостна концепция, тези обобщения са верни аспекти от живота на всеки човек.* В случая е налице една хипертрофия на човешкото съзнание, обусловена от дълбоката противоречивост на реалния живот.

Човекът мисли така, както живее. *А живее, както сам иска, но същевременно и така, както обстоятелствата изискват от него.* Не бива да си въобразяваме, че нашият избор е винаги суверенен и само суверенен. Да се пренебрегват обективните обстоятелства, които налагат своя печат върху живота на хората, това би значило да се пренебрегва истината за живота. Подобно пренебрегване не е в стила на Ю. Бондарев. В своя роман обаче той ни показва и нещо друго, което е също така от изключително значение. За какво по-точно става дума?

Ако животът на Иля е преминал под доминиращата роля на съдбовни за него външни обстоятелства, то животът на художника Василиев (през последните петнадесет години, по собствените му думи) пък се е определял главно от това, какво е било неговото субективно разбиране за правилния избор. Това е, така да се каже, доминиране на другия полюс — полюсът на свободния избор на човека. И какъв е резултатът? Намерил ли е щастието Василиев, след като е получил правото да живее така, както сам е преценил за най-добре? Нека не бързаме с отговора на този въпрос, а да се опитаме да вникнем в неговите собствени чувства и мисли.

В романа има един епизод, където са описани размислите на Василиев в ранната утрин, когато той чака закъснялата си дъщеря на улицата.

„Беше малко преди разсъмване. По улиците не се виждаше минувач, нийде не светеше прозорец. Някакъв остър вътрешен студ започна да се прокрадва в душата му, той вдигна напосната си с влага яка и застина в лошо предчувствие за прииждаща неотвратима жестока беда, като напомняне и предупреждение, че рано или късно трябва да се разплаща за петнадесетте години спокойна работа, за така наречените успехи, признание, за купуването на картините му от музеите, за пътуванията в чужбина с изложби — може би твърде много беше зает със себе си през тези щастливи години?..“ (с. 262).

Как да разбираме тези размисли на Василиев? Нима животът дори и тогава, когато е живян по волята на суверенния избор, не носи щастие на човека? Откъде е това чувство за прииждаща жестока беда, за необходимостта от разплащане? Художникът все още смътно долавя, че животът по волята на собствения избор води към една друга крайност, намираща израз в прекалената му заетост със самия себе си. Но каква е тази прекалена заетост със самия себе си? Нима може да се прави голямо изкуство без човек да се отдаде на тази дейност изцяло?

Следвайки порива на вътрешните си стремежи, отдавайки се страстно на любимото изкуство, художникът Василиев не успява да обърне нужното внимание на други неща от живота, които по-късно жестоко му напомнят за себе си. Той започва да страда от мисълта за вина пред баща си, с когото почти не се е виждал през последните години от живота му. Да страда до такава степен, че в момент на нервно изтощение да му се струва, че баща му говори с него по

телефона. Това са вече халюцинации, които той осмисля „като сигнал, като предупреждение насън, като някакъв мистичен знак, напомнящ за миналите му вини пред баща му“ (с. 283).

Ето я отново пред нас идеята за неотвратимостта на съдбата и за континюитета на живота, в който всичко е от значение и в който никоя грешка не остава ненаказана. Василиев постепенно, но упорито бива завладян от чувството за вина, което отеква болезнено в нежната му художествена душа. Това негово състояние в романа е описано по начин, който не търпи никакво преразказване. Затова ще си позволя да го приведа изцяло.

Василиев „разбираше, че това не е физическа болка, че нервите му са разстроени до краен предел, че го пие, потиска го и го гнети безизходната мъка, жалост по Виктория, по Мария, по покойния му баща, все едно, че той, Василиев, жестоко беше ги предал. С разума си се опитваше да доказва, че няма нищо безплодно от това самоизтезание, че тази негова преумора и започналото нервно разстройство са плод на дългогодишната работа без почивка, но някакъв таен, коварен глас му внушаваше: „Ти си талантлив, върви ти, материално си осигурен, оженил си се за любимата жена, нима не си познал щастливото удовлетворение? Какво още ти трябва? Няма да се измъкнеш, няма да се измъкнеш. . .“ И този настойчив глас в него се бореше с нещо, преследваше го неотстъпно през дългите часове, когато оставаше насаме със себе си.

„Но нима е възможно животът ми да е някаква непрекъсната вина пред другите?“ — помисли си Василиев с вътрешна съпротива, с желание да се изтръгне от задущаващата го тъга, и отново същият таен, коварен глас тихичко му отвърна: — Че защо не, щастливецо? . . . Иля попадна в плен, ти се върна. Маша обичаше него, а стана твоя жена. Иля е сериозно болен, а твоето са само нерви. Ала няма да се измъкнеш. . . Животът не търпи само цвета на сполуката. За всичко трябва да си плащаш. Да си върнеш стария дълг. Длъжник на равновесието, жертва на безжалостните везни на живота. Колко смешно звучи думата „жертва“! Не, не ще се измъкнеш, не ще се измъкнеш. . . Длъжник на истината и правдата. Кому е нужен твоят дълг? О, каква мъка, каква мъка! . . .“ (286—287)

Потресаващо описание! Колко дълбоко трябва да е надникнал Ю. Бондарев в бездната на човешката душа, за да излязат изпод перото му тези блестящи редове! Оказва се, че в края на краищата Василиев най-трагично от всички изживява сложността и противоречивостта на живота, той единствен е в състояние да поеме върху себе си вината за всички и пред всички, без да търси каквото и да било оправдание извън своя живот. Иля не може да осмисли собствената си вина затова, защото вижда причините за нещастieto си във външните обстоятелства. Затова той — въпреки сложните външни перипетии на съдбата му — е по-еднозначен, по-едноизмерен образ. *Василиев е истинското постижение на Ю. Бондарев: без него всички останали образи, включително и този на Иля Рамзин, щяха да изглеждат по съвсем друг начин.*

Към края на романа чувството за вина (а аз бих добавил и за отговорност) у Василиев постепенно се освобождава от конкретните си измерения; то се издига до една по-висша отговорност, присъща само на хората с планетарно мислене. „Не иде ли оттам това чувство за вина, което се повтаря и ме измъчва, тежкият копнеж и съжалението затова, че целият свят виси на косъм и че ще изчезне нещо главно? Какво ще изчезне? Добротата? Вярата? Доверието и жалостта един към друг? Не, не красотата ще спаси света, а истината за неизбежността и разбирането за човешката незащитеност и крехкост на всеки, еднакво за всички. За всички. Не силата, а трагичната слабост на всички пред смъртта. И тук нищо не ще помогне. Ни талантът, ни славата, ни положението. Нищо. Иля направи своя избор през 1943 година, за да оцелее. . .“

А аз след войната избрах своя път в изкуството към върховете на славолубието чрез смирението да работя, да работя, да работя. Като луд. Значи съм бил трудолюбив и ми е вървяло — и това ли е щастието? Смисълът на моя живот? А какво нещо е смъртта? . . . Нима и смъртта е избор, опит на вселенската сила, която си прави експерименти с човечеството и му пречи да познае истинския смисъл на живота?“ (с. 348—349)

Проблеми, проблеми, проблеми. . . Но нима може някой с чиста съвест да каже, че те са вече решени? Нима художникът Василиев не търси и не иска да намери това, което е съдбовно важно за всеки от нас? Разбира се, неговата мисъл може да не се движи непременно по пътища, които бихме извървели и ние. Но възможната разлика в пътищата никак не означава, че целта не е една и съща. В края на краищата Ю. Бондарев също е човек, който вижда нещата от своята гледна точка. А тази гледна точка — макар и някъде дискуссионна — все пак е твърде, твърде висока.

Заклучителните акорди на сложните лъкатушения на мисълта, която следва Василиев, прозвучават полифонично и дълбоко. „И все пак искаме да разбера — казва на себе си той — има ли някакъв единен смисъл животът? И има ли единен смисъл смъртта? Нима се мъча да разбера нещо от отвъдното, мистичното, непознаваемото? Не, не волята на измисления бог, а висшата сила на Вселената, разумната ѝ енергия, която може би си прави опити с нас, в което беше убеден и Иля. Нима тя ни заблуждава и с истината, и с лъжата, с глупавата надежда за вечно здраве, за помилване от смъртта и дори ни подлага на изпитание чрез умопомрачаваща любов. . . И разлага общността на духа. Така ли е? И ако е така, то няма единен смисъл животът, няма единен смисъл и смъртта. Значи на земята съществуват хиляди смисли и хиляди избори — и тогава какво? Може би затова ми е направило впечатление колко логична и красива е лъжата и колко грубовата, нелогична е истината. Но невъзможно е да се съглася с това, както е и невъзможно да направя избор за повторно изживявана младост и на повторна своя съдба. . .“ (с. 349)

Намерихте ли отговор на проклетите въпроси в размислите на Василиев, уважаеми читателю? Аз не успях. . . Или по-точно, намерих отговор, който сам съществува под формата на въпрос. Но въпрос, на който аз пък имам своя отговор. Както, по всяка вероятност, и Вие. . .

Та така — има ли единен смисъл животът? Има точно толкова, колкото и няма. . . Каламбур? Софистика? Не. . . Просто отговорът е такъв, какъвто го дават не книгите, а животът. Животът обаче дава ту един, ту друг отговор на вечния въпрос. Ю. Бондарев великолепно знае тази истина, която е достатъчно дълбока, за да бъде еднозначна и едностранчива. Всеки от нас със своя собствен живот дава отговор на въпроса. Дава го практически, а не на думи. И когато дойде ред на думите, те просто повтарят отново онова, което сме казали на дело тогава, когато дори не сме се замисляли над въпроса.

Това е то континуитетът на живота! Ние стигаме до рационално осмисляне на своя живот в момента, когато вече сме го изживели. А тогава е късно както за повторна младост, така и за повторна съдба. . . Оттук идва раздвоеността на Василиев, както и невъзможността да приеме онова, до което се домогва с омърдралата си мисъл.

Всеки, разбира се, сам прави своя избор. Но той не го прави във вакуум, на празно място. За да бъде човечно и достойно решението, взето при избора, то трябва да бъде направено в човечни обстоятелства. Затова романът на Ю. Бондарев е във висша степен критика на войната, създаваща безчовечни и фатални ситуации, от които понякога въобще не може да се излезе с правилен избор. Нечовешката ситуация поражда нечовешки решения, за които човекът се разплаща с целия си по-нататъшен живот.

В края на българското издание е поместен един кратък разговор между Ю. Бондарев и българския критик Г. Пенчев. На въпроса на критика — „В „Бряг“, както и в „Избор“ глобалните идеи сте „възложили“ на хора на изкуството. Не е случайно това, нали?“ — Ю. Бондарев отговаря:

„Не е случайно, разбира се. В „Бряг“ Никитин е писател, а сега — Василиев е художник. Някои критици смятат, че Никитин е надарен с повече воля и твърдост, че е по-определен в тази трудна историческа схватка, която днес води човечеството, а Василиев се измъчва, люшка се, търси. . . Такива герои са ми нужни, за да осмислят живота. Те са способни за това. . . Убеден съм, че светът се намира в такова състояние, че ако не победи духовното начало, ще настъпи гибел“ (с. 359).

Нека благодарим на критика за този находчив въпрос. Чрез неговия отговор читателят по-директно навлиза във вътрешния свят на Бондарев, подобре разбира веруюто на този голям писател.

Съдбата на твореца във времето на безпощадния житейски реализъм е най-тежка и отговорна. Външно погледнато, Василиев като че ли наистина повече се люшка и търси, отколкото да стои здраво върху готовите истини. Той се стреми всичко сам да изживее, сам да стигне до отговора на проклетите въпроси, зададени му от живота. Дали това е признак за неустойчивост на характера, за прекалена „добрящина“, или в замисъла на Ю. Бондарев се крие нещо по-дълбоко? Струва ми се, че външните впечатления от образа на Василиев са доста далеч от истината. Та нима някъде — дори на едно-единствено място — в романа художникът отстъпва от своите позиции, прави компромис с принципите на живота си? Не, няма такова нещо. . . Има обаче един нов начин за защита на собствената позиция; защита, която в крайна сметка обезоръжава както скептичния циник Шчеглов, така и фанатично убедения в изстраданияте си истини Иля Рамзин.

Василиев почти не участва словесно в предсмъртния разговор между Иля, Лопатин, Шчеглов и Виктория. Но неговото присъствие е толкова наситено и плътно, та читателят има усещането, че всички заедно и всеки поотделно говорят *на него и за него*. Той е фигурата, от която чакат отговор, на него те задават своите въпроси дори и тогава, когато спорят помежду си. Само Василиев може да разбере аргументите на всички, само той вижда както тяхната относителна правота, така и тяхната едностранчивост и ограниченост.

Естествено стремежът самостоятелно да бъде разбрано всичко и всички неизбежно поставя главния герой в една привидно пасивна, едва ли не люшканска се позиция. Зад това „люшкане“ обаче се крие такава широта на сърцето и ума, която е присъща единствено на истинския, на големия човек и творец. Василиев прекрасно разбира неимоверната сложност и вътрешната противоречивост на заобикалящия го свят, поради което не е склонен към едностранчиви и прибрзани оценки. Той е дълбоко убеден, че не думите, а делата, реалният живот на човека са неговият най-добър учител. Затова изненадва дъщеря си, когато на нейните съмнения в хората след преживяното нещастие (Виктория е изнасилена вулгарно и жестоко) противопоставя следния отговор:

— „Когато човек е на твоите години, дъще моя, има едно чудесно средство — живея, както ти подсказва биологичният закон. . .

Тя го погледна въпросително.

— Не схванах мисълта ти, татко. Какъв е тоя биологичен закон? . .

— Думите са си думи, Вика — продължи той, — ала целият ни живот е любопитно нещо, а младостта — чудесен подарък, който за съжаление времето бързо си взема обратно. Ти го имаш сега този подарък — и стига си се

самоизяждала! Ами това е, Вика! В това се крие смисълът на биологичния закон“ (148—149).

Просто и. . . неясно, нали? Но неясно за Виктория, а не за хората, които знаят какво значи твоята младост да бъде погълната от войната. Как обаче да обяснят на младите своето знание? *Как с думи да им предадат горчилката и мъдростта на придобития житейски опит?* Не. . . не става с думи! Тъкмо затова Василиев простиичко казва — думите са си думи, а ти живеи живота си, и толкоз! Някога Хегел беше написал, че една и съща дума се възприема от юношата и зрелия мъж по коренно различен начин. Защо? Ами затова, защото в нея младият ще види една полупразна черупка, а за стария черупката ще се пука от съдържанието.

Василиев е предостатъчно мъдър, за да си позволи да бъде съдия на другите. Той знае, че те имат право на своите грешки точно така, както е неизбежно изкушлението им.

Съдбата на твореца е неразривно свързана със съдбата на изкуството. Чрез него и в него художникът изразява своето отношение към света. „Аз съм убеден — казва Василиев на сеньор Боцарели във Венеция, — че изкуството е самопознание на човечеството и негово самонаказание. . . Самонаказанието е необходимо, за да се самосъхрани човечеството. Разбирате ли ме, сеньор Боцарели? Изкуството е призвано да съхрани човешкото у човека!“ (с. 42)

Така! Но ако изкуството е *самонаказание*, посредством което човечеството съхранява само себе си, то тогава трябва ли да се учудваме, че художникът Василиев не бърза и дори не иска да наказва другите? Той ги оставя те сами да се самонакажат, да се разплатят саморъчно за собственото си падение и грешки. Така става с Иля, така става с Щеглов, та дори и с Мария. Мария е твърде сложен по замисъл образ, на който — за съжаление — сега аз не мога да се спирам подробно. Ще отбележа само това, че нейното многогодишно „двойно съжителство“ с Василиев не е без значение за пътя, който художникът вървява. Тук авторът е подхванал своята тема за самонарастващата любов, за любовта, която в крайна сметка поражда ответна любов. Ю. Бондарев е повече моралист в изкуството като Толстой, отколкото естет в смисъла на Достоевски. Затова Василиев смята — в друг контекст аз вече посочих това, — че не красотата ще спаси света, а истината за трагичната незащитеност на човека, за слабостта на всички пред смъртта.

Победена от собственото си самонаказание, Мария все пак не издържа и спонтанно възкликва след погребението на Иля:

„— Божичко, колко те обичам. Ако се случи нещо. . . И аз ще умра. . .

Очите ѝ излъчваха влажна топлина в очите му, вливаха се в тях, *струеха* с изражение на вина (к. м. — З. Д.) на тихо закъсняло покаяние. . .“ (с. 344—345)

Моралистичната интерпретация на изкуството стои в дъното и на собственото безнадеждно чувство за вина у Василиев, което външно е слабо мотивирано. Ние можем да приемем позицията на Ю. Бондарев, можем да се отнесем и с резерви към нея. Не е това въпросът, който ме интересува в момента. По-важното е, че тази позиция е защитена по един блестящ художествен начин, в пълно съответствие с реализма на живота. Разбира се, освен безпошаден, този реализъм е и малко безнадежден. . . Ако човек не схване моралистично оцветеното — ще повторя, в духа на Л. Н. Толстой — естетическо кредо на Ю. Бондарев, той едва ли ще бъде способен да осмисли цялата дълбочина и сила, заложена в образа на художника Василиев.

Това не е единственият възможен подход към изясняване същността и ролята на изкуството. Но щом като авторът го е превърнал в личностна позиция, щом го е защитил по такъв блестящ художествен начин, ние сме длъжни да се отнесем с респект и уважение към него. Той — този подход към изкуството въобще — крие в себе си ключа за отваряне вратите на онази съкровищница на изкуството, каквато представлява романът „Избор“.

ЕПОХА, ИЗКУСТВО И КУЛТУРА В ЕСТЕТИКАТА НА ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАСЕТ

Исак Паси

1

Философията на Хосе Ортега-и-Гасет, както и онази на неговия не по-малко знаменит съвременник Мигел де Унамуно, е неотделима част от духовната биография на съвременна Испания. Проявили много и разнообразни таланти — на философи и социолози, на прозаци и културолози, на естети и есеисти, на демократи и антифашисти, — Унамуно и Ортега са не само учители на много поколения в измъчена Испания, но и мислители с далеч извън-пиренейско значение, в чиито трудове се оглеждат някои от водещите мисловни тенденции на тревожна Европа на XX век. И ако все пак у Ортега испанизмът е толкова силен, колкото и у Унамуно, социалните мотиви за това съвсем не са на последно място. Защото Испания е една от малкото европейски държави между двете световни войни, в която фашистският тоталитаризъм удържа победа повече с вътрешни сили, където следователно по-скоро вътрешното развитие довежда до тържеството на безчовечното, недуховното, фанатичното, на тъпо-средното. Елитаризмът на Ортега, неговата страстна защита на индивида като индивид и на индивидуалното във философията (познанието), в изкуството (творчеството), в културата (играта) е всъщност защита на човека срещу настъплението на тоталитарната и тоталната деперсонализация, дори и преди победата на фашизма, срещу обезличаването на индивида и превръщането му в прост механизъм на стоящи извън него стремежи и цели. Той е защита и апология на онази демократичност, която не само не посяга на индивида, а, както мисли Ортега, единствена е в състояние да го запази като индивидуалност, като личност. Критиката на Ортега срещу масата, тълпата, усреднения човек — сама по себе си елитарна — не превръща автора си в аристократически елитарист в политическата и социалната сфера. Критиката на Ортега срещу масовото и масовостта е по-скоро критика срещу посредствеността, нивелацията, срещу прозата на делника, а не апология на олигархическите, монархическите и — най-малкото — на тоталитарно-диктаторските режими.

Усредняването на човека, неговата деиндивидуализация, превръщането му в човек-маса настъпва, когато той се разтваря в света, във времето и в пространството и когато, привидно подчинявайки ги, фактически се оказва нищожна частица, песъчинка, захвърлена сред физическите и социалния космос. *Човекът-маса* е изходната точка на философията, социологията и естетиката на Ортега. „Маса — пише Ортега в нашумялата си книга *Бунтът на масите* (1930) — е средният човек“, „човекът, доколкото той не се различава от другите хора,

а повтаря в себе си родовия тип“. Този среден, деперсонализиран човек, човек-род според Ортега не само че не съпада с някоя от съществуващите класи, но се среща — може би в различна степен — във всяка една от класите, които образуват съвременното общество.

За европейската философия и социология теорията на Ортега за човека-маса и за противостоящия му творчески индивид не е нова. Още Макс Щирнер (в лоното на лявото хегелианство) провъзгласява самосъзнанието на критически мислещите личности за единствено продуктивно начало, по-късно Томас Карлайл широко лансира култа към героите, които са движещата сила на историята за разлика от тълпата, която е само една пасивна маса, докато най-сетне Фридрих Ницше завършва тези „търсения на века“ с направената от него толкова популярна теория за свръхчовека като върховна ценност във всяка жизнена сфера, на когото естествено противостои масовата посредственост. Теорията на Ортега за човека-маса и за творческото начало, присъщо единствено на избраните, единиците, индивидуалностите, на духовните аристократи, се влива в руслото на познатите духовни течения от XIX век. Новото при Ортега е може би в опита му на тази основа да обясни модерното изкуство, изкуството на XX в., както и да изработи една по-обща теория на културата, валидна — най-малкото — за същия този век.

Ортега схваща цялата трагичност на човека в съвременната цивилизована, културна, научна и техническа епоха. Епоха, в която творението се обръща против твореца си, в която пуснатият на свобода дух от бутилката заплашва да погуби онези, който го е пуснал и тъкмо защото го е пуснал. Техниката заплашва да задуши човека, а материалното изобилие сякаш довършва този процес. Свръхнаселеността в съвременния град, демографският бум изобщо и на тази основа затруднените — дори чисто човешки — комуникации допринасят за обезчовечаването на индивида, за неговата деперсонализация и превръщането му в човек-маса. Вместо да се учи, за да живее, човек започва да живее, за да се учи, а науките, които отдавна са надхвърлили възприемателната способност на човека, го плашат и потискат едва ли не като природни бедствия. Като чувствителен сеизмограф Ортега регистрира катастрофалните рискове, които носи развитието на науката (атомната бомба и средствата за масово унищожение), парадокса човекът да бъде унищожен от онова, което е резултат от неговото най-висше развитие.

Превръщането на човека в предимно консумиращо същество, невероятно разширение на обема и „асортимента“ на търсените от него наслаждения също ускоряват процеса на създаването на човека-маса. Но изобилието още не означава щастие, човекът-маса се задъхва в него, знанието и техниката го влачат след себе си и той просто се оставя на течението. Затова Ортега пак в *Бунтът на масите*, където претендира да прави анатомически разрез на съвременното му общество, стига до заключението, че „съвременният свят е най-нешастният измежду всички съществували“.

Наистина човек не може без обществото, а обществото — вече в качеството си на общество — се противопоставя на човека в качеството му на индивид, личност, на нестандартно същество, което поради самия факт на своята нестандартност е нещо противоположно на обществото, на средното, безличното, на човека-маса. Но този „вечен“ конфликт според Ортега особено се задълбочава в съвременната епоха, в „нашия“ XX в. и предизвиква невиджани до него деформации и трагични парадокси.

Една от най-важните причини за обезличаването на човека трябва да се търси в съвременната държава, в невероятното увеличаване на нейната роля, в доведените до съвършенство нейни механизми, в безотказното изпълнение на нейните функции. В пълното или почти пълното етатизиране на живота,

в анонимността и деперсонализацията на могъщите държавни институции потъват индивидуалността, своеобразието, отличителното на личността, които пък открай време са признак на истинска култура, на творчество, на фантазия, на изкуство, а също и на науката, която без фантазия и инвенция е осъдена на жалко съществуване и равене в чисто емпиричното.

Средният човек, човекът-маса си въобразява, че държавата е той самият, също както някога от подобна илюзия е страдал Луи XIV, великият крал-слънце. Но всъщност — тъй мисли Ортега — усредненият човек сам започва да съществува за държавата, за свършеното действие на нейните механизми и вместо държавата да бъде деликатна форма, съдействаща за развитието на индивидуалността, човекът още повече се обезличава, усреднява, превръща се в маса, за да не пречи на действията на тази всемогъща държава, на това безлико чудовище, на този нов Левиатан. Тръгнал от необходимостта (дори ако тази необходимост трябва да се разбира като любовна потребност и съюз, организация, война, закон и власт за нейното задоволяване), от невъзможността да съществува без държава и извън държавата, човекът, средният човек в крайна сметка се превръща в неин придатък. И у него вече почти не остава място за индивидуалното, особеното, своеобразното, което пък открай време е било най-дълбокият източник за творческите потенции на духа, на културата, разбрана в най-широкия смисъл.

А и самата държава — този „продукт на обществото“ — застава в също-то положение спрямо породилото я общество. Държавата взема преднина по отношение на обществото и възникнала първоначално за обществото, тя постепенно го кара то самото да съществува за нея.

Обезличаването на човека и превръщането му в човек-маса стигат едва ли не до последната възможна степен поради невероятното развитие на модерните транспортни и информационни средства. Създадени за удобство, те водят до резултати, които нямат нищо общо с „намеренията“ им. Съвременните средства за съобщение намаляват пространството и правят леснопреодолимо довчера непреодолимото, те съкращават времето и откриват пред човека огромни запаси от време. Модерните средства за информация пренасят човека във всяка точка на света и същевременно му „донесат“ всяка точка на света. Илюстрованият вестник, списание или книга, киното, а по-късно (и още повече) телевизията предлагат на средния човек и най-далечните (по пространство и по време) факти, събития, случки, обстоятелства и той започва да гледа на тях като на свой континент.

Но и с това господство над света човек става още по-зависим от света, той пътува дотам, докъдето са били много и преди него и където ще бъдат и много след него, той научава онова, което в същия миг вече са научили и хиляди други, той се завърта в същия механизъм, който вече е въртял милиони хора и на който предстои да върти и милиони други. Още от първите десетилетия на века Ортега почувствува и разбра бъдещия възход на средствата за масова информация, преимуществата, които те дават, но и затъпяващите, унифициращите, унищожаващите индивидуалността последици, които те неминуемо носят.

Деперсонализираният човек, деиндивидуализираната индивидуалност, човекът-маса, който Ортега вижда като преобладаваща и господстваща фигура на своето време, на буржоазно-технократично-бюрократичното общество, според него обяснява и най-дълбоките тенденции, и най-интимните процеси

на съвременното му изкуство — прехода от класическите форми на изкуството (тук се отнасят изкуството на европейския реализъм и на стоящия съвсем близо до него романтизъм) към модерните школи. В модерното изкуство, в изкуството на Дебюси, Маларме, Пикасо и Пирандело Ортега вижда реакцията, противодействието и в края на краищата преодоляването на средния човек, на безличния човек, на човека-маса. Модерното изкуство възниква като провокация спрямо този човек и негова неизменна задача и потребност е да разделя публиката на неразбираща го и оскърбена от него маса и на разбиращ го и подкрепящ го елит. Затова според Ортега новото изкуство трябва да бъде елитарно — и друго то не може да бъде. А елитарно изкуството може да стане само когато се дехуманизира (дехуманизацията е централната категория в естетиката на Ортега).

За Ортега *дехуманизацията* на изкуството — както всяка дехуманизация — може да означава само едно: *обезчовечаване*. Но твърде необичайно, странно и дори парадоксално е самото разбиране на Ортега за обезчовечаването. По-скоро то трябва да се схваща като освобождаване на обекта на изкуството (предмети, пейзажи, хора) от непосредствен човешки интерес (Кант, към когото Ортега изпитва искрен пиетет, би казал *незаинтересованост*), като изключване на всякакви практически, утилитарни съображения на художника по отношение на този обект, който така ще стане и за възприемателя на модерното изкуство предмет на чисто харесване, на свободно съзерцание. Но според Ортега за тази цел предметите от действителността трябва да загубят своята реалност и в изкуството да се възприемат не в своите реални очертания и не по начина, по който хората ги възприемат в живота; предметите трябва да бъдат така изменени, модифицирани или деформирани, че да показват постоянното присъствие и господството на художника над вещта, а не обратното — постоянното присъствие и господството на вещта като вещ над художника. Господството на художника над вещта според Ортега е отличителна особеност на модерното изкуство, а господството на вещта над художника е белег на може би най-скупния период от историята на изкуството — на изкуството на XIX век.

Ако бъде разшифрована тази формулировка на дехуманизацията, всъщност ще се окаже, че тук обезчовечаването е по-скоро освобождаване на обекта от гледната точка на човека-маса и включването му в гледната точка на човека-индивидуален художник. Дехуманизацията на изкуството — тъй както я разбира Ортега — съвсем не е пълно и абсолютно обезчовечаване, а е преформиране на човешкия аспект: движение от обезличаването, на което човекът-маса подхвърля нещата, към очовечаването, с което ги третира неповторимата индивидуалност на художника. Следователно дехуманизацията не означава алиенация, откъсване на художника от хората и на неговото произведение — от живота. Ортега е твърдо убеден, че художествената творба при всички случаи запазва своята стабилна връзка с жизнените форми и в своето есе (или поточно есеистични фрагменти) за *Гоя* пише: „Творенията на изкуството не се раждат във въздуха, те са късове от човешкия живот и затова самите те са живи.“ Но Ортега си дава ясна сметка, че ако изкуството би се ограничило само в това да бъде къс от човешкия живот, да е самият живот, неговото просто създаване, дублиране или имитация, в него не само че не би имало нищо интересно, но и нищо, което да оправдае енергията за неговото възприемане и още по-малко — енергията за неговото създаване. Затова в *Дехуманизацията на изкуството* (1925), есето, което има ключово значение в неговата естетика, Ортега пише: „Мисията на поета е да създава онова, което не съществува. В това е смисълът на поетическото поприще. Поетът увеличава територията

на света, прибавяйки към реалното, което съществува само по себе си, един въображаем континент¹.

Но и това завоюване на нови и въображаеми континенти Ортега разбира по-особено — не като изражение и осъществяване на художниковото аз, като негова лична експанзия, като „изливане“ на неговите чувства, като лиризм, неудържимо обхванал цялото изкуство. „Дехуманизацията“ обхваща и личността на самия художник, който трябва да се освободи от всеки личен интерес, от съпреживяване, от съучастие в чуждата съдба и да стане *незаинтересован* (също в Кантовия смисъл), като съсредоточи вниманието си върху свободното съзерцание на съществуващото явление, а не върху каквато и да е практическа форма на своята лична заинтересованост към това явление. „За да можем да видим нещо, за да го превърнем в обект на наблюдение, трябва да го отделим от нас, то трябва да престане да бъде част от нашето същество“ (*Дехуманизацията на изкуството*). От така разбраното „дехуманизирано“ отношение не се изключва и романът, съвременният епос — тази най-социална, най-сюжетно-предметна литературна форма, за която сякаш е най-трудно да се освободи от действителността и да престане да бъде картина на нравите и епохата. Затова според Ортега романът трябва да бъде херметичен и да се съсредоточи върху характеристиките, върху психичните типове — образци на човека. В такова именно романо пространство живее истинският романист и оттам той наблюдава и съзерцава света, като същевременно достатъчно се дистанцира от него и му се противопоставя.

Модерното изкуство реално противопоставя своята „дехуманизация“ на много по-страшната социална дехуманизация на човека-маса. Но според Ортега то не може да осъществи тази своя функция, ако не се опълчи срещу света на видимото, такъв, какъвто той е за средния човек и какъвто той се привижда на човека-маса. Оттук и походът на модерното изкуство срещу видимостта на реалността, срещу природата в нейните естественоприродни форми, оттук разрушаването на натурата, заменянето ѝ в картината с кубове, кълба и цилиндри (знаменитият съвет на Сезан: „Третирайте природата с помощта на цилиндъра, кълбото и конуса“), оттук вкусът към линейната и цветовата експресия, към търсене на форми, които изразяват само себе си, а не реалните предмети на натурата. И не приликата на картината с рисувания човек, къща или планина, а тъкмо обратното, колкото е възможно по-малката прилика, е целта на съвременния художник. В това съзнателно откъсване от „човешката“ действителност, от „човешките“ обекти, в това желание да ги деформира, а следователно и дехуманизира Ортега вижда най-важната особеност на модерното изкуство. Наистина всяко изкуство в един по-широк смисъл стилизира, а всяка стилизация е в някакво отношение и деформация, следователно „дехуманизация“, но модерното изкуство стига по този път до резултати, съвсем непознати на предишното. По същия начин и модерната музика престава да бъде излияние на чувствата на композитора в музикалната творба, т. е. престава да бъде мелодрама (каквато според Ортега е цялата музика от Бетховен до Вагнер) и се превръща в чисто звучаща реалност, освободена от човешки, хуманен компонент. Този процес на дехуманизация на музиката започва с творчеството на Дебюси, а в лириката Ортега отглежда аналогична роля на Маларме, както в драмата — на Пирандело. Разрушаването на предметната видимост в модерното изкуство насочва към истински духовното, към индивидуалността и действително творческото начало у артиста. Истинската ин-

¹ Използван е преводът от предстоящо издание: Хосе Ортега-и-Гасет. Естетически есета. Встъпителна студия и съставителство проф. д-р Исак Паси. Превод от испански Тодор Нейков и Ана Златкова. Редактори Ана Златкова и Тодор Нейков. Издателство „Наука и изкуство“. Библиотека „Естетика и изкуствознание“.

дивидуалност и духовност не трябва да се смесват с личното, което, внесено в изкуството, лесно го превръща в мелодрама. Истински духовното в изкуството е ясното, прозрачното, освободеното от личния патос, то е по-скоро всеобщо духовното, платонистки идеалното и въздигнатото до всеобщото. Затова според Ортега в модерното изкуство става жизнено необходима такава промяна в перспективата, при която нещата придобиват ново и необичайно с оглед на обикновените човешки ценности значение.

Този процес на дехуманизиране, на субективизиране на изкуството Ортега обяснява не само със социални, но и с иманентни причини, които се крият в самото естество например на живописата и на нейната еволюция. Движението на европейската живопис от Джото до наши дни според Ортега е движение от близкото към далечното виждане, от изобразяването на обекти към изобразяването на празното пространство, от изобразяването на телата към самоизобразяването на субекта-художник, когато именно окоето на художника се провъзгласява за център на изобразявания космос, около който се въртят формите на предметите. Но дори и при този чисто иманентен анализ Ортега не забравя любимото си социологическо гледище — колкото и то да е произволно — и затова се оказва, че близкото виждане разединява и разграничава, сиреч то е феодално, докато далечното свързва и слива, сиреч е демократично. Така социалните подбуди отново са в дъното на великия поврат в европейската живопис от Джото до импресионизма и постимпресионизма, който я превръща от обемна в пространствена. Това може да се харесва на някои и да не се харесва на други, но според Ортега тук субективните оценки нямат никакво значение — важното е, че промяната в гледната точка е закономерна, изкуството следва еволюцията си и върви „неотклонно, безвъзвратно към това, което е днес“ — от рисуването на неща през рисуването на усещания до рисуването на идеи (*За гледната точка в изкуството*). И тъкмо в изображението на идеите е същността на този странен феномен, който Ортега не по-малко странно нарича дехуманизация.

Модерното изкуство е реакция на деперсонализцията на индивида, реакция на среднобуржоазното, на социалната дехуманизация и със своите чисто художествени средства — със своята, така да се каже, естетическа дехуманизация то се стреми да преодолее социалната дехуманизация, присъща на обществото. Нещо повече. Модерното изкуство не само провокира неразбиращата го „маса“, то дори се стреми да оскърби, да унизи човека-маса, показвайки му, че не се нуждае от неговото одобрение и че, тъкмо наопаки, иска да го остави смутен и неразбиращ. И колкото и човекът-маса да хвърля вината за своето неразбиране върху художника, който му поднася своите тъмни символи и неясни метафори, все пак у него остава горчивият привкус, че именно той, самият човек-маса, е виновен за своето неразбиране на произведенията на модерното изкуство, а отгук и едно чувство на обидата, огорчение и унижение от собственото му нищожество.

Аристократизмът на модерното изкуство може да бъде разбран и откъм неговата най-дълбока обществена ангажираност, елитаризмът може да бъде и път към социалното — онова, което се разбира и почита от малцина, може да бъде естетическа присъда над масово обезличеното, над неартистично-нивелираното, над духовно-обезчовеченото и следователно „дехуманизираното“. „Още със самата си поява младото изкуство принуждава типичния буржоа да се чувствава такъв, какъвто е — типичен буржоа, същество, неспособно на жертви в името на изкуството, сляпо и глухо за всяка чиста красота“ (*Дехуманизацията на изкуството*). А според Ортега „благородството е синоним на живот, посветен на усилия, живот, който винаги се стреми да преодолее, да издигне това, което е направил, до онова, което си поставя като дълг и изискване“ (*Бунтът на масите*).

Според Ортега обяснението на изкуството със самото изкуство е безнадежен теоретически път. Социологическото тълкуване на изкуството открива пред науката широки простори, Ортега се възхищава от теоретическия експеримент на Гюйо и безкрайно скърби за ранната смърт на високонадарения автор на *Изкуството от социологическа гледна точка*. Но Ортега има своя социология на изкуството и своя социология на модерното изкуство, която включва двойната релация *общество-изкуство* и *изкуство-общество*.

Още преди да стигне до модерното изкуство и оставайки в пределите на класическото, Ортега щедро използва уроците на старата социология на изкуството. Разцветът и упадъкът за даден художествен жанр най-малко зависят от наличието или липсата на таланти сред подвизаващите се в него. Защото самият талант е зависим от действителността, историята, света, които му дават възможност за проява. Ако например темите на романа са се изчерпили или пък са станали по-малко и по-ограничени, защото вече са използвани от предишните поколения романисти, тогава какво може да направи талантът, колкото и да е голям, след като не разполага с тематичния регистър на предшествениците си. А и читателите — от поколение на поколение — стават все по-взискателни и онова, което е задоволявало някога, невинаги задоволява сега — факт, с който романистът не може да не се съобразява. Но с това и преходът — от чисто социологическо гледище — от класическото към модерното е вече направен.

Модерното изкуство отговаря на потребностите на индивида, на личността, на духовните аристократи, а старото изкуство (от романтично-реалистично-натуралистичен тип) отговаря на духовните потребности на човека-маса — това обяснява отношението на обществото към изкуството. Но щом като модерното изкуство само произвежда своя публика, както и старото изкуство само — това вече обяснява отношението на изкуството към обществото. „Новото изкуство разделя публиката на два типа хора: такива, които го разбират, и такива, които не го разбират; т. е. хора на изкуството и хора, безразлични към него“ (*Дехуманизацията на изкуството*). Социологията на изкуството на Ортега включва като свой компонент социалнотворящата дейност на изкуството. И дори ако се отхвърли идеята на Ортега, че модерното изкуство единствено създава своя публика, „своя класа“ от единствено разбиращи го артисти, от хора, които ако и да не го творят, то поне са в състояние да разберат чисто естетическите ценности, все пак в дълбокия корен на идеята, че изкуството е в състояние да „твори“ и съответна на него публика, се съдържа голяма доза истина. В *Увод към Към критиката на политическата икономия* Маркс пише: „Производството не само доставя материал за потребността, но и доставя потребност за материала. . . Предметът на изкуството — както и всеки друг продукт — създава публика с усет за изкуството и със способност да се наслаждава на прекрасното. Поради това производството произвежда не само предмет за субекта, но и субект за предмета.“ От свое гледище, от гледище на своеобразно разбраната дехуманизация, присъща на модерното изкуство, Ортега внася свой принос в проблемата за социалнотворящата функция на изкуството, дори и частично независимо от предложеното от самия него конкретно решение на тази проблема. Дали *модерното изкуство* създава своя *елитарна публика* е един въпрос, а дали то като *изкуство изобщо* е призвано да създава *своя публика*, „субект за предмета“, е друг, по-общ и несъмнено вече отнасящ се до самия принцип въпрос. А като признава на изкуството възможността да създава своя публика, Ортега хвърля мост между неговата същност като творчество и неговата комуникативност, неговата съ-

общаеост — способността му да действа и да въздейства върху другите хора и така да осъществява своята социална мисия.

Ортега не забравя уроците на старата социология на изкуството поне в още едно отношение: и той не иска да превъзнася новия вид изкуство, нито пък да критикува стария, а само като зоолог да опише два противоположни вида, точно така, както в своята *Философия на изкуството* Иполит Тен претендира да описва художествените стилове и епохи като ботаник, който класифицира ту портокаловото и лавровото дърво, ту бора и брезата. *Sine ira et studio*, без гняв и пристрастие. Защото и според Ортега историята на изкуството и критиката на изкуството трябва да обяснят произведението на изкуството, да разберат възпеления в него дух на неговия творец, както и духа на епохата, която творецът рефлектира, за да го вложи сам в своето произведение. Така историята и критиката ще разбират, ще различават една художествена епоха или стил от предшествуващите или последвалите ги, без да плачат и да се смеят, което още от времето на Спиноза се смята за истинско достойнство на истинската наука.

Но колкото и да се стреми към този метод, колкото и теоретически да декларира пристрастието си към безпристрастието, Ортега не може да избяга от собствения си социален темперамент и голямата част от неговите есета са написани със същото това *ira et studio*. А есето *В търсене на Гьоте отговъре* (1932) направо завършва с открита, а следователно и теоретическа апология на *ira et studio*, което тук е въздигнато до всеобщ принцип на културата и си- ноним на нейните земни корени, до нещо, без което всъщност културата е немислима: „На 4 юни 1866 година един от любимите ученици на Момзен представил в Берлинския университет следната теза за получаване на докторска степен: *Historiam puto scribendam esse et cum ira et cum studio*². Няма по-голяма наивност от това да се мисли, че *ira et studium* са несъвместими с „обективността“. Та какво друго е тази обективност, ако не едно от неизброимите поражения на *ira et studium* на човека! Имало е време, когато хората са смятали, че орхидеите растат във въздуха, без корени. Имало е време, когато се е смятало, че културата не се нуждае от корени. . . Не е било много отдавна и все пак е било преди толкова време. . .“ И затова Ортега мисли, че е дошло и времето да се разберат истинските причини за кризата в културата, която най-малко може да бъде обяснена със самата култура. „Днешната криза не е предизвикана от самата култура, а по-скоро се дължи на мястото, което сме ѝ отредили. Слагана е пред и над живота, докато тя трябва да стои зад и под него, защото е реакция по отношение на самия живот. Сега е необходимо да престанем да слагаме каруцата пред коня.“ Културата може да намери себе си и да осъществи мисията си само ако стане живот и съдба, ако не бъде херметична, ако възниква и се развива редом с живота, доброволно признавайки неговото първородство.

Ортега не е привърженик на модната, на широко разпространената през ХХ в. идея, че живописиста, щом иска да бъде живопис, трябва да се освободи от идеите, т. е. от литературата и философията. Защото, ако живописиста е култура, което е несъмнено, тя не може да се освободи от живота и от целостта на духа, който е най-ярък признак на живот, и затова не може да съществува само за ретината, като чиста живопис и чиста красота. „Би било любопитно да се каже искрено какво в някоя от прочутите картини се възприема като непокътната и безсмъртна красота.“ „Наистина литература и философия са нещо, съвсем различни от изобразителното изкуство; но и трите са неминуемо дух и са вплетени в сложните връзки на духа“ (*Изкуството в сегашно и в ми-*

² Смятам, че историята трябва да се пише и с гняв, и с пристрастие (лат.).

нало време). Дехуманизацията на изкуството за Ортега съвсем не е равнозначна на чиста и свободна игра с формите, а е живот на духа, определен тип живот на определен тип дух.

Но вече това признание на първенството на живота пред културата — пред всяка нейна форма, — вече самото провъзгласяване на живота за течащ и подвижен, и произтичащото оттук изискване той да се изучава като вечно ставаща екзистенция, правят неподходящи систематическата философия и естетика. Затова естетиката и културологията на Ортега не се излагат в систематичната форма на трактати, монографии и обстоятелствени курсове, а в безброй есета (дори и когато те са замислени като пролози), размишления, импресии, афоризми върху, във връзка или най-често по повод на най-различни художествени и културни феномени — от живописиста на Веласкес и Гоя до поезията и прозата на Маларме и Пруст. Така Ортега, следвайки своя виталистичен метод, последователно го довежда и до литературната форма, която най-много му подхожда. Но ако и да съществуват в многобройните есета, размишления и афоризми, естетическите идеи на Ортега образуват едно относително цяло и едно относително единство, което им дава достатъчно основание да фигурират като самостоятелна глава във всяка написана или предполагаема история на естетиката през нашия вече изтичащ XX век.

4

Естетическите прогнози на Ортега обхващат едва ли не всички видове изкуство. Той мисли, че днес никой няма да организира публично четене на поетически произведения, че публичният концерт ще стане едно мъчително задължение и музиката ще стане трапезно забавление, че не по-добра е участта, отредена на живописиста. Затова едно от неговите есета симптоматично е озаглавено *Апатия пред изкуството*.

Но валидността на художествените прогнози на Ортега е най-оспорима, когато разсъждава за бъдещето на прозата и преди всичко на романа. Изобщо всеки теоретик, който се заема с непосилната задача да начертае бъдещето на изкуството, рано или късно търпи разочарование, а понякога разочарованията идват още по-късно, посмъртно, при неговите ученици, ако, разбира се, той е оставил такива. Както е добре известно, подобна участ сподоби дори такъв мислител като Хегел. Ортега не прави изключение от тази почти всеобща съдба на мислителите, увличащи се по бъдещето на изкуството. В своето есе *Мисли за романа* (1925) Ортега прогнозира, че „жанрът роман (именно жанрът — И. П.), ако не е окончателно изчерпан, изживява несъмнено последния си период“, макар че са останали и плодоносни жили, от които могат да се възползват само съвсем редки избрани умове. Но развитието на този жанр и след 1925 г. (Хемингуей, Фокнър, Стайнбек, Джойс, Камю, Хесе, славянските прозаисти) най-малко показва упадък на изкуството на прозата, на романа (и като жанр), а по-скоро, тъкмо обратното — неговото преосмисляне, обновяване и някакво издигане в степен. Достатъчно е да се напомни само един хронологичен факт: в същата година, когато Ортега публикува своето есе, чертаещ мрачни перспективи пред романа, се появява *Вълшебната планина* на Томас Ман.

Но ако по отношение на жанра „като такъв“ и „като цяло“ прогнозата на Ортега се оказва твърде съмнителна, по отношение на някои негови съществени особености наблюденията на Ортега се отличават с точност и проникновеност. Това се отнася преди всичко до идеята за предпочитанията на съвременната проза не толкова към приключенията, колкото към присъствието на

героя, не към интригата, а към характера, не към делата, а към лицата, не към интересното събитие и интересния сюжет, а към интересния персонаж, както и до идеята за преднамерената мудност на действието в романа, сякаш лишен от пулс и живот, защото по същество той е жанр забавящ и поради това е противоположен на разказа, подлистника и мелодрамата. Според Ортега действието в романа е един чисто механичен елемент, който трябва да се сведе до минимум, макар че този минимум е крайно необходим. „Не в измислянето на „действие“, а в изобретяването на интересни души виждам аз най-светлото бъдеще на жанра роман“ (*Мисли за романа*). А от това неминуемо следва, че романът не разширява хоризонта (защото няма хоризонт по-широк от реалния), а го стеснява, свива, ограничава и така насочва читателския интерес в един по-малък, херметически затворен, но затова пък по-интересен „романен“ свят — и то до такава степен, при която се „забравя“ външният свят, действителността. И същото важи за изобразителните изкуства, за живописата. Според Ортега картината не свършва там, където започва нейната рамка — фактически в платното е само една нищожна нейна част. Защото съществената част на една картина е извън нея, извън нея е всичко, което е способствувало за нейното сътворяване — естетическите и универсалните идеи, предпочитания, възгледи, целият присъщ на обществото и на художника живот на духа, без който никоя картина не би била възможна.

Наистина не може да се отрече проникновението и точността на много от наблюденията на Ортега, отнасящи се до модерния роман. Така например във *Външната планина* (за която вече се спомена) не действията (които там почти отсъствуват), а душите на Касторп, Сетембрини и Нафта са, които най-вече присъствуват, не събитията, а лицата правят романа, не интригата, а мудното и забавено действие или по-точно бездействие образуват неговия затворен херметичен свят, схванат не само в по-общ, но и в най-пряк и буквален смисъл — като затворен живот на обитателите на високопланинския санаториум за туберкулозноболни.

Също така основателна се оказва и една друга идея на Ортега за възможностите на „дехуманизацията“ — неговото схващане за *фарса*, за самия принцип на фарса, който прониква дълбоко в модерното изкуство. При това става дума не толкова за персонаж, за лица, за човешки същества, които (както в класическите векове на изкуството) се третират комично, смешно, фарсово, а за насмешка и подигравка над самите средства на изкуството и със самите средства на изкуството. В модерното изкуство от чисто естетическо гледище фарсът е същностен принцип (кубистът например сякаш ни кани да погледнем на неговото произведение като на шега и всъщност той се шегува със себе си), но и от социално гледище принципът на фарса има определен и точен адрес.

Още преди Томас Ман и Адриан Леверкюн и дори преди техния вдъхновител и учител Теодор Адорно Ортега вижда във фарса, в глумата, в подигравката, в пародията на изкуството и над изкуството, ако не пряк път към хуманизма, то поне някакъв изход от дехуманизацията — реалната, социалната, — път към артистизма, към индивидуалността, разбрана не толкова като индивидуализация, а като всеобщодуховно, като идея от платонистки тип, като живот на духа в духа. И близко до ума е, че на Ортега-демократа, антифашиста, либерала, участника в свалянето на монархията през 1931 г. този, макар и елитарно-артистичен изход от фашизираната посредственост, това освобождаване от облечения в кафяво човек-маса е особено скъп и душевно родствен.

Във фарсовото начало на модерното изкуство е достатъчно „застъпен“ или по-точно адекватно се осъществява и един друг принцип — на *играта*. Изкуството според Ортега принадлежи към същия вид и има същия произход,

каквото има и играта. Аналогията *изкуство—игра*, разбира се, не е нова. В естетиката тя е въведена от Кант, а по-късно и Шилер във *Върху естетическото възпитание на човека* схваща играта не само като централно естетическо понятие, но и като действителна същност на човека и човешкото. „Човекът играе само там, където е човек в пълното значение на думата, и е изцяло човек само там, където играе.“ През XIX в. свои пътища към играта — колкото естетически, толкова и социологически — намират Спенсър и Гроос. И Ортега прибавя до познатия „игров арсенал“ — в модерното изкуство освен от фарса „игровото начало“ се носи още и от иронията и метафората, които също така дълбоко проникват в него, както и в съвременната култура, дори и когато внасят в тях черти на монотонност.

Иронията като игра на ироника, като негово игрово смаяване, съчетано с игровото преувеличаване на иронизираното, т. е. като игра на играещия и игра с предметите, е по-скоро *принцип на изкуството*. Но такъв принцип, който има в него почти всеобхватен характер. „Не съдържанието на творбата е комично — то би означавало връщане към един вид или категория на „човешкия“ стил — а самото изкуство се шегува независимо от това, какво е съдържанието“ (*Дехуманизацията на изкуството*). Затова Ортега съвсем естествено се позовава на Фридрих Шлегел, на романтическата ирония, която от всички исторически типове ирония в най-голяма степен я превръща във всеобщ принцип — в игра и в свобода на всеки с всичко и навсякъде. „Днешният художник — пише Ортега — ни приканва да съзерцаваме едно изкуство, което е шегата, което преди всичко се надсмива над самото себе си. Защото в това именно се състои комичният характер на модерната творба. Вместо да осмива някого или нещо — без жертва няма комедия, — новото изкуство се надсмива над самото изкуство. . . Никога изкуството не е показвало така ясно възшебния си дар, както в тази насмешка над самото себе си. Защото тъкмо в стремежа си да се самоунищожи то продължава да бъде изкуство и по силата на една чудесна диалектика самото му отрицание означава неговото съхраняване и триумф“ (*Дехуманизацията на изкуството*). За испанския философ, минал през школата на немската философия, за Ортега, минал през школата на Кант и Хегел, от първостепенно значение е търсенето на примирение, на някакво примирение между необходимостта и свободата, между унищожението и възвишението — онова чудесно *Aufhebung*, което само в немския език означава едновременно унищожение, съхранение и въздигане на по-висока основа. За Ортега модерното изкуство е един естетически *Aufhebung*, — едновременно унищожение, съхранение и въздигане. Уроците на немската естетика са усвоени. „Премного дължа на немската философия и се надявам, че никога няма да ми отрече заслугата, че съм възприел като една от най-главните насоки на моята дейност да обогатя испанското съзнание с огромното съкровище на немската мисъл“ (*В търсене на Гьоте отговаря*).

А *метафората* — в разбирането на Ортега — е вече завършената и съвършената форма на духовното, на творчеството и на *културата*. Самият принцип на метафорическото излиза от все пак по-тесните рамки на литературата, а дори и на изкуството, за да се превърне в универсален принцип на културата и свободата на човека в културата. Метафората престава да бъде само средство за изразяване и се превръща в необходимото средство на мисленето. Затова според Ортега науката също си служи с метафори, така както и изкуството — и не по-малко.

На безброй места в своята есеистика Ортега се връща към метафората, която той осветлява от различни страни, оставяйки същевременно дълбоко убеден, че тя е най-дълбоката същност на изкуството. „Бих казал, че естетически предмет и метафорически предмет са едно и също или по-скоро метафо-

рата е елементарният естетически предмет, красивата клетка“ (*Есе по естетика вместо пролог*). Ако с помощта на въображението ние създаваме и унищожаваме предметите, сглобяваме ги и ги разглобяваме, изкуството, служейки си с въображението така, както никоя друга човешка дейност, използва метафората, за да дематериализира природата, за да я одухотвори, да внесе в нея дух и живот и така да я направи онова, което е то самото — дух и живот.

Но метафората не само създава един нов свят — реален, но непознат на реалността. Тя е също така и продължение на нашата познавателна способност, което ни позволява да стигнем до реалности, за които можем само да се догаждаме, ако оставаме в границите на нашия интелект. Затова в науката метафората е необходима не толкова за да направим мисълта си понятна за останалите хора, колкото за да можем да мислим за някои трудни неща — тя е основно средство за разбиране и за схващане на онова, което е най-далеч от нашата познавателна способност. „Без метафората в нашия умствен кръгзор би имало една непристъпна зона, която поначало ще се подчинява на нашата власт, но фактически ще си остава непозната и непокорена“ (*Двете големи метафори*).

В оприличаването на две реалности или по-точно в *представяне* на едната от тях като другата метафората сякаш постига тяхното идентифициране. Но в тази идентификация, основана и на реалното сходство, и на човешката асоциативна способност, според Ортега се създава възможността за бягство на човека от реалността. „Метафората ловко се освобождава от обекта, маскирайки го като нещо друго; това не би имало смисъл, ако под нея не се разкриваше инстинкт, който подбужда човека да отбягва някои реалности“ (*Дехуманизацията на изкуството*). С тази своя особеност метафората открива пред човека и културата почти неограничени възможности за игра, фантазия и в крайна сметка — за свобода. И затова метафората е най-щедрата човешка дарба, тя е магия, тя е сечиво, което господ е забравил в някое от своите създания, докато се е трудил над неговото сътворение.

В естетико-културологичната концепция на Ортега на играта съвсем определено се придава доминиращо значение и поради съвсем определени социални съображения. Защото играта е самоцелна, тя е за самата игра, както и играещият е „за самия себе си“. Играта не преследва цели извън самата себе си, тя е (поне субективно) практически неутрална, неутилитарна, безкористна. Такова според Ортега е и трябва да бъде изкуството. Модерното изкуство постига напълно „същността на изкуството“. Дехуманизацията се схваща като най-завършената форма на естетическа свобода. Изкуството се освобождава не само от обвързващите го връзки с религията, философията, морала, науката, но и от диктатурата на собствения си обект — на натурата, на предметите, на всичко, което е „човешко, прекалено човешко“. Следователно дехуманизацията се оказва свобода, която пък — в качеството й на свобода — е, от друга страна, най-хуманна, присъща е именно на човека, на единственото мислещо същество, което има воля, възможност за избор и право да действа според свободно направения от него избор.

Гневът и пристрастието могат да съпътствуват създателя на културата, но в културологическата концепция на Ортега самата култура, нейните форми трябва да бъдат безпристрастни — в обективността, в безпристрастието, в незаинтересоваността испанският философ търси висшата форма на тяхното съществуване и свобода. И затова играта като действителна същност на изкуството, на културата, на спорта (Ортега е създател на теорията за произхода на държавата от спорта) намира адекватната форма на възприемане в *съзерцанието*. Съзерцанието е също така свободно от всякакви утилитарни съображения и то постига своя смисъл и намира своето оправдание в свободната ра-

дост от чистото съществуване и действуване като такова. Съзерцанието е игра на духа, на духовните потенции, на интелектуалните сили като противоположни на практическата изгода, следователно то е игра ако не в чисто Кантовия, то поне в подобен смисъл. Затова според Ортега играта, макар и да не е синоним на съзерцанието, все пак почти го изпълва и образува неговия най-съществен компонент. Съзерцаващият човек е играещ човек, защото в съзерцанието човек не преследва полезни цели, а се радва и наслаждава, тоест играе. „Играта е най-чистото изобретение на човека; всички останали са му повече или по-малко наложени и проектирани от действителността“ (*Идеята за театър*). Ортега е убеден, че издига културата, когато я приближава до играта, както и играта — когато я приближава до културата, а в последна сметка играта и културата се оказват слети в едно неразривно цяло. Играта-съзерцание е конструиращ момент в културата или може би по-точно носещата част в нейната конструкция. Така Хосе Ортега-и-Гасет, тръгнал от анализа на своето време и на състоянието на съвременното му изкуство, преминава към прогнозите за естетическото развитие на човечеството, за да завърши с конструирането на онзи тип култура, която му се представя като единствено възможна.

Но дали видените от Ортега епоха, изкуство и култура са единствените и точно такива, каквито той ги е виждал — на този въпрос пряко или косвено, по същото или по друго време, от близки, различни или коренно противоположни изходни философско-светогледни позиции дават своя отрицателен отговор много други духовни направления в тревожния живот на тревожния XX в. Защото бунтът на масите може да бъде не само път към нивелация и деперсонализация, но и средство за действителен разцвет на личността и индивидуалността, защото метафората е не само начин за отклонение и скриване, но и за проникване и истинско познаване, защото играта е не само проява на свободата и като такава — съществена в човешката същност, но сама се нуждае от сериозност и съсредоточеност, за да образува с тях заедно действителната човешка същност, защото, най-сетне, и свободата като първостепенен признак на човешкото не е самоцел, а е още и средство, което прави човешкия живот действителен, полезен, отладен, насочен към себе си и към другите, към поколенията, чийто низ образува веригата на човешкото съществуване, на социума.

БЪЛГАРСКАТА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО ПРЕЗ 30-ТЕ ГОДИНИ

БОРИС ШАЙКЕВИЧ (ОДЕСА)

Утвърждаването на метода на социалистическия реализъм в българската художествена култура от 30-те години представлява единен процес, обхващан всички видове изкуство и литература, процес, обусловен от особеностите на освободителното движение през този период. Това, което става в литературата и изкуството при социалистическия реализъм, не може да се разглежда само като сходни явления, без дълбока вътрешна връзка, без взаимодействие между тях.

Тази връзка се явява както на основата на типологическата общност на художествения процес, така и въз основа на преките контакти, на съвместните творчески усилия, насочени към постигането на една единна цел.

Изострянето на класовата борба в началото на 30-те години активизира процеса на политическа ориентация на прогресивните писатели и художници, накарва ги да направят своя избор по пътя на политическата борба. Те се обединяват около партийните издания като „РЛФ“, „Ехо“, „Жупел“, „Поглед“, „Кормило“ и др., встъпват в тясно сътрудничество при решаването на общите за тях политически проблеми, съвместно участвуват в нелегалната, конспиративна работа, провеждана от БКП.

Често е трудно да се разграничат сферите на дейността на писателите и художниците, обединени в двата творчески съюза — „Трудовоборческите писатели“ и „Дружество на новите художници“. Тук се срещат Х. Радевски, Г. Караславов, М. Исаев, Н. Ланков, О. Василев, Л. Стоянов с А. Жендов, И. Фунев, С. Венев, М. Сотиров, М. Цончева. Съвместната им работа е за тях стимул в творчеството, обединява ги в борбата против фашизма и монархията. Между дружеството „Новите художници“ и „Съюза на трудовоборческите писатели“ в общата за тях платформа се установяват тясно творчески връзки.

В писателския съюз вземат активно участие художниците, които се занимават с литературна дейност, като А. Жендов, И. Фунев, Н. Шмиргела. Х. Радевски си спомня, че А. Жендов „беше еднакво мощен и като художник-карикатурист, и като фейлетонист, и като публицист“¹. Той е един от организаторите на Съюза и влиза в неговото ръководство; Н. Шмиргела е не само скулптор и изкуствовед, но и автор на разкази, като същевременно е и секретар на учредителното събрание на Съюза². Писателите съвместно с художниците подписват статията за Горки, поместена в „Кормило“; съвместно с Г. Караславов

¹ Х. Радевски. Спомени за Александър Жендов. — Изкуство, 1982, кн. 5, с. 15.

² Вж. Д. Остоич. Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство. С., 1967, с. 35.

А. Жендов редактира сатиричното издание „Жупел“; И. Фунев се изявява като поет на страниците на партийната преса, сътрудничейки с пролетарските писатели във вестник „РЛФ“ и в ежедневника „Кормило“; с писателите Н. Ланков, Х. Радевски, Г. Караславов и О. Василев е свързан в своето творчество Н. Балкански.

Авторът на монографията за Н. Балкански А. Божков отбелязва влиянието на този писател не само върху поетическите опити на художника, но и върху неговите произведения в живописа³. Широко са известни личните контакти на Н. Вапцаров с пролетарските художници, в чийто кръг поетът навлиза през 1936 г., откогато редовно се среща с тях в ателието на А. Жендов и Н. Шмиргела и живо се интересува от техните произведения. Дружески и творчески връзки се създават между Н. Вапцаров и Б. Ангелушев, чието оформяване на корицата на сборника със свои стихове поетът счита за най-съответстващо на виждането му; на Б. Ангелушев и А. Жендов той чете своите нови стихотворения, а от А. Жендов получава информация за Съветския съюз⁴, използва квартирата на Жендов за конспиративни събрания⁵; приобщава С. Сотиров към нелегалната антифашистка дейност и се превръща за него в образец за мъжеството и издръжливостта на бореца⁶. Изброяването на подобни примери за връзки и сътрудничество между пролетарските писатели и художници лесно може да бъде продължено. Не е случаен и фактът, че често едно и също лице е и писател, и художник. А. Жендов е писал и остри фейлетони, и памфлети, и статии, които го характеризират като страстен публицист. В тях, както и в неговите сатирични рисунки, се чувства влиянието на Хр. Смирненски, с когото са сътрудничели още в списание „Червен смях“.

В ранното творчество на И. Фунев скулптурата и поезията своеобразно взаимно се допълват⁷.

Неслучайно обръщението на Фунев-скулптора към образите на писателите — Смирненски, Хрелков, Караславов, се отличава с дълбоко проникване в тяхната творческа индивидуалност.

Въздействието на пролетарските писатели върху творчеството на Фунев-скулптора е изразено в наличието на романтичен дух, революционен патос, в остра драматична сюжетност и динамичност в такива негови композиции като „Рабкори“, „Събрание“, „Трета класа“.

Единството на художествения процес в литературата и изобразителното изкуство на социалистическия реализъм в България се изразява в общото за писателите и художниците разбиране за целите и задачи на творчеството.

По-голямата част от техните изказвания за предназначението на изкуството се характеризират с полемична насоченост против „чистото“ изкуство, утвърждаване правомерността на тенденциозността и партийността, желание за участие с помощта на своето творчество в борбата, оглавявана от партията. Полемичната насоченост против „чистото“ изкуство и представата за изкуството като двигател на общественото развитие са издигнати в предговора към каталога на изложбата „Земя“, организирана от съюза „Нови художници“ през 1931 г.

Единството, възникващо в развитието на литературата и изобразителното изкуство при социалистическия реализъм („новия художествен реализъм“),

³ А. Божков. Ненко Балкански. С., 1977, 53—54.

⁴ Б. Вапцарова. Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. С., 1978, с. 189, 190, 195, 197, 205, 244, 261.

⁵ М. Исаев. Александър Жендов в моите спомени. — Изкуство, 1966, кн. 10.

⁶ Е. Львова. Стоян Сотиров. М., 1978, 45—48.

⁷ Вж. М. Цончева. Иван Фунев. С., 1974, 47—48.

проличава в подхода на писателите и художниците към основните проблеми на действителността. „На България в настоящия момент може да се пожелае: освобождение от фашистко робство, в което е почти целият народ, създаването на нова литература и ново изкуство . . . напълно възродени в духа на нашето динамично време, пулса на което е дълъжен да долови пръв писателят или изобщо човек на изкуството. . .“ — пише Н. Хрелков през 1931 г.⁸

За общността на пролетарските писатели и художници, за формирането на тяхното творчество на основага на художествените принципи на социалистическия реализъм до голяма степен спомага усвояването на постиженията на съветската литература и изкуство, които проникваха в България въпреки забраната и ограниченията от страна на цензурата. От общата идейна насоченост е обусловено типологическото съответствие на техните естетически възгледи и творчество.

Така например в литературно-критическите статии, както и в отделни поетични произведения като „Доклад“, „Горки“, „Ботев“, „Кино“ Н. Вапцаров изразява своето схващане за целите и задачите на изкуството на „новия художествен реализъм“.

Аналогични мисли за същността на изкуството и неговите задачи изказват и И. Фунев, А. Жендов, Н. Шмиргела, С. Сотиров.

В предговора към каталога на съвместната изложба „Сдружението на новите художници“ и загребското прогресивно общество „Земя“ А. Жендов твърди, че „изкуството трябва да отразява бърно и дълбоко не само съвременната действителност, но и бъдещето“.

Твърденията за предназначението на изкуството са доста близки до тези, които се изказват в „Предговора“ и са изразени в поетична форма от И. Фунев в неговата творба „Песента на скулптора“. Отхвърляйки „миражи по лунните страни“, Фунев говори за своя стремеж: „Живота си земен нареждам с борба“. За него „красотата е дим и мъгла, когато не бъде тя средство в борбата“.

Венери при мене не правят портрети,
ни кротки мадони с небесна печал.
При мене позираат гавроши с каскети
и всички хамали от моя квартал.

Студеният мрамор е чужд на неговите модели, той ги вае от простия камък, гранитния камък, по който вървим всекидневно навън.

Л. Стоянов приветствува Фунев за това правдиво възплъщение на суровия живот в съответстващия му груб материал⁹.

Най-пълно формулира принципите и идеите на „новия художествен реализъм“ Шмиргела в доклада си „Художественият реализъм“, изнесен на 30 май 1935 г. в „Сдружението на новите художници“. В него Шмиргела развива мисли, прилагайки ги към изобразителното изкуство, изказани за социалистическия реализъм от Горки в доклада му на Първия конгрес на съветските писатели¹⁰. Такова е основното изискване към художника, изтъкнато в доклада на Шмиргела, което е много близко до разсъжденията за целите на изкуството, изказани от Н. Вапцаров в стихотворението „Доклад“. Н. Шмиргела изтъква, че на работника му трябва да „произведения, които да отразяват неговия живот и неговата борба“¹¹. Това ни кара да си спомним стихотворението на Н. Вап-

⁸ Заря, 1931, бр. 2800.

⁹ Л. Стоянов. Фигурите на Иван Фунев. — В кн.: Людмил Стоянов за литературата, изкуството и културата. С., 1959, 261—262.

¹⁰ Н. Шмиргела, За ново изкуство. С., 1962 г., 23—24.

¹¹ Пак там, с. 24.

царов „Горки“, където старият работник обяснява защо са му близки произведенията на великия пролетарски писател. Както Н. Вапцаров, така и Н. Шмиргела в статията си „За творчеството на младите“ решително осъжда тези, които, стремежи се да изразят нови идеи в своите произведения, нигилистично се отнасят към художествената форма; той напомня за единството на идеята и формата, в която тази идея получава своя художествен израз.¹²

По това време теоретиките на социалистическото изкуство трябва настойчиво да напомнят това на пролетарските художници и поети. Често, увлечени от смелостта и новото в революционните идеи, много от тях недооценяват значението на художествената форма.

Водеща тема в литературата и изкуството на социалистическия реализъм през 30-те години не само в България, но и във всички капиталистически страни става темата за класовата борба, за пролетарската солидарност, безработицата и стачното движение. През 30-те години капитализмът и социализмът се разкриват в цялата си диаметрална противоположност.

Пролетарските писатели и художници се включват в антифашистката борба на народа и образът на героя, стремящ се към революционното преобразование на света, изпъква на преден план в тяхното творчество.

Новият герой, работникът-революционер, е изобразен от българските пролетарска литература и изкуство още през 20-те години. Обаче в поезията на Хр. Смирненски, Г. Милев, в творбите на графичите от списание „Червен смях“ и „Звънар“ преобладава образът на революционната маса, образът на отделния герой придобива титанични мащаби, издига се до обобщен символ. При новите исторически условия се изменят и формите на борбата на пролетариата. „Революцията беше вече слязла от романтичния пиедестал на барикадите и се бе превърнала в уморителна всекидневна жертвоготовна дейност“¹³. Този факт коренно изменя съзнанието на революционерите поети и художници, кара ги да търсят нови, по-близки до живота форми за изразяване на героично-то в изкуството. Новото, колективистично съзнание пролетарските поети от 30-те години пренесоха и в по-интимните пластове на всекидневието¹⁴.

Работническата тема утвърдила се в графиката още през 20-те години, навлиза в живописата и скулптурата поради по-ограничените им възможности едва в началото на 30-те години, когато живописците С. Сотиров, Н. Балкански, М. Цончева, Б. Иванов, скулпторите И. Фунев, Н. Шмиргела, И. Лазаров, В. Емануилова намират новия художествен език за изобразяване хората на труда. Новите, неизвестни дотогава тези и сюжети изискват обновяване и на изразните средства, по-експанзивен художествен език, по-сложна образна структура.

Идейно-естетическите принципи от „новия реализъм“ се обогатяват с един нов начин на анализиране, с нов социално-психологически, идеен и творчески подход към живота¹⁵.

През 30-те години в центъра на вниманието на пролетарските художници А. Жендов, С. Сотиров, И. Фунев, на писателите К. Велков, Г. Караславов, Х. Радевски, Н. Вапцаров вече не е масата, както беше през 20-те години, а отделните съставлящи я личности, обикновените хора в техния личен и обществен живот, при които героизмът изпъква като същност на характера им.

¹² Пак там, с. 31.

¹³ М. Цанева. Песни за човека. За общественото и интимното в поезията на Вапцаров. — В кн.: Никола Вапцаров. Нови изследвания. С., 1970, с. 61.

¹⁴ Пак там, с. 68.

¹⁵ Д. Балкански. Идейно-художествени насоки на българската революционна живопис през 30-те години. — В кн.: Българско социалистическо изкуство от тридесетте до седемдесетте години. С., 1978, с. 27.

Новият герой — съзнателен работник-революционер — през 30-те години прекратява стадия на жертва на социалния строй. Той е надарен с пораснало самосъзнание, човешко достойнство и интелект. Такъв е представен той в рисунките на Жндов — „Стачка“, „Стачен пост“, в картините на Балкански „Работническо семейство“, „Семейството на работника“, в картините на Сотиров „Безработният миньор“ и „Обяд“, в скулптурните композиции на Фунев „Машинист“, „Рабкори“, в романа на Караславов „Споржиров“ и повестта „Селкор“, в романа на К. Велков „Село Борово“. От името на работника-революционер говорят в своята поезия Радевски, Исаев, Вапцаров. Този нов образ е истинско откритие в българската литература и изкуство в края на 20-те и първата половина на 30-те години.

„Пролетарският художник се насочва в своите произведения към ежедневието, за да разкрие с конкретни форми красотата на героизма на Човска. Героиката се трансформираше в елемент от психиката на революционера“¹⁶.

За да предадат художествена значимост на суровото ежедневие, да покажат извята на героичното начало в него, художниците и писателите търсят великото в обикновеното, интимното, житейското. Лирическият герой на Ланков, Радевски, Исаев, Вапцаров се разкрива в различни емоционални аспекти не толкова със своето участие в събитията, колкото със своите преживявания, предизвикани от тези събития. Вървейки по този път, постигте постигат емоционална напрегнатост и психологическа задълбоченост в своята поезия.

Драматизмът на пролетарската поезия от 30-те години е „драматизъм не на колебания, на пориви и безсилие, на разкъсване на личността от вътрешни противоречия — драматизъм на епохата и на едно дълбоко човешко изживяване“¹⁷. Такъв именно е драматизмът в стиховете от сборника на Хр. Радевски „Пулс“, който възниква не от ситуацията, а от нейното преживяване от страна на лирическият герой. Неговите преживявания са сурови, родени от условията на всекидневния живот, на класовата борба дори в стихотворенията с любовна тематика като „Пролетарка“, „Сред нощ“, „Стихове за обичта“. Идейното обогатяване на интимните мотиви придава сила и дълбочина на лирическите стихове на М. Исаев. Тревожните мисли на бащата за съдбата, очакваща кротко спящото дете в стихотворението „Безсънното дете“, придава драматизъм на неговото бащинско чувство, на неговата нежност, поражда тревожно чувство у читателя. Тревожните въпроси на бащата засилват вълнението, търсят защита на интимното човешко чувство.

Подобна е и природата на драматизма, възникващ от преживяванията в произведенията на художниците. В портретите на И. Петров „идейната и емоционалната връзка със съвременния живот се осъществява при него именно посредством дълбокото проникване в психологията на хората; художникът стумява да открие в тях тяхната скрита готовност да се разбунтуват, да реагират срещу човешките несправди“¹⁸.

В картината си „Обяд“ Сотиров показва драматизма на ежедневиия живот на работническото семейство в битовата сцена по време на обяд в двора на завода. Суровият, изпълнен с решителност, питащ поглед на младия работник, насочен право към зрителя, отпечатайки от тежестта на труда му, изразен върху неговото лице, създават драматична напрегнатост, насочват мислите на зрителите към живота на тези хора. На тази идея са подчинени всички изразни средства — монументализацията на образите, тяхното съзнателно огрубяване, фонът на нажежения от слънцето заводски двор, лаконичността на цветовата гама.

¹⁶ В. Захаржевска. Болгарска революционна поезия 30-х-початку 40-роки в XX ст. Київ, 1971, с. 13.

¹⁷ Р. Ликова. За някои особености на българската поезия 1923—1944 г. С., 1962, с. 211.

¹⁸ И. Михалчева. Портретът в българската живопис. Ч. II. С., 1971, с. 89.

Чертите на новия герой — работника-борец — неговият висок интелект, енергия, воля, мъжество, хуманизъм, силата на неговата любов и ненавист, запечатани от Вапцаров в стихотворенията „Вяра“, „Двубой“, „Писмо“, „Огняроинтелигентска“, намират своя израз и в образите, създадени от И. Фунев, Н. Шмиргела, А. Жендов, С. Сотиров, Н. Балкански, С. Куцаров. Както и при Вапцаров, в творбите на тези художници чертите на характера на новия герой се разкриват в неговия сблъсък със света на насилието и експлоатацията. Както и Вапцаров художниците показват своите герои най-често в момент на активно действие: И. Фунев със скулптурата „Рабкори“, в барелефите „Събрание“, „Стачен пост“, „Машинист“; А. Жендов в рисунките си „Агитатор“, „Обиск“, „Стачен пост“. Както и героите на Вапцаров, и техните герои са показани в конкретна среда, в драматичен конфликт с враждебния за тях свят. Със средствата на скулптурата, живописа и графиката художниците казват същото, което Н. Вапцаров каза със средствата на лирическата поезия.

В скулптурната група „Рабкори“ (1932) са изобразени двама млади работници в момент, в който съставят статия за заводския вестник. С точно намерени психологически детайли, със схванатото движение, жеста, погледите на героите И. Фунев правдиво и конкретно ни предава техните изживявания, цялата сложност на техния вътрешен живот.

До образа на работника-интелигент в поезията на Вапцаров се доближава образът, създаден от Фунев в релефа „Машинист“. Това изображение на машиниста в момент, в който той кара влака и заедно с това обобщеното изобразяване на устремения към бъдещето герой е показано в пределно конкретизирана обстановка. Така и при Вапцаров в „Огняроинтелигентска“ работникът-интелигент, обхванат от патоса на борбата, от мечтата за нов свят, е показан в пределно лаконично предадените обстоятелства на своя ежедневен труд. На Вапцаров са достатъчни само два реда, за да накара читателя да почувствува обстановката:

Сънно тракат
релсите във мрака

и още два реда, за да възпроизведе физическото състояние на героя:

От умора
ставите болят.

Фунев и Вапцаров показват героя си в момент на драматично действие, в борба със стария свят.

Подобен е типажът на интелигентния млад работник по време на действие, в острия момент на двубоя с жестокия свят на насилието и злобата в графиката на Жендов.

Рисунката на Жендов „Обиск“ (в. „Фронт“, 1932, бр. 18) също като стихотворението на Вапцаров „Двубой“ е построена върху контраст. На младия, с интелигентен вид работник, който в момента на обиск се държи спокойно, с достойнство, със съзнанието на своята сила и правота, се противопоставят изобразените в гротесков план три отвратителни фигури на полицаян. Чрез тях в конкретни, зрими персонифицирани образи е представен животът („разкапан, озлобен живот“), с който в смъртен двубой се е хванал лирическият герой на Вапцаров. Този живот в стихотворението „Завод“ се сравнява с озъбено, свирепо куче. Със специфичните средства на графиката и поезията тук е изобразено едно и също явление, дадена му е еднаква оценка.

По своята духовна същност са близки до героите на Вапцаров и младите нелегални комунисти, запечатани в портретите на Куцаров от 1941—1942 г. Това са хора с открити лица, с одухотворени, жизнерадостни и спокойни по-

гледи, със скромна външност. Зад нея прозира твърдостта на характерите им, зрелостта на техните мисли. Такива са портретите на И. Кунчев, И. Черногогор, Т. Ангелов — приятелите на художника, двойният портрет „Другари“ на активни дейци на съпротивителното движение. „Дистанцията между триножника и подиума за позиращия е премахната, пространството между тях — запълнено с чувство на другарско откровение. . . Като сравним тези образи със собствения портрет на автора ще видим, че той търси в тях черти, които са присъщи на самия него“¹⁹. В това в значителна степен се проявява приликата между творческите принципи на Куцаров и Вапцаров. И двамата, изобразявайки духовно близки на тях хора, подчертават своята близост с тях. („Това бях аз“ — настойчиво повтаря Вапцаров, говорейки за хора, загинали в двубоя със стария свят и за тези, които със своя подвиг утвърждават новия свят.) И двамата същевременно се стремят да намерят и запечатат индивидуалното своеобразие на всеки от своите герои.

По същия начин красотата и нравственото величие на хората утвърждава Н. Шмиргела. Това са красиви, физически здрави, умни и смели хора, уверени в своята правда. Неговата „Глава на млад работник“, както и образите на работниците в лириката на Вапцаров и портретите на Куцаров, отразяват личното отношение на художника към героя²⁰.

Близки по своя психологически облик образи на работници са запечатани в барелефа на Фунев „Стачен пост“, в рисунката на Жендов със същото заглавие и в стихотворението на Вапцаров „Ботев“. Суровостта на неговия облик два пъти е определена с епитета „навъсен“. Той изисква от поета суровата, неразкрасена истина и разбиране на живота, на тежестта на труда и жестокостта на експлоататорите. Когато поетът му предлага една поукрасена измислица, той „бърчи челото“ и иска истината.

Фунев, Жендов и Вапцаров показват образи на хора, помъдрели от тежкия жизнен опит, осъзнали суровата необходимост от борба.

Героите на Вапцаров, Фунев и Жендов са лишени от всякаква идеализация. Поетът и художникът ги намират в конкретната обстановка, в непосредствената връзка с ежедневиия бит, в цялата му жизнена конкретност.

Ние ги виждаме в душния заводски цех („Завод“), в мрака на параходния трюм („Спомен“), в тясната и мръсна затворническа килия („Песен за човека“), в колибата на работника, където разсъмването прониква през помътнелите стъкла („Зора. Събужда се града“). Вапцаров умее да намери лаконичното, точно определение, изразителния битов детайл, да създаде чрез словото живописно видим образ, конкретизиращ обстановката, в която живее, мисли, чувства и действа неговият герой.

Аналогична конкретизация на обстановката, изобразяване на героя в битовото ежедневие може да видим и в произведенията на Фунев. Това са точно намерени детайли, като частите на маховика, на който облегнати пишат своите бележки „рабкорите“. Това е фрагментът на част от стената на локомотива, обшита с чугунена плочка с номера на машината. Особено се усеща битовото ежедневие на обкръжението в барелефа „Трета класа“. В очертанията на прозореца на препълнения с бедни хорица вагон от трета класа Фунев е изобразил седем глави на пътници. Това са хора от народа, типични български лица — работник с превързана глава, селски момък, млада работничка с дете, стара селянка. От това как всеки от тях се стреми да си покаже главата навън, за да вдъхне малко чист въздух, зрителят образно си представя доколко е пре-

¹⁹ А. Божков. Художници-антифашисти. С., 1956, 132—133.

²⁰ Николай Шмиргела, представен от проф. А. Стойков и С. Русев. С., 1971, с. 18.

пълнен вагонът, как е нагорещен от жегата и застоял въздухът в него от дишането и потта на множеството, препълнили го човешки тела²¹.

Човекът на труда е изобразен в поезията не само в момент на труд, но и в интимния си живот, в лиричен аспект. В поезията на Ланков, Радевски, Исаев и Вапцаров лирическият герой се слива с народната маса. Преодоляването на схематизма, присъщ на пролетарската поезия от първата половина на 30-те години, се съпровожда от насочването към изобразяване на неговия интимен живот, неговото отношение към майката, към любимата. Гласът на неговото сърце все повече звучи в единство с призива за борба. Показвайки света на интимните чувства на своите герои, поетите не ги обособяват от конкретната жизнена обстановка — от бедността, изтощителния труд, от ежедневната им борба за хляб.

Лирическият герой на Вапцаров знае, че суровият живот заплашва с гибел най-добрите човешки чувства, но се гордее с това, че в дните „когато ни притягат в обръч“, той в сърцето си „пазя още кът за обич“ („Любовна“). Отхвърляйки като лъжа „красивата любов“, Вапцаров говори за любовта, която идва в труд — сред дим, сред сажди и машини“ („Кино“). Но както и да осакатява и да помрачава животът любовта на трудовия човек, тя винаги се изобразява като поетично, светло и силно чувство. В начина, по който обичат героите на Вапцаров, се проявява тяхната душевна сила. Аналогична е трактовката на лирическата тема в живописата на Н. Балкански в картините „Работническо семейство“ и „Семейството на работника“ (1937). Балкански ни показва щастието на майчинството и на съпружеската любов, съчетавайки камерността на лирическия мотив с монументалността на формата. И в двете картини безработният работник и неговата жена са показани като хора силни и целеустремени. Изразителни са и битовите детайли — празната паница за супа, двата картофа на масата ни дават да разберем положението на младото работническо семейство. Но при все това, художникът чрез облика на тези хора ни показва тяхното духовно и физическо здраве, чистотата на техните чувства. Връзката между домашната среда и времето, в което живеят героите, позволява да ги възприемем в историческа перспектива. Те не са осакатени от тежестта на своя живот²².

Обаче образът на героя—работник и революционер, се формира в изкуството на социалистическия реализъм не изведнъж. В него отначало преобладава изобразяването на угнетения, потиснат и измъчен от непосилния труд работник. Началото на тази тема в живописата полага картината на И. Петров „Лодкар“ (1929). На преден план художникът е изтъкнал фигурата на изнемогващия от умора лодкар; лицето му изразява безнадеждност, отчаяние.

Злата съдба на работника остава като главна тема на художника и в литографията му „Без работа“, макар че в гравюрата „Почивка“ зад тази умора и безнадеждност се крие вече гневен протест, скрито негодувание²³.

Същият образ на угнетения, потиснат човек навлиза и в поезията. Това е младият огняр, умиращ от туберкулоза, от непосилния труд, който мечтае да доживее до пролетта в „Спомен“ на Вапцаров, работникът от хлебарницата, канцеларистът, прекарал шестнадесет години със своето сметало („Доклад“).

Също като Вапцаров, тежкия мъчителен живот на трудовете хора, обхванати от безсилна ненавист, показват в цялата му страшна конкретност Фунев, Стайков, Ангелушев, Жендов, Куцаров.

В гравюрата на В. Станчев „Зидари“, която доста се приближава до едноименната картина на Г. Курбе, но се различава по ярко изразения национален

²¹ Вж. Н. Мавродинов. Иван Фунев. С., 1955, 34—35.

²² А. Божков. Ненко Балкански. С., 1977, с. 93.

²³ А. Божков. Илия Петров. С., 1955.

облик на изнесените на преден план фигури на младия и стария работници, двамата под лъчите на изгарящото слънце павират пътя. С огромно напрежение, с последни сили старецът вдига тежкия сандък с чакъла. На неговата уморена, тромава фигура се противопоставя още пълният със сили млад работник, който набива камъните в грунда. Този момък, по всичко изглежда съвсем наскоро е започнал работа като зидар; той все още е пълен със сили. Чрез контрастната съпоставка на стария и младия зидар художникът като че ли намежда за нерадостното бъдеще на младия, предизвиквайки по този начин чувство на дълбоко възмущение у зрителя.

Точно за такива хора ни говори Вапцаров в стихотворението си „История“. Това са милионите забравени от историята, измъчени от труда и недоимъка селяни, „които миришеха на лук и киснало, и под мустациите увиснали живота псувахме сърдито“, същите, които напрегнато и нетърпеливо чакат сбъдването на своите надежди.

О, как сме чакали напрегнато
в задръстените кафенета!

Аналогичен образ възниква в гравюрата на Стайков „Селяни в кръчмата“ (1937). В селската кръчма, до грубо скованата маса, пред бутилка вино седят двама дълбоко замислени и угрижени селяни. През прозореца се вижда пращан селски път, наведени на една страна къшурки, полуразбитата каруца. Всички тези детайли красноречиво говорят за бедността, изостаналостта на българското село, за тежкия безрадостен живот на селяните.

Пределното приближаване на лицата на събеседниците като в кинокадър до очите на зрителите, позволява по-добре да фиксираме вниманието си върху техния сложен духовен свят, по-добре да разберем техните характери — на сериозния волеви по-възрастен и на непримиримия, затворен в себе си по-млад²⁴.

Образът на хората от народа, дълбоко замислени за своя живот, се конкретизира от поета и художника в аналогична, сходна обстановка, в „задръстените кафенета“.

Вапцаровата тема за „човешка драма“ и „борбата за хляб“ широко е представена в рисунките на Жендов. През тях минава цяла галерия от измъчени от непосилния труд работници, докарани до отчаяние от безработицата интелегенти, от техните преждевременно остарели жени, от мършавите и окъсани деца на бедняци, показани винаги с гняв и съчувствие. Такива негови рисунки са „Безработният чиновник“, „Мамо, хляб“, „Кварталното кино“ и др.²⁵

Изразителен по своята психологическа характеристика е образът на въглищаря в рисунката на Ангелушев („Въглищар“, 1934). На фона на пустинна равнина е показана самотната, грубо сложена набита фигура на младия работник, който кара с каруца въглища. Неговата поза изразява крайна умора, лицето му — тежките мисли на човека, роптаещ против съдбата си.

Многообразните форми, в които се проявява „човешката драма“ на трудовите хора, са отразени в ескизите и рисунките на С. Куцаров. В най-обикновените битови сцени художникът влага значително съдържание, дава ни да почувствуваме острия социален конфликт, „двубоя“ на своите герои с живота. Такива са най-добрите от завършените му произведения — гравюрите „Чираче“, „Сутерен“.

В мрачното мазе, в мизерно обзаведената стая се намират болният работник и неговата жена. Покрай прозореца минава богата дама със своето пуделче.

²⁴ Вж. А. Стойков. Веселин Стайков. — Изкуство, 1967, кн. 2, с. 27.

²⁵ Вж. М. Цончева. Александър Жендов. С., 1959, с. 14.

През прозореца се виждат само краката ѝ, обути в модерни обувки, и фигурката на кученцето. Болният работник с гняв прави опит да се приповдигне от своето мизерно ложе, свива юмруци, заканва се на безделниците, изсмуквали неговите сили, отнели здравето му.

Това са само няколко от примерите, които свидетелствуват за сходното решение на темата за „човешката драма“ в поезията на Вапцаров и в изобразителното изкуство.

Вапцаров не само разказва за „човешката драма“, но и с помощта на емоционалните средства ни дава да почувствуваме гнетящата атмосфера, в която тя протича, показва ни как я чувства лирическият герой. Това той постига не само чрез точните детайли на обстановката, но повече с умението на поета да накара читателя да почувствува тази атмосфера, не толкова да изобрази, колкото да я изрази. „Ние непосредствено можем да почувствуваме, че тази жестока правда на описанието идва не от простото запознаване с атмосферата на заводския труд. . . Това не е „запознаване“ и „опознаване“, това е дълбоко изживяване, изстраждане. . . на „материала“ от поет, който е видял много, врял и кипял в този живот“²⁶.

Но писателите и художниците все повече ги вълнува процесът на духовното израстване на новия герой, ръстът на неговото политическо съзнание. Литературата и изкуството решават този художествен проблем всеки съобразно възможностите на своите изразни средства.

В литературата е възможно в границите на едно произведение да се покаже промяната на времето, през което се извършва духовното развитие на човека; в живописа, графиката и скулптурата обаче в границите на едно произведение може да бъде отразен само един от тези моменти.

В литературата от 30-те години се появяват произведения, в които авторът проследява различни, сменящи се етапи от развитието на личността.

Художественото изследване на процеса на формиране революционното съзнание на човека от народа е главна тема на произведенията на Г. Караславов през тези години²⁷.

В повестта „Селкор“ пробуждането, очовечаването на ратая Димо Казака е показано като процес на ръста на неговото класово съзнание, това е неговото политическо пробуждане.

Сюжетът на повестта „Селкор“ е построен от писателя по традициите на българската „селска белетристика“, където конфликтът на героя със заобикалящата го среда израства на основата на семейните отношения. Отначало Димо Казака е ратай, покорен на своя господар. Мечтата му да се ожени за господарската дъщеря го кара да работи до изнемога и да живее в съответствие със заповедта „покорявай се“.

Разрушаването на тази мечта озлобява Димо. Обхваща го желанието да отмъсти за обидата. На този етап поведението му изцяло се определя от собственическата психика.

Встъпвайки в борба с чорбаджи Деян, Димо намира подкрепата на селските ратаи, сближава се с тях, включва се в борбата им. Постепенно характерът на героя се променя. В сюжета навлизат все повече действащи лица, „битовият конфликт се слива с обществено-политическия конфликт, обогатява се със съвременно съдържание, с разказа за изправянато на човека, за формирането на новата личност“²⁸.

²⁶ П. Данчев. Естетика. Литературна критика. Избрани произведения. С., 1965, 313—314.

²⁷ В. Колевски. Творчеството на Г. Караславов и някои проблеми на социалистическия реализъм в българската литература. — В сб.: Г. Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му. С., 1976, с. 18.

²⁸ В. Андреев. Георги Караславов. Л., 1972, с. 63.

Чрез превръщането на Димо Казака във финала на повестта в съзнателен борец, антифашист и комунист, разобличаващ престъпленията на кулаците в своите кореспонденции, които той изпраща в местния работнически вестник, се завършва развитието на неговия характер, завършва се повестта за изправянето на човека, за формирането на неговата личност.

Аналогично нещо виждаме в романа „Споржилов“. В лумпенпролетарската среда проникват идеите на социализма, които сплотяват работниците унгарци, чехи, българи и руснаци. Публицистичният роман на Караславов утвърждава интернационалната идея за солидарност — писателят ни разказва за ръста на съзнанието на работниците.

Сложният процес на ръста на съзнанието на селския момък, гласнат от собственическата психика да извърши престъпление, превръщането му в истински човек след срещата в затвора със затворници-революционери ни показва Н. Вапцаров в „Песен за човека“²⁹.

Новият човек се формира не само в борбата с враждебните му сили на обществото, но и със своите лъжливи илюзии, безпочвени мечти, преминавайки през горчилката на разочарованията в своята мечта, през отчаянието от своето безсилие. Неговата мечта се превръща в реалност само в борбата. За такова „изправяне“ на личността се говори в „Писмо“ на Вапцаров. Аналогични проблеми се изтъкват и в произведенията на пролетарските художници.

В творчеството на А. Жендов, И. Фунев, С. Сотиров проблемът за ръста на новия герой-работник се решава чрез изобразяването във всяка картина, скулптурна композиция или рисунка на определен, формиран характер, на душевното състояние на човека в даден момент, на съответстващото им действие.

В отделни случаи това е изобразяване на момента на душевния прелом, извършващ се в резултат от остър драматичен стрес, където само се намеква новото състояние. Паралелно с пролетарската литература, чрез сложно разкритие на характера и преживяванията развива тази тема в своите скулптурни композиции И. Фунев.

Фунев върви от изобразяването на угнетения, безправен, измъчен от експлоатацията работник към образа на борец-пролетариат. Една от първите му скулптури „Хамалин“ (1932) изобразява лумпенпролетария. Той има големи загубени ръце, здрави боси крака, хлътнали гърди, превито тяло. Лицето му е обезобразено от непрекъснатото недождане и непосилния физически труд. Това е човек с тежка професия, духовно потиснат, доведен до състоянието на животно. Той е жертва на социалния строй, неосъзнал своето положение, морално безпомощен.

С по-голяма духовна зрелост се отличава „Безработен“ (1932). Това вече е човек, осъзнал социалната несправедливост, но той все още не е борец срещу нея. Неговите големи, силни ръце са инертно отпуснати, главата е наведена към рамото³⁰.

Непосредствено след „Хамалин“ и „Безработен“ следват скулптурните композиции „Рабкори“ (1932), „Машинист“ (1933), „Стачен пост“ (1934) и накрая „Събрание“ (1936). В тях възниква образът на пролетария-борец, показан по време на нелегална дейност, стачка, нелегално партийно събрание. Показаният във всекидневното си работническо лице изглежда героично, романтично извисен. С тези свои произведения Фунев открива за българското изкуство новия образ на пролетария-борец. Пръв от българските художници И. Фунев

²⁹ Х. Йорданов. Творчеството на Вапцаров и Караславов — типологическа характеристика. — В сб. Г. Караславов. С., 1976, с. 237.

³⁰ М. Цончева. Иван Фунев. С., 1974, с. 10.

почувствува огромната настъпателна сила на работническата класа и я отразява в своите произведения. В същото направление се проявява интересът към новия герой и у А. Жендов и С. Сотиров.

За тежката борба за парчето хляб разказват много от рисунките на А. Жендов. В тях е изобразено полуживотинското съществуване на измъчените хора в отдалечените покрайнини на града, на „дъното“, където живеят просяците. В облика им Жендов забелязва физическото израждане, преживените от тях мъки и унижения. Но художникът не забравя да покаже достойнството, душевната съдържателност, благородството на трудовите хора. Както Фунев, так и него го привличат не само техните страдания и потиснатост, но и това, в което се проявява изстраването на тяхното съзнание.

В рисунките като „Стачка“, „Стачен пост“, „Работник“, „Въглекопач“ е запечатан образът на работника-революционер. В рисунката „Стачен пост“ на преден план е изнесена мощната фигура на работника, изправен пред опустялата фабрика. По лицето му и в цялата му твърдо стъпваща по земята фигура се чувства непоколебимата му решителност³¹.

В други рисунки — „Работник“, „Работнически агитатор“, „Въглекопач“ — Жендов изобразява своите герои като хора с умни и волеви лица; те символизируют работническата класа и нейната сила.

В картините на Сотиров „Обяд“, „Безработният миньор“, „Нещастен случай“ са изобразени млади, красиви, страдащи по силата на създалите се условия хора, безработни, уморени, гладни, но съхранили в себе си силата, енергията, чувството за достойнство.

Сотиров избира този момент, когато у неговите герои се заражда съзнанието и волята за борба. „... Всяка негова картина е брънка от създаването на новия художествен образ“³².

Построени на реалистична основа, образите на героите-работници в пролетарското изкуство и литература от края на 20-те и началото на 30-те години придобиват романтичен оттенък.

„Романтичният елемент изобщо не е чужд на цялото му (на Фунев — Б. Ш.) изкуство, независимо от конкретно битовата основа на повечето от произведенията на скулптора“. Това сближава Фунев „с творчеството на съвременните му пролетарски поети“³³.

Тази забележка, изказана от изследователката на творчеството на И. Фунев, може да се отнесе и към другите пролетарски художници и писатели от 30-те години. Образите на героите-работници при И. Фунев, С. Сотиров, А. Жендов, Г. Караславов, К. Велков, Н. Хрелков, Х. Радевски, М. Исасев, Н. Вапцаров винаги са духовно издигнати, изпълнени с вяра в живота и в своите сили.

Романтичното начало изразява вътрешната възвишеност, своеобразната духовна атмосфера, в която живеят героите. То произтича от действията, от постъпките на Казака, Мангафата при Караславов, на Марин и Игнат при К. Велков, на лирическите герои от стихотворенията на Вапцаров „Вяра“, „Двубой“, „Писмо“ и др., от тяхната сурова мъжественост, от героичното революционно ежедневие, в което те действуват и извършват своите подвизи.

Писателите се стремят да се докоснат до скритите струни в душата на героя и наред с патоса в повествованието им навлиза лиризмът. Това е особено

³¹ Вж. М. Цончева. Александър Жендов. С., 1959, с. 13.

³² Е. Львова. Стоян Сотиров. М., 1978, с. 22.

³³ В. Иванова. Проблемите за традицията и новаторството в българската скулптура през 30-те години. — В кн.: Традиция и нови черти в българското изкуство. С., 1976, 65—66.

съществено за героите на К. Велков. При описанието на революционера-механик Марин неговото целомъдрено чувство към другаря в борбата — студентката Желя Василева — играе значителна роля в развитието на характера му. Романтичното начало проличава в избора на художествени средства, в ярките ситуации, в приповдигнатия емоционален тон на речта, в баладичния тон на повествованието за героичната гибел на вълстаниците в последния им бой. Аналогична е функцията на романтичното начало в портретните композиции на С. Сотиров и Н. Балкански.

В картината си „Обяд“ Сотиров, използвайки позите на фигурите, съзнателно увеличени и максимално изтеглени на преден план, обърнати към зрителя, чрез композицията, цветовете и организацията на пластичните елементи постига впечатлението за тяхното величие и романтично извисяване. Фигурите на работника и неговата жена са разположени фронтално; с рамката на картината художникът отрязва малко контура на главата на работника, подчертавайки по този начин монументалността на фигурата, която като че ли не се вместила изцяло в платното. Успоредно с това лирическо, камерно звучене внася в картината образът на жена му — нежна, красива, но безкрайно уморена млада жена.

В поезията на социалистическия реализъм романтичното начало неизменно се свързва с традиционното обръщане към баладичния жанр, в който, както е и в поезията на Хр. Ботев, реалната героика доминира над романтичната фантазия.

Баладичното начало преобладава в произведенията за Септемврийското въстание. Насочването към тази тема в условията на новото настъпление на фашизма става израз на съчувственото отношение на авторите към антифашистката борба през 30-те години като продължение на делото на септемврийците.

Така в баладата на Н. Хрелков „Смърт под Габровница“ са въведени традиционните фолклорни образи на три самодиви, склонени над забравения на бойното поле, с изтичаща кръв боец. Те го утешават с думи за бъдещата победа и го покриват с червено знаме. С такива средства Хрелков създава апотеоза на героя-революционер, поставен в баладична сюжетна ситуация. Хрелков „успешно съчетава реализма и революционната романтика, трагизма и революционния патос“³⁴.

Баладичната форма за изразяване на романтичното начало, подчинена на стремежа да се възвеличи реалната героика на борбата, традиционна за литературата от времето на Ботев, усвоена от септемврийските поети — Н. Фурнаджиев и А. Разцветников, широко се използва от пролетарската литература през 30-те години.

В стихотворенията на Н. Хрелков, както и в стиховете на Вапцаров, М. Исаев, Х. Радевски, утвърждаващи героиката на съвременната борба, героичното начало се проявява в изживяването на събитието, в способността на поета да се превъплъти в своя герой³⁵.

Баладичното начало в стихотворенията, посветени на Септемврийското въстание, е в съответствие с емоционалната напрегнатост на чувствата, с екстазността на преживяванията. Близък до Н. Хрелков по поетическото решаване на септемврийската тема е М. Исаев. Спомените за погубените хора, за изгорените села обграят в баладично настроение стихотворенията му „Бели, бели лунни нощи“, „Знаме“. Поетът е „очарован от мисълта за безсмъртието на участниците в Септемврийското въстание... Мъжествен и лиричен едно-

³⁴ Н. Бояджиев. Поезията на Септемврийското въстание 1923 г. — Език и литература, 1, 1963, кн. 1, с. 47.

³⁵ В. Николова-Пашова. Изповед. (Щрихи към портрета на Николай Хрелков). — Литературна мисъл, 1972, кн. 4, 59—60.

временно, Младен Исаев възпя героиката на въстанието и мечтата за бъдещето, а не ужаса и изживяванията на смут³⁶.

В живописата и графиката на социалистическия реализъм в решаването на темата за Септемврийското въстание трагичното начало преобладава над героичното. Героите на Септемврийското въстание не са показани в момент на действие и борба. Може би единствено изключение е гравюрата на Н. Балкански „Бунт. Септември 1923 г.“ — тя показва въстанието в момента на подема му. В останалите картини и гравюри е избран моментът на трагичното преживяване на разгрома, но К. Велков, Хрелков, Исаев, И. Петров и Б. Иванов, дори изобразявайки трагедията на поражението, акцентират въпреки всичко на несломната воля на народа за борба, на неговия героизъм.

Стремейки се към идейно-емоционална изразителност, художниците най-често се обръщат към образа на майката, изживяваща гибелта на синовете си. Такива са картината на Б. Иванов „Пиета“, офортите на И. Петров „Пиета“, „Септември 1923 г.“, на Ц. Лавренов „За свобода. Април 1876 г.“. Нямайки възможност в обстановката на фашистки терор открито да изобразяват антифашисткото въстание, художниците са принудени условно да използват исторически или религиозни сюжети, но по такъв начин, че да предизвикат у съвременниците си асоциации със скорошните събития.

В една от картините на Ц. Лавренов, на фона на горящото, разрушено село се вижда скърбяща майка, склонила се пред отрязаните глави на тримата си синове, набити на кол. Сюжетът, често срещан в хайдушките и юнашките песни, предизвиква у зрителите спомени за жестоката разправа с героите от Септемврийското въстание. Самото му сравняване със зверствата на турците при потушаването на Априлското въстание през 1876 г. вече съдържа оценката за съвременния фашизъм. Това кара хората да си спомнят известното сравнение на фашисткия терор с турските зверства, направено от Страшимиров. Прогресивният печат направо свързва съдържанието на картината със септемврийските събития (статията на И. Руж в „РЛФ“, бр. 99 от 20. IX. 1923 г.).

В картината на Б. Иванов „Пиета“ (1933), в офортите „На бойното поле“ (1939), в „Септември 1923“ (1940) са показани майки, скърбящи над загиналите си синове и макар че тези произведения са свързани с темата за разгрома на въстанието, в трагичните преживявания на майките е изразен несломеният дух на народа. Образите на скърбящите майки предизвикват представата за борбата за живот против смъртта, за ужаса на терора и в същото време за решимостта за борба. Това им придава епическо величие. Възприемат ги като символ на смъртта, на разума на народа, несломен от кървавата разправа. Дори връщането към религиозната тема („Пиета“ и „Голгота“ на И. Петров) в обстановката на 30-те години придобива съвременно идейно-революционно звучене. В тях преди всичко се съдържа отглас от народната скръб и гняв. В „Голгота“ разлятieto се отмества на втори план; то се превръща във фон, а на първи план излизат образите на хората от народа. Те така са приближени към зрителя, че той вижда само техните глави, лицата им, изразяващи скръб и гняв³⁷.

Както и в „Пиета“ не Богородица скърби над мъртвия Христос, а българска жена — майка на убития въстаник — оплаква сина си³⁸.

Антифашисткото звучене на произведенията на литературата и изобразителното изкуство, отнасящи се до Септемврийското въстание, тяхната съотнесеност към съвременността естествено ги сближава с произведенията, откликващи на съвременната тема — на събитията на Гражданската война в Испания.

³⁶ П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. IV. С., 1973, с. 489.

³⁷ Вж. С. Босилков. Илия Петров. С., 1955, с. 22.

³⁸ Пак там, с. 54.

Испанската тема е представена в поезията на Н. Вапцаров, М. Исаев, Л. Стоянов, а в изобразителното изкуство — в графиката на А. Жендов, И. Бешков, Б. Ангелушев, И. Петров. При общата за поезията и графиката антифашистка насоченост писателите и художниците се обръщат към различни аспекти на една и съща тема.

Доколкото литературата има водеща роля в процеса на формиране на социалистическата художествена култура в България през 30-те години, то нейното влияние върху изобразителното изкуство се изразява и в постановката на сходни художествени проблеми, и в сходната оценка на жизнения материал. Но „отделните видове изкуство не са в състояние да пресъздадат цялостната картина на света; те отразяват действителността, непосредствено обръщайки се към някоя от нейните страни“³⁹.

В поезията испанските събития се пречупват през емоционалното, лирическо възприятие на поета. Лирическият герой на Вапцаров в цикъла „Песни за една страна“, на Исаев в сборника „Тревожна планета“, на Стоянов в стихотворенията, посветени на Испания в цикъла „Земен живот“ възплъщава в себе си единството на личното и общественото, на индивидуалното и световното. Трагедията, преживяна от Испания, изостря политическото мислене, приобщава към интернационалното действие. Вапцаров ту се превъплъщава в редови участник в националнореволуционната война, живее с неговите чувства („Песен на другаря“), ту изживява трагедията на жената, преживяла загубата на любимия („Писмо“), а Испания с нейната съдба влиза в живота му („Испания“); ту като Исаев отразява „вътрешната духовна резигнация под напора на събитията. Той се стреми да отрази мъчителното състояние, което го обзема, разрастващата се тревога от настъплението на фашизма“⁴⁰.

Символите-обобщения, присъщи на ранната поезия на Стоянов, в стиховете за Испания се превръщат за него в средство за изразяване на своите философски размисли за събитията, чийто световен мащаб и интернационално значение той осъзнава. „В стиховете на поета звучи гласът на разбунтувалите се улици на Мадрид. . . В знамето на борбата на испанските републиканци поетът вижда символа на световните сътресения“⁴¹.

Художниците-графици отразяват в друг аспект испанските събития, но със същото отношение към тях, както и при поетите. Съчувствието към борещия се народ, омразата към неговите врагове те изразяват преди всичко под формата на остри политическо-сатирични рисунки, разобличаващи фашизма.

В гравюрите на И. Петров, обединени в цикъла „Испания 1939 година“ при показването на фашистките зверства се обединяват реалистическото и гротескно-карикатурното изображение. Именно под тази форма се проявява характерният за социалистическото изкуство през 30-те години стремеж на художника страстно и горещо да изказва своето виждане, своето отношение към изобразяваните от него събития. По същия начин, чрез сатирична деформация, изразяват своето отношение към фашизма Жендов и Ангелушев.

В социалистическата литература и изобразително изкуство през 30-те години значително място се отделя на произведенията, отразяващи живота на българското село.

Тук може би в най-голяма степен общата за литературата и изобразителното изкуство оценка на процесите, развиващи се в селото, се осъществяват в насочването на писателите и художниците към различни моменти от една и съща действителност, в избора на различни аспекти на нейното изобразяване.

³⁹ А. Вартаков. О соотношении литературы и изобразительного искусства. — В. кн. Литература и живопись. Л., 1982, с. 25.

⁴⁰ С. Коларов. Човешката песен на поета. — Литературна мисъл, 1977, кн. 6, с. 13.

⁴¹ В. Захаржевская. Людмил Стоянов. От символизма к социалистическому реализму. Киев, 1982, 158—159.

Промените в бита, в семейните отношения, произхождащи в българското село, са залегнали в основата на романите „Татул“ и „Снаха“ на Г. Караславов. Писателят ги възприема като проява на античовешки форми на капиталистическата експлоатация, показва ги, пречупени през индивидуалната психика.

Свързани с традициите на белетристиката за селото от края на XIX — началото на XX в., „Татул“ и „Снаха“ по нов начин решават проблемите, осмислят ги от нов зрителен ъгъл. Това са произведения „за погубените човешки нравствени стойности в условията на буржоазното общество, антихуманно в дълбоката си същност“⁴².

Този проблем е решен от Караславов чрез образите на Юрталана и Мариола. В образа на Юрталана авторът разобличава порока, проявил се и култивирал се в собственически бит — страст към имота, подчинявайки се на която страст, собственикът не се спира дори пред престъпление⁴³.

Социалнопсихологическият аспект при изследването на този проблем е недостъпен за средствата на изобразителното изкуство и като се обръща към него, художникът го представя в сатиричен план, както прави това в своите картини С. Венев. Уродливостта на собственичеството, представено от Караславов като трагично, при Венев се проявява в друг аспект — в сферата на комичното. „Картината „Село“ представлява интересен опит да бъде изобразен сложният социален облик на българското село в капиталистическите условия. Картината е разрешена като част от карикатурите му, в повествователна, няколко редова композиция.“ Тя дава възможност на художника „да разкаже повече подробности за събитията, към които има критично отношение — селската мизерия, невежеството и немощията“⁴⁴.

Размислите на художника за страните от селския живот, породени от капиталистическите отношения, са изразени чрез деформациите в гротескните образи, чрез ситуациите, които му дават възможност да даде своята оценка. За тази цел условните похвати на академичната живопис не подхождат и Венев търси нови за българската живопис средства. В картината „Собственик“ Венев изразява своята представа за нелепостта на собственическите претенции на селянина-бедняк чрез деформация на пропорциите — беден, тесен двор, в който не може да се вмести фигурата на окъсания стопанин, а в картината си „Пазар“ същите собственически претенции се осмиват от художника, който изобразява пазара, затрупан от стоки, където се разхожда един-единствен купувач⁴⁵.

По такъв начин Караславов и Венев отразяват, всеки със специфичните средства на своето изкуство, в съответствие със своята творческа индивидуалност, едно и също социалнопсихологическо явление — селянина-собственик, дават му сходна оценка, но го показват чрез различни естетически категории — на трагичното и комичното.

Безчовечността на собственическия свят, представен от Юрталана и Мариола, в романите на Караславов има дълбоко поетически опоненти в лицето на селянките Тошка и Севда, в чиито образи са изразени високите морални качества и духовното здраве на трудовия човек. Техният облик и духовен свят ги

⁴² К. Бъклова. „Татул“ и „Снаха“ — нов момент в прозата на Г. Караславов през 30-те години. — В кн.: Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му. С., 1976, с. 146.

⁴³ Н. Константинов. Георги Караславов. С., 1956, с. 36.

⁴⁴ М. Цончева. Прогресивни тенденции и направления в българското изобразително изкуство. Вж. кн. Революция и изкуство. С., 1970, с. 158—159.

⁴⁵ Т. Манчов. Стоян Венев. — Изкуство, 1964, 9—10, с. 44—45.

сближава с поетическите женски образи от фолклора. И ако при решаването на проблема за живота може да се установи близост между нравствените и социалните оценки за това явление в литературата и изобразителното изкуство, независимо от разликата в аспектите, чрез които той се решава, то при изобразяването на селската жена се сближават вече не само представата за нея, но и аспектите на изобразяването ѝ.

До поетическите образи на героините на Караславов са близки образите на българските селянки, създадени през 30-те години в скулптурата на И. Лазаров. Техните скръбно замислени селски образи, които Лазаров създава през 20-те години, прерастват през 30-те в душевно уравновесени, уверени в себе си личности⁴⁶.

Чрез женските фигури на Лазаров в „Селянка“ (1933), „Средногорка“ (1933), „Мома от Кюстендилско“ (1934), „Почивка“ (1937) „селската жена, опора на българското семейство и на българския селски бит, намери в лицето на Лазаров най-възторжения си певец . . . той винаги възпява нейната физическа и духовна сила и здраве. . . тя е образец на народното здраве, добрина, човечност“⁴⁷.

В образите на българските жени на Лазаров се материализират дълбоки човешки качества. За разлика от произведенията през 20-те години в скулптурите си от 30-те години Лазаров се отказва от сюжетното начало, пренасяйки акцента върху вътрешното състояние на човека, разкривайки сложната психология на селянката, нейното емоционално състояние. По този начин женските образи на И. Лазаров се доближават до фолклорните, изразяващи силата и красотата на народния характер.

Както при Г. Караславов, така и при И. Лазаров чертите на бита не определят същността на женските образи. Те само са подчинени на конкретизацията, на националната определеност на душевното богатство, на човечността на неговите селянки. Венета Иванова, убедително доказала връзката на скулпторните образи на Лазаров с фолклора, справедливо отбелязва стилистическата близост до народната поезия във фолклорната основа на неговите пластически решения⁴⁸.

Фолклорното начало сближава женските образи на Лазаров и Караславов, като до голяма степен определя особеностите на характерите и външния им облик, на техния вътрешен живот. „Севда е горда и строга, но заедно с това тя притежава много ласкава нежност и отзивчивост по отношение на хората. Тя е талантилива — нейните песни звучат широко и сърдечно, в тях е вложена мечтатата на народа за щастлив и радостен живот“⁴⁹.

Новаторството на литературата и изобразителното изкуство на социалистическия реализъм се изявява не само чрез новия начин за изобразяване на човешките отношения, но и в новото отношение на човека към света, към природата.

Успоредно с преодоляването на сектантския курс на партийното ръководство в художествения живот пролетарските поети и художници все повече се вглеждат в психологическите процеси, отразяващи обществения живот. Разширяването на идейно-естетическите търсения естествено довежда до избра-

⁴⁶ М. Цончева. Положителният герой — главна тема в изкуството на социалистическия реализъм. — В кн.: Мироглед, метод и стил в изкуството. С., 1975, с. 73.

⁴⁷ М. Цончева. Прогресивните тенденции в българското изобразително изкуство през междувоенното двадесетилетие. — В кн.: Современное искусство Болгарии. М., 1974, с. 18.

⁴⁸ В. Иванова. Проблемите за традицията и новаторството в българската скулптура през 30-те години. — В кн.: Традиция и нови черти в българското изкуство. С., 1976, с. 58.

⁴⁹ В. Антоненко, Н. Кравцов. Георги Караславов. — В кн.: Писатели стран народной демократии. М., 1955, с. 231.

язване отношението на човека към природата, до отразяване в нея преживяванията на лирическият герой, до одухотворяване на природата, до възникване в поезията и живописа на пейзажа-изповед, пейзажа-драма.

В своите пейзажи от 30-те години Данаил Дечев говори: „В тоя период у мене живееше духът на драматичното, на силно експресивното преживяване. Това е наслойка от много преживени драматични събития, войни, арести, страхове, които изграждаха цялата ми тогавашна психика . . . Аз търсех отдушник, търсех простор за изтерзаната си душа и го намирах само в природата. С таква лирично-драматично чувство са наситени всичките ми творби от онова време“⁵⁰.

В пейзажите на Д. Дечев няма пряко изобразяване на драма; има предчувствие за нея в тревожното очакване от природата на надигащата се буря, катастрофа. Своите картини „В полите на Балкана“, „Балкан“, „Пейзаж край Пловдив“ Д. Дечев построява върху контраста от масите, формите, светлините и сенките, материализиращи духовното състояние на художника. Разлятата в природата тревога се изразява ту чрез огнените тонове на небето, озарено от изгрева, ту чрез виолетовите тонове на здрачаването, ту чрез медночервените тонове на есента⁵¹.

Със своя драматизъм пейзажите на Дечев доста приличат на поезията на Хрелков, изразяваща по-скоро душевното вълнение на поета, отколкото неговия мироглед.

Също като Дечев и Хрелков „особено обича цветовете на залеза, когато небето гори, сякаш потоци кръв заливат просторите“⁵².

Чрез средствата на словесната живопис Хрелков точно фиксира цвета и като Дечев предпочита пурпура и златото:

В закъснения миг на заник
сякаш златен дъжд вали:
върховете притаени
стават призрании и странни...
стават пурпурночервени
исподинските скали.

(„Среднощен конгрес“)

В стихотворението „Вечер“ смяната на цветовете в пейзажа е необходима на поета не за изразяване на зрителната представа като самоцел, а като алегорично обозначение на напрегнатото душевно състояние на човека, чиято „робска смелост“ угасва подобно на дневната светлина при настъпването на нощта. Чрез контрастните цветове на пейзажа тук са отразени контрастните драматични психологически състояния в тяхното противоборство.

Както при Хрелков и Дечев, и лириката на Исаев е подчинена на лирико-емоционалната настройка при предаване на картините от пейзажа. Красотата на природата се противопоставя на неустроеността на света, на надигащата се в душата тревога. При изобразяването на бурята („Буря“) чрез преживяването ѝ е изразена представата на поета за борбата като закон на живота; също както чрез слънчевите лъчи, цветята, шепота на тревите, шума на гората, синевата на небето се конкретизират неговите представи за прекрасния, хармоничен свят. Заедно с това природата във всички свои контрасти, пречупена в лирически пейзаж на мислите на поета и неговите чувства, живее свой живот. В статията „Пейзажът в нашата поезия“ Исаев пише: „Пейзажът на съвременния поет не може да бъде и не бива да бъде безстрастна, мъртва картина на природата.“

⁴⁰ Цит. по книгата на Богомил Райнов. Данаил Дечев. С., 1972, с. 28.

⁵¹ Вж. посочената монография на Б. Райнов, с. 28—29.

⁵¹ Вж. посочената монографія на Б. Райнов, с. 28—29.
⁵² В. Захаржевська. Болгарська революційна поезія 30-х — початку 40-х років ХХ ст. Київ, 1971, с. 103.

Пейзажът трябва да бъде неделима част от цялостния живот на днешния човек; в него да намерим искрените чувства, мисли, възмущения и мечти на новия човек⁸³.

Аналогична функция изпълнява пейзажът в поезията на Вапцаров; когато той разправя за „човешката драма“, чрез пейзажните образи ни дава да почувствуваме гнетящата атмосфера, в която се развива тя. Усещането на гнетящата атмосфера, в която живее работникът, предава в цикъла пейзажи „Калкани“ художникът П. Младенов, а също и Н. Балкански и С. Сотиров чрез пейзажни мотиви, въведени в жанровите им композиции.

Младенов рисува работници от покрайнините на стара София — глухи стени с падаща мазилка, опушени, потънали в тесни каменни кладенци, отрупани с кошчета за боклук, ръждясали тенекиени кутии, мръсни локви, окачени на въжета износени дрехи на бедняци. Всичко това е оцветено в гнетящи сиви тонове, изобразено е в различни часове на деня, през разни сезони. В градските пейзажи на Младенов човекът е почти незабележим, но заобикалящата го среда е възпроизведена по такъв начин, че у зрителя се поражда чувство на тревога: в безлюдния пейзаж той чувства човека не по-малко, отколкото във фигуративна картина⁸⁴.

В „Калкани“ е представена същата гнетяща атмосфера на нищета, на тежкия труд, която с няколко думи умееше да възпроизведе Вапцаров:

Живот ли бе — да го опишеш?
Живот ли бе — да го разровиш!
Разровиш ли го, ще мирише
и ще горчи като отрова,

или:

А тегнеше небето ниско,
свистеше въздуха нажежен. . .
(„История“)

Особено е наситено с образи, даващи емоционален израз на потискащата атмосфера, стихотворението „Епоха“:

Живота без милост ни вързва
крилата със яки въжа,
задушва с отровната плесен
на своята стара ръжда.
И жадния устрем потиска
стоманена каска — небе.

Подобни по своето емоционално въздействие образи можем да открием в много стихотворения. Те създават усещане, аналогично на онова, което създават живописните пейзажи на Младенов.

Аналогична е функцията при изобразяването на нажежения от слънцето фабричен двор в картината на Сотиров „Обяд“, на дворовете в работническия квартал, които се виждат през отворения прозорец в картината „Работническо семейство“ на Балкански. При М. Цончева повече, отколкото при другите художници, се изтъква ролята на пейзажа като фактор, определящ атмосферата, в която живеят и действуват хората.

В картините „Стачка в бургаското пристанище“ (1937) и „Пристанище. Стачка“ (1938) хуманистичната и гражданска позиция на художничката се проявява не толкова в изобразяването на хората, колкото в празния, безлюден

⁸³ Цит. по статията на Л. Захариев. Поет на оптимизма. — Литературна мисъл, 1982, кн. 10, с. 18—19.

⁸⁴ Вж. Георги Павлов. Петър Младенов. — Изкуство, 1967, кн. 9, с. 3—4.

пейзаж на голямото пристанище, в безредното натрупване на бали, бурета, спрели товарни вагони и част от корпуса на голям, спрял до безлюдния пристан параход. Чрез самия подбор и комплектуване на елементите, чрез суровия тъмен колорит на пейзажа М. Цанчева ни дава представа за събитието и изразява своето отношение към него.

Разработвайки темата за „човешката драма“, Вапцаров последователно осъществява изискванията за жизнена правда в поезията, къса всички завеси, разрушава илюзиите, пречещи на правдивото изобразяване на живота. Той полемизира с тези поети и художници, за които пейзажът е средство за прикриване на суровата правда на живота.

В стихотворението си „Рибарски живот“ Вапцаров избира такава тема, която особено често се е оказвала фалшиво романтична в изкуството, тема, лишена от жизнената основа на доукрасената природа. На идиличното изобразяване „на волния рибарски живот“, съпроводено с обичайните за него атрибути от измислена екзотика в изграждането на пейзажа, Вапцаров противопоставя житейската правда — суровата природа, враждебна на човека, с която започват своята борба рибарите.

На това изобразяване на рибарския живот при Вапцаров напълно съответствува цикълът от графики на В. Стайков, наречени „Созопол“. В тях са отразени сцени от трудовия живот на рибарите от Созополското крайбрежие.

Отбелязвайки, че ежедневието на рибарите е предадено от В. Стайков без всякаква идеализация, без романтично украсяване, историкът на българското изкуство Е. Томов подчертава полемичната насоченост на гравюрите от Созополския цикъл против установените традиции и шаблони⁵⁵.

В линогравюрите си „Строеж“, „Град“, „Строеж в София“ Стайков показва, че градският пейзаж със своята техника е тази жизнена среда, при която се разкриват най-съществените страни от живота на населяващите града хора. Този индустриален пейзаж навлиза в живота на трудовите хора, определя не само страданията на работника, но и величието и героизма на неговия съзидателен труд, както това личи и в стихотворенията „Завод“ и „Пролет в завода“ на Вапцаров.

В литературата, живописата и графиката пейзажът не отразява само реалната природа, той изобразява и вътрешния свят на човека, разликата между тях се крие само в средствата за това изобразяване и изразяване. Сходни, еднотипни явления възникват в литературата и изобразителното изкуство в резултат на общата емоционална наситеност на пейзажа и подчинението му на задачите на психологизацията на изкуството. А именно тези тенденции започват да преобладават в литературата и изобразителното изкуство на социалистическия реализъм в България през 30-те години. С тях са белязани и литературата, и живописата, и графиката, и скулптурата.

Преведе от руски: Виктор Футеков

⁵⁵ Е. Томов. Българска графика. С., 1959, с. 66.

ПРОБЛЕМИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА АНКЕТА

ПРОДЪЛЖЕНИЕ НА ТРАДИЦИЯТА

Иван Сарандев

Когато през 1974 г. към Института за литература при БАН бе сформирана група за литературно анкетиране, тя не започна своята работа от нулево равнище, а имаше пред себе си нагрупан преди това опит: анкети за Яворов, Вазов и Йовков. И една от задачите ѝ беше да го анализира и обобщи, да тръгне от постигнатото и като приложи съвременна научна методология, да го приведе в хармония с изискванията и потребностите на съвременната литературна историография.

Анкетите предлагат богата и разнообразна информация от най-различно естество. В зависимост от индивидуалните интереси на читателите в тях могат да се намерят сведения и оценки за всичко или почти всичко, което ги интересува. Разбира се, на първо място, биографични сведения, при това поднесени от самия писател. Например страниците, посветени на семейството и детството, в почти всички анкети са едни от най-увлекателните и ценните. Писателите изнасят много нови факти за своето семейство и детството, за учителите си, за първите си стъпки в литературата. Но несъмнено, биографичните сведения, колкото и полезни да са, едва ли са най-същественото в авторските откровения. Кръгът от въпроси, които се дискутират в беседите, е извънредно широк. Важно е да се отбележи обаче, че писателят не се задоволява само пасивно да информира например как е възникнал художественият замисъл на далена творба, но дава и своя оригинална интерпретация. А тая интерпретация може да послужи за отправна точка при анализа и тълкуването на произведението. Нещо повече — при нейното наличие е немислимо да се прави анализ, без да се вземе под внимание авторската самопреценка и тълкуване. Изобищо анкетите вкарват в обръщение нов литературен материал не само по отношение на фактите, но и главно по отношение на тяхното осветляване и тълкуване.

Досега като самостоятелни книги са излезли шестнадесет анкети за: Емилиян Станев, Ламар, А. Гуляшки, Ал. Геров, Г. Караславов, Д. Жотев, Чудомир, Мл. Исаев, Т. Траянов, Ил. Волец, В. Иванов, Калина Малина, Ив. Мартинов, Кр. Григоров, Г. Стоев и Д. Овadia. Редколегията на поредицата и научният съвет на института приеха за печат още и анкети с Хр. Радевски, Ел. Багряна, М. Ягодов, К. Калчев, Ем. Манов, Ив. Мирчев, Е. Каранфилов, Б. Божилов и А. Тодоров. Предстоят да се приемат за печат анкети с Ив. Радоев, В. Андреев, Ив. Аржентински, П. Незнакомов и др. В процес на работа са още редица книги. Приетата дългосрочна програма се осъществява планомерно. За съжаление забавя се издаването на готовите ръкописи в издателствата, което се отразява не особено благоприятно върху дейността на групата.

В своята съвкупност литературните анкети са своеобразна литературна история на България, изградена чрез житейската и творческа съдба на отделни писатели. Нашата културна и литературна общественост правилно оцени значението и стойността на новата библиотечна поредица. В печата и другите средства за масова информация те получиха висока оценка, придружена с някои основателни препоръки за отделни автори и за поредицата като цяло. По повод

анкетата за Е. Станев сп. „Иностранна литература“ писа: „Тази серия е непосредствено свързана с основната дейност на литературния институт — създаването на пълна история на българската литература.“ А светската литературоведка Е. Варварина пише: „Книгата дава илюзия за живо общуване с Е. Станев. Точно възпроизведените беседи способствуват за всестранно разкриване на характера, темперамента, предават особеностите на неговата реч, маниера му на изразяване — с една дума, разкриват писателската природа в цялата ѝ сложност.“

В чешкото сп. „Творба“ известният българист проф. д-р Зденек Урбан рецензира анкетата за В. Иванов. След като изразява съжалението си, че в Чехословакия книги от този жанр „ни все още нямаме“, той заключава: „Книгите от този вид имат своя вътрешна художествена структура, доста своеобразна, но винаги изградена така, че да покаже общия стремеж: да се изгради автопортрет на писателя, за да бъде обяснен неговият жизнен и творчески път. . . По такъв начин възниква една увлекателна и ценна книга, която между другото в много отношения задълбочи досегашните ни познания за българския културен живот през последните шест десетилетия изобщо.“

Днес е все още рано да се правят категорични изводи и оценки — както за стореното, което продължава да се досътворява, така също и за онова, което предстои да бъде направено. Но все пак налице са два момента, които са безспорни.

На първо място, че литературните анкети са едно богатство и обогатяване на нашата духовна култура. От него ще се ползват не само съвременниците, но и ония, които идат след нас. И на второ място, факт е, че нашата културна и литературна общественост прие анкетите и по този начин поопри тяхното съществуване и развитие. Преди десет години малцина познаваха жанра литературна анкета. Днес терминът трайно навлезе в литературното ни всекидневие. А това означава, че анкетите се включиха в духовния свят на читателите. Един акт на признание, който задължава много.

КРИТИЧЕСКА ПРЕЦЕНКА

Александър Йорданов

Поредицата „Литературни анкети“ на Института за литература при БАН представлява новаторско продължение на традициите на литературното анкетиране, положени у нас от литературоведи като Иван Шишманов и Михаил Арнаудов. В методологически аспект поредицата значително осъвременява и многостранно функционализира някогашната психобиографична „разпитна метода“. За разлика от миналото тя до голяма степен потиска претенциите на психологията на литературното творчество по отношение на „магията на творческия процес“ и поставя своя методологически акцент върху цялостното и изчерпателно изследване на житейския и творческия път на анкетирания. По този начин анкетите допълват и коригират литературно-историческото познание, обогатяват го не само с езика на фактите, но и с езика на личнотворческа интерпретация. Те имат амбицията да погледнат от „нов“ зрителен ъгъл житейското и творческото битие на редица видни представители на художествената ни интелигенция и да документират техните възгледи, оценки, мнения по проблеми от естетически, литературно-исторически и социален характер. Заедно с това анкетите извеждат на „бял свят“ от мрака на забравата огромно количество специфично литературоведски документален материал, резултат както от личните спомени на анкетирания, така и от целенасочената подготвителна изследвателска работа на анкетатора. В тях оживяват чрез личното субективно виждане и отношение важни моменти от националната литературна и социокултурна история. Очертават се „портретите“ на повече или по-малко известни творци и приятели на литературата от близкото и по-далечното минало, много от които нямаха, за добро или за лошо, щастливата съдба да доживеят до днешното освободено от научни предразсъдъци и обществени спънки отношение към литературното наследство. Така огромният историографски и психобиографичен материал, който съдържат литературните анкети, е сам по себе си и оценка за тяхната културно-историчес-

ка и литературно-изследователска стойност. Но заедно с това големият научен и обществен успех на поредицата се дължи и на теоретически преосмислената методология. В теоретически и практически аспект усилията очевидно са насочени към методологическа комплексност на изследователския подход, който не се самозатваря в границите на „чисто“ литературоведската проблематика, в изследването на психологията на творческия процес, а се стреми към цялостно проучване на творческата личност в нейното светоотношение, нравствени принципи, обществени и литературни възгледи. Така пренебрегваните някога въпроси около творческия процес днес намират функционална интерпретация и, обратното—въпросите за спецификата на творческия акт, въпросите за творческата личност и нейната индивидуална психология се решават върху далеч по-сложен и многостранен културно-исторически и психологически терен, решават се като иманентно присъщи за индивидуалната и социалната творческа психология. А обстоятелството, че в редакционната колегия на поредицата са включени едни от най-видните наши литературни историци — акад. Г. Цанев, проф. Ст. Каролов, проф. Т. Жечев, ст. н. с. Иван Цветков и ст. н. с. Ив. Сарандев, показва недвусмислено не само отговорността, но и надеждите, които се възлагат на проблемната група „Литературни анкети“ от научния колектив при Института за литература, респективно от цялата наша културна и научна общественост.

Досега са излезли анкетите на Иван Сарандев с Емилиян Станев, на Михаил Тошков с Ламар, на Катя Янева с Александър Геров, на Стефан Коларов с Георги Караславов и Младен Исаев, на Катя Бъклова с Андрей Гуляшки, на Весела Янева с Добри Жотев, на Лилия Димитрова с Чудомир, на Румяна Дамянова с Илия Волен, на Благой Димитров с Давид Овадия, на Вера Балабанова с Теодор Трайнов, на Бистра Ганчева с Калина Малина, на Драган Ничев с Генчо Стоев, на Людмила Григорова с Крум Григоров, на Йорданка Стефанова с Вичо Иванов, на Тодор Янчев с Иван Мартинов. Внушителни не само като количество, но и като научно постижение, всички те дават представа за задълбочеността и творческата добросъвестност на участниците в литературното анкетизиране.

Отделно внимание заслужава проблемът за възприемането на поредицата от различни социални групи. Наблюденията биха показали до каква степен една привидно „чисто“ научна потребност се превръща в увлекателно културно-историческо четиво, в своеобразно приключение на духа още повече, че най-добрите от анкетите притежават много от качества на биографичния роман и впечатляват с умението и на анкетирания, и на анкетъора да поддържат непрестанно читателския интерес към анкетния автобиографичен, творчески или културно-исторически „сюжет“.

В поредицата „Литературни анкети“ са застъпени всички традиционни за този тип изследване въпроси. Подробно е изследвана житейската биография на анкетирания — родословието, детството, годините на учение и първите литературни прояви, общокултурните и специфично литературните интереси, родните и чуждите социални и литературни влияния, литературните приятелства и обществено-литературните кръгове, личните и социални поводи за създаването на отделни произведения, непубликуваните или замислени произведения. Индивидуалният принос на анкетъора е в научнометодологическото му право да се съобрази с „програмните“ изисквания и съвременено творчески да ги „наруши“, когато конкретният изследователски факт прави това възможно и необходимо.

Постиганията по отношение на прилагането на „програмната“ част от анкетната методология са безспорни. Те проличават както в събрания документален материал, свързан пряко с психобиографията на личността, така и в споделените мисли върху актуални въпроси на националното обществено-литературно развитие (особено ценни са данните, засягащи периода на 30-те и 40-те години, както и годините непосредствено след Деветосептемврийската социалистическа революция). Значението на този историографски материал изпъква още по-ярко, като се има пред вид „реалната потребност“, на която отговарят анкетите — написването на многотомната история на българската литература. Висока оценка заслужават онези от анкетите, в които анкетъорът е успял да преодолее бариерата на „запознанството“ с писателя и го е подтикнал към непринудено и искрено споделяне и творческо разсъждаване върху изминатия житейски и литературен път. В тези анкети се откроява най-убедително и д и в и д у а л

ността на твореца. За съжаление не всички от анкетаторите са постигнали това и точно тук трябва да се търси и линията, която отграничава сполуките от несполуките в поредицата. Ще опателди този водораздел само с един пример. В анкетата на Иван Сарандев с Емилииян Станев творчески е овладяна „разпитната метода“ и големият писател се е увлякъл в хода на спонтанната беседа и откровения диалог. В предговора към анкетата Ив. Сарандев акцентува върху „новото“ в метода: „Диалогът — пише той — това е характерология в процес, пълна с живот и енергия, той осветлява личността в много посоки.“ Чрез този „диалог“ писателят е получил възможността откровенно да сподели своите „истини“ и духовни максими, да изложи свободно разсъжденията си по важни въпроси, засягащи широк кръг от нашата литературна общественост.

„Диалогичният“ принцип като една своеобразна „характерология в процес“ повече или по-малко присъствува във всички анкети, но не във всяка от тях е функционален, често остава само момент, малък „пробив“ в спокойно-епичния ход на „разпитната метода“. Естествено тук става дума и за индивидуалната творческа специфика на анкетирания, но и за недостатъчната подготовка на анкетатора, който се задоволява само с възможностите на предварителната „програма“.

Но въпреки тези слабости, всяка една от досега излезлите шестнадесет анкети има свой характерен облик, свой методологически акцент, свой диалогичен „темперамент“. В анкетата с Теодор Траянов той е във възкресяването на една от най-оригиналните творчески личности в българската литература; в анкетата с Калина Малина — в типично женската наблюдателност върху „мъжките“ литературни нрави; в анкетите с Георги Караславов и Младен Исаев — в пълнокръвното социално-биографично документиране; в анкетата с Илия Волен — в лаконичната, но богата на наблюдения и синтези мисъл на писателя; в анкетата с Александър Геров — в изгарящата ангажираност със света на изкуството; в анкетата с Андрей Гуляшки — в целенасоченото търсене на паралели между житейско-социален и творчески опит; в анкетата с Добри Жотев — в интригуващото монологично саморазкриване на писателя; в анкетата с Вичо Иванов — в духовитото извайване на позабравени литературни образи от миналото; в анкетите с Крум Григоров и Чудомир — в интимното докосване до близкия човек; в анкетата с Давид Овадия — в безпримерно честната позиция на комуниста творец; в анкетата с Генчо Стоев — в задълбоченото навлизане в творческата лаборатория на писателя; в анкетата с Ламар — в обаятелното проникване в битово-жителския стил на поведение на писателя; в анкетата с Иван Мартинов — в категоричните социално-граждански жестове на твореца.

Разбира се, ако за читателя литературните анкети, които обхващат като цяло един значителен отрязък от литературната история и съвременността, са интересни с всичко, което се разказва и споделя в тях, то за литературния изследовател, за подготовения и информиран читател те са още по-интересни с това, което е премълчано, пропуснато по една или друга причина в тях. В случая „мълчанието“ или „табуто“, за което споменава и Стефан Коларов в анкетата си с Георги Караславов, е субективна творческа проява, то също характеризира личността и се превръща в елемент на анкетите.

Любопитни биха били и някои статистически изследвания върху анкетите, които да разкрият към кои въпроси писателите имат най-голямо предпочитание и кои с охота премълчават, какви страни, явления, прояви от литературното минало остават тенденциозно неосветлени. Още по-необходимо е да се „засекат“ от различни страни лично-творческите позиции на анкетираните автори по един определен проблем, за да се открият сходствата и различията в тяхната субективна интерпретация. Но това са въпроси, които тепърва ще привличат критическото внимание. Защото няма съмнение, че върху анкетния материал рано или късно ще се натрупа солидна критическа книжница, че той ще стане основа за някои от най-плодотворните разговори и дискусии в нашата литературна действителност, че те не само ще попълват културно-историческото познание, но и ще усилват жаждата по него на идващите нови литературни поколения. С други думи, поредицата „Литературни анкети“ обещава да се превърне в един от ярките културно-исторически и научни факти от литературно-историческото самосъзнание на българската литература.

Катя Янева

Що за документ е литературната анкета? В точния смисъл на думата — само за разговорите, състояли се от тази дата между един писател и един литературовед. Примерно между Емилиян Станев и Иван Сарандев, Георги Караславов и Стефан Коларов, Христо Радевски и Йордан Василев. Нещо повече — тя е документ за разговорите само ако се вземе нейният магнетофонен или стенографски запис. Книгата вече не е същото — колкото и да се придържа към автентичността, тя бележи отклонения. Тя носи следите на едно противоречие — противоречието между интересите на учения изследовател и читателя любител. За учения, който ще пристъпва към анкетата като към документ, пълната автентичност е безусловна необходимост. Изследователят се интересува дори от паузата пред едно твърдение, от интонацията, с която е споменато едно име, от живото прехвърляне на теми в разговора. Всичко за него е съдържателно, всичко изгражда портрета на писателя, издава неговата сигурност или колебливост, симпатии или антипатии и т. н. Книгата поднася една нормализирана реч (за такава настояват в повечето случаи самите писатели), изчистени са характерните диалектни думички, няма ги повторенията, налукванията, онова толкова показателно „забравих“. А освен „книжовна“ книгата трябва да е и четивна — заради това вече се правят промени. Досега анкетните книги са давали (макар и невсякога пълн), но винаги достоверен образ на писателя — те могат да бъдат наречени „Андрей Гуляшки-76-та“, „Генчо Стоев-80-та“, „Емил Манов-79-та“. Такъв е бил писателят по времето, когато са водени беседите. Анкетиращият е този, който трябва да създаде атмосферата на свободна себеизява, на доверие и изповедност. Зашто документирането на собственото „аз“ на писателя става с предразполагането да се прояви всяко лично, всичко — особено у него.

Но анкетната книга съдържа в доста случаи изключително ценен материал „извън“ личността на писателя — става дума за погледа върху историята на народа ни, неговите обществено-политически борби, за създаването в анкетата представи за културни и други среди и средища, за описания на бит, обичай, нрави, за споменати характеризирани личности и т. н. Разбира се, целият този материал е поднесен като спомен-разсъждение в беседите от самия писател.

Анкетите ни свързват с действителността чрез личността на писателя — непременно чрез неговата памет, чрез неговото разбиране за важността на нещата. Отразява се и добросъвестността на писателя, и неговата добронамереност. На някои от анкетираните не е чужд стремежът да полкрепят думите си с факти, да посочат допълнителни свидетелства — в полза на документалната стойност на книгата. Зачестяват случаите, когато самите писатели се интересуват от научното предназначение на анкетата и във връзка с това се грижат тя да добие по-солоден вид на документ (нищо лошо, ако това не потиска спонтанността, изповедното начало).

Всъщност анкетиращият, който има пред вид неизбежната субективност на толкова ценния „документален“ материал в анкетата, е отговорното лице за повишаване на действителната й документална стойност. Всичко в тази насока зависи от неговата литературоведска и обща подготовка, от умението му за човешко общуване. Преди всичко той е, който трябва да „усеща“ събеседника си и деликатно да се пригоди към него, като не изпуска нишката на разговорите. Той е, който трябва да е наясно какви качества на мисленето, паметта и характера проявява писателят в излагането на „страничния“ материал, колко близо се движи до фактите, за какво „има памет“ и за какво — не. (В практиката ни са се установили определения „субективен“ и „обективен“ писател, което пак не може механично да определи анкетата като субективна или документална книга.) И анкетиращият намира начини — различни в конкретните случаи — да помири субективното с документалното начало. Готовите книги доказват резултатността на различните начини за подсилване на документалността.

Беседите за една литературна анкета се провеждат в течение на година, две и повече. За разлика от еднократния акт на интервюто, писателят има възможност да бъде неколккратно насочван към дадено събитие, от различни страни, в различно психологическо състояние — става една почтена и за двете страни лична проверка на казаното.

Когато анкетаторът е добре осведомен, той спокойно би могъл да оспори в разговора казаното от писателя, още в протичането на беседата да го насърчи към една самопроверка. А е длъжен, когато в разговорите не го направи, да посочи в бележките „грешката“ на писателя (ако тя е установена, разбира се).

Бележките, които се включват в края на всяка анкетна книга, в добрите случаи на внимателно и компетентно изработване са солидна подкрепа на документалното начало. Същия смисъл имат и различните видове документи, които се включват — писма, снимки, части от дневници. Обикновено тези материали се публикуват за първи път, намират се в пряка връзка със съдържанието на беседата, попълват известни празноти или уместно дублират казаното, потвърждавайки го документално.

След издадените шестнадесет книги в поредицата „Литературни анкети“ вече можем да се убедим, че обективизация на субективно изнесения материал се получава — малко неочаквано — върху територията на цялата поредица. Не един, а много писатели говорят за едно събитие, за една личност; не един, а повече писатели припомнят далена творческа среда. Кръстосването на погледи, на мнения има положителен ефект. Ако даден писател по една или друга причина не доизяснява даден момент от миналото, неговият съвременник, съратник, съмишленик или обратното, ще помогне със своя разказ, същото ще направи трети, четвърти — докато фактите се изяснят. Важното е, че с обхващането на повече писатели в процеса на анкетирането тези непредвидени „съприкосновения“ на индивидуалностите ще стават все повече — и все в полза на документалността.

Ако в отделните анкети се търси оригиналното, лично виждане на писателя за себе си и своето време, то в поредицата като цяло се наблюдава все по-крепнеща истинност за литературното развитие за близкото минало и настояще на страната ни.

ЗА ТВОРЧЕСКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЯ

Юлия Обретенкова

Така поставената тема е твърде широка и многообхватна. И все пак — какво е значението на анкетите като източник на информация за възстановяване живия дух и атмосферата на едно отминало време, в което са живели и действували писатели, художници, артисти, когато, съобразно характера и темперамента си, „на живо“ са писали страниците на нашата културна история?

„ — „Копривщица“ голяма кръчма ли е била?

— Бърлога. Нямаше прозорци. От вратата се влизаше, в която, ако не светеше оплютата от мухи лампа, ще си счупиш главата. Събирахме се там и Гео, и Христо Ясенев, и Николай Хрелков. . . Все бедняци, няхаха пари да си платят вересията на баба Брайковица. Гео идваше с една кожена полушубка, казваше, че била от лисица. Шапката си нахлупваше ниско над ухото. Модернисти! . . . Христо Ясенев и Гео се сдвушваха. . . Туджарчето носеше една шапка с много широка периферия. Налитахме на кариани панталони и черни вратовръзки. . . Той и Гео данасяха последните моди в поезията. . . „

Този откъс от анкетата с Ламар много живо и веднага ни пренася в самото начало на 20-те години, в периода между „Везни“ и „Пламък“, преди съdboносната 23-та, която разтърсва българската интелигенция. Само няколко бегли шрихи, и назованите имена се изпълват с живот, слизат от страниците на енциклопедията и ние преставаме да ги чувстваме далечни и чужди. Разбира се, само този малък откъс не е достатъчен, за да видим от всички страни живия Гео или Ясенев. Необходими са още и още факти. А анкетите са именно това — натрупване на свидетелства от различни информатори, с оценки от различни гледни точки. И когато тези „гледни точки“ се засекат от няколко страни, става възможно да се правят изводи за човек или събитие, да се коригира, потвърди или отхвърли едно общоприето мнение.

Анкетите дават възможност за приобщаване към живота на нашата интелигенция, на творците на българската култура през различни периоди от нейната история. Ако прегледаме само

именните показалци, става ясно и какъв широк обхват от имена се съдържа в тях — имена на писатели, художници, издатели и критици, редактори и учители. Анкетите са достоверен източник на сведения за тези хора: от кратките словесни портрети и характеристики до широко и многообхватно представяне на тяхната дейност. Много от тях са играли значителна роля в културния ни живот, други са потребени и напълно забравени от културната ни история. Та кой днес си спомня например за учителя Иван Радев, бащата на Калина Малина, човек непрактичен, но много инициативен, който още в началото на века организира първите забавачници, а малко по-късно — и първото общешитие за безпризорни деца? Или за учителя на Г. Караславов — марксиста философ д-р Петър Генов, когото Ленин споменава в своите „Философски тетрадки“ и който вместо да заеме полагаемото му се място на университетската катедра, умира неизвестен?

От страниците на анкетите оживява образът на учителската интелигенция. Този многоброен народ, разпръснат по всички краища на България, потънал в нищета, но който с една почти възрожденска енергия сее семената на знанието. Обръщайки се към детството си, почти всички анкетирани автори говорят за своите учители — повечето потънали в неизвестност, но почти всички със заслуги към своите ученици, пряко или косвено изиграли значителна роля в идейно-естетическите или просто житейските биографии на бъдещите творци.

Анкетите естествено и логично ни въвеждат в бурния и интензивен живот, който кипи в многобройните издания. Тук можем да открием неакадемичната история на този живот, пълен с чисто човешки взаимоотношения, борба, пристрастия. Можем да проследим как Гео Милев създава „Пламък“ и „Везни“, как става преходът от едното към другото списание. Да видим как в тесния му дом, който е едновременно и редакция, идват неговите приятели и съратници — отначало Т. Траянов и Ем. Попдимитров, а след това Ясенев и Хрелков. Анкетите ни позволяват да се пренесем и по-добре да вникнем в идейно-художествените борби на времето, дават ни възможност сами да се ориентираме и преценим едно или друго литературно течение, факт, събитие. Виждаме как на практика става така, че нишките от „Везни“ и „Пламък“ тръгват към „Хиперион“ и „Нов път“, можем да проследим движението на техните сътрудници. Пред нас като жива застава атлетичната фигура на Г. Бакалов, който с басов глас обяснява нещо на Фурнаджиев и Развигоричев. Чуваме прещенката на младите Г. Караславов и Мл. Исаев за него и списанието му. Мнения, донякъде противоречиви, но и верни, защото времето е занесло своите поправки.

Надникваме в редакцията на в. „Развигор“, където Ал. Балабанов воюва страстно и открито с Вл. Василев, виждаме как А. Страшимиров като директор на „Ведрина“ подпомага чисто човешки финансово изпадналия в беда Г. Караславов. Проследяваме историята на в. „Литературен глас“ и научаваме малко известните факти от последните му години. Оживява и сп. „Хиперион“ с неговите редактори — „тънкия и изискан“ полемист Ив. Радославов и бледната трагична фигура на Т. Траянов, отличия познавач на театъра и музиката, майстор на стиха.

Потопяме се в света на революционната интелигенция през 30-те години, тясно свързана с историята на Партията, с нейния печат и противоречия в разбиранията за идейност и художественост, виждаме как младите, неутвърдени още автори търсят духовна подкрепа и свои съмишленици приятели, гравитират от едно издание към друго, борят се за издаването на първите си книжки. Срещаме се с младия поет работник Ванцаров, разбираме как е била издадена единствената му стихосбирка, „Моторни песни“. Оживяват и фигурите на Жендов като редактор на в. „Жупел“ и „Поглед“, на карикатуриста Бешков.

Анкетите допълват някои факти за групирането на революционната интелигенция около „РЛФ“, „Кормило“, „Брод“, осветляват ги откъм човешката страна. Усещаме как крепне литературната ни критика в края на 30-те и началото на 40-те години на страниците на „Изкуство и критика“, как някои млади писатели бойкотират списанието поради погрешните си разбираня.

Намираме и факти за отношението на прогресивната интелигенция към „Златорог“ и неговия главен редактор. Съдби и възгледи, сложно преплетени, както е в самия живот.

Писателският труд е тясно свързан с издателското дело. Макар и бегло, в анкетите се докосваме до издателската интелигенция, срещаме кратки прещенки за Ал. Паскалев, Куюмджиев,

за издателство „Ив. Г. Игнатов“. Тук е мястото да споменем с добра дума книжаря Филип Чипев, син на издателя Чипев, тази колоритна личност, тихият спътник на творческата интелигенция, който, без сам да е обзет от творчески дух, покровителствува творците. Една тиха и скромна, забравена фигура, която анкетите възкресяват.

В анкетите оживява и образът на старата София. Диша чрез своите театри, читалища, кафенета и аперитиви, често и дом, и редакция, и просто място за срещи и разговори на писатели, художници, музиканти. Творчески клубове, в които се водят спорове, раждат се списания и вестници, формират се идейно-естетически кръгове. София с аперитив „Копривница“, този първи „якобински клуб“, свърталище на революционерите и поети. Тук баба Брайковица като Странджата ще съумее да нахрани прегладнелите поети. Малко по-късно — кафене „Средец“, където през 30-те години се събират прогресивните и писателите комунисти, където можем да видим дори високата фигура на Вапцаров. „По-тежката“ сладкарница „Цар-Освободител“ — според Ламар „този фудулски клуб“, но където можем да се срещнем и със самотника Йовков, и с веселящите Елин Пелин и Балабанов, които са винаги център на големи компании.

Не е възможно да се изчерпят всички теми, да се хванат всички нишки, които водят началото си от страниците на анкетите. Те ни сродяват и с времето, и с творците от по-младото поколение, както и с периода след 9 септември 1944 г., където можем да търсим факти за не по-малко интересни творчески съдби и взаимоотношения. Защо анкетите са именно това — неакадемична, но достоверна история на българската интелигенция.

ЗА ЛИТЕРАТУРНИЯ ПРОТОТИП

Катя Бъклова

Въпросът има широк диапазон — от популярния читателски интерес за реалните връзки на писателя с действителността, през относително документалност—художествена фикция, до същностни страни в творческия процес и психологията на литературното творчество.

Автобиографичното начало в произведенията на редица писатели е тясно свързано с въпроса за прототиповете им. Във всички анкети присъства темата за семейната среда, за детството и първите преживявания и впечатления. Безспорно е, че в детството, сред близките, в родния дом се формират основите на човешката личност, а в случая тук са и корените на творческата личност. Но от тази общовалидна констатация започват и индивидуалните разлики, що се отнася до ролята на детството като сюжетно- и образно-продуктивен момент. Практиката показва, че хората, заобикалящи бъдещия творец в ранната му възраст, често по-късно присъствуват в творбите му вече като литературни образи, т. е. стават прототипове. Автобиографичното начало при някои писатели остава продуктивно и действено през цялото им творческо развитие, при други първите впечатления и спомени като че ли отзвучават заедно с най-ранните творби. Но дали не се появяват по различен, по-опосредствуван начин и в зрялото им творчество?

Разказвайки с охота за своето детство, например Ил. Волен категорично заявява: „Малко работи (спомени, впечатления) имам, неописани в разказ. . . . Аз не мога да измислям.“ Аналогичен е случаят с Кр. Григоров, който също съзнателно през целия си живот използва творчески запаса от детски впечатления: „Аз пиша преди всичко за онова, което лично съм преживял и изстрадал.“

За писатели от типа на Ил. Волен и Кр. Григоров детството се оказва доминиращ фактор — като тема, сюжет, образи в творчеството им. При тях на пръв поглед като че ли нещата с прототиповете са ясни и безпроблемни — творецът е тясно свързан с живота, пресъздава го почти автентично, прототиповете се познават без усилие. Но дали това е всичко? Анкетаторите се опитват да навлязат по-дълбоко в проблема. И по този начин създават предпоставки за нов изследователски поглед върху тези автори. Защо в анкетите те всъщност още веднъж разказват детството си, пресъздават случки, спомени, впечатления. Този път със стремеж към

максимална достоверност. Едно съпоставяне — идейно, стилно-езиково, даже интонационно, между художествения разказ и разказа в анкетата, между предаденото сега като автобиография (върху което впрочем отново допълнително ще влияят натрупаните години, набраният опит и т. н.) и изобразеното в литературни творби ще даде богат материал за наблюдения и обобщения върху творческия процес при този тип писатели; върху степената, насоките, силата на тяхното въображение. Особено интересно в случая е да се отчете самосъзнанието на автора, чувството му за самопреценка — доколко той съзнава и как оценява ролята на творческото въображение. Присъствието на самия автор — селско дете — като литературен герой, от своя страна поставя извънредно съществени въпроси, свързани с психологията на литературното творчество. Ясно е, че този герой и *е*, и *не е* авторът. Прототипът не се покрива с героя и това е осъзнато от твореца. „Пиша за възрастни с герой дете — казва Ил. Волен, — но погледът ми е на възрастен човек.“ И Кр. Григоров разказва за това как вижда „отстрани“ своя обект, т. е. себе си.

Анкетите недвусмислено сочат колко елементарно е да се приеме една автобиография — на творба като буквално копие на действителността. Те предлагат материал за изследване на автобиографичното като художествена условност, на отношението художествено обобщение — автентичност и т. н.

Анкетата с Д. Жотев, съпоставена с неговите „Преживени разкази“, също разкрива особености на творческия подход, психология и въображение. От друга страна, „провокиран“ да разказва своето детство, писателят рисува изключително живи, колоритни, емоционално наситени и философско извисени портретни характеристики на близки и селяни, на които по собственото му признание е дължник със слово. Имаме основание да твърдим, че тази анкета „отключи“ нови творчески пориви, тъй като Д. Жотев твори в момента на анкетирането и тези места в анкетата се превръщат в начало, в подтик за бъдеща творба, може би в неин вариант. Ето случай, когато анкетирането става своеобразен импулс за писателя.

По богатство на „персонажи“ и съдби анкетата с Г. Караславов съответствува на огромното социално платно на неговия роман-епопей „Обикновени хора“. Нейните „герои“ са съживени от феноменалната памет на писателя, съчетана с непреодолим интерес към човека, и то повече като социална характеристика, произход, конкретна биография и политически позиции, а по-малко като психология и индивидуален колорит. В този смисъл отразеният тук жизнен, обществено-политически и идеен път на Караславов може да се приеме като своеобразно допълнение на самата художествена творба.

От признанията на Е. Станев относно неговите прототипове става ясно, че при този творец проблемът има специфични особености. Прототипът сложно съчетава спомен за един човек с по-късно, понякога с десетки години преживяване, моментно настроение, случайно впечатление, чута песен, видян пейзаж. Спомените често са неосъзнати от самия творец, превърнали са се в част от духовната му същност и той трудно ги приема като идеши „отвън“. Обикновено най-ясен за него е физическият прототип на героя му. Е. Станев е убеден, че за да се направят един герой в литературата, не стига един човек. Чрез всеки своя герой той „разгрява себе си“, защото не би могъл да улови нищо у другите, което не носи у себе си, което не е негова духовна проекция — мисли, чувства, тревоги, противоречия. Тук имаме случай на сложно „манипулиране“ с прототипа. Натрупани конкретни впечатления се проявяват по-късно като плод на авторско въображение, тъй като са преосмислени, асимилирани от творческото му съзнание.

А. Гуляшки съзнателно се отдалечава от реални прототипове: „Не обичам да имам вземане-даване с прототипове.“ Той персонафицира идеи и явления в образи, при него обобщителният момент, заострянето, акцентът, даже стилизацията са особено силни. По собствени му признания още от първите си творби „съчинява, измисля, конструира“. Жизнени впечатления, непосредствен опит, спомени, биография много опосредствувано присъствуват в творчеството му. Гуляшки търси сложен герой, съчетал черти на цяла редица съвременници; такъв герой му е нужен, за да възплъти в него съответни проблеми. Той гради образа върху идеята, за него е важно този образ да съдържа „социална перспектива и въображение“, да обобщава реални тенденции, явления, проблеми. Естествено е, че тук конкретни прототипове няма да подпомогнат много творческия процес.

Темата „прототип“ би намерила богат материал в Чудомировото творчество. Но за съжаление приживе на писателя анкета с него не се направи. И сега авторката всъщност разпитва негови близки, познати, съселани. През техния поглед се разкриват детството и зрелостта му. И тъй като това става от различни лица, които понякога разказват едни и същи случки, то ни се предлага по-различен, но не по-малко ценен и резултатен аспект към интересувания ни проблем.

В анкетата е създадена (по-точно пресъздадена) колоритна атмосфера, една среда, където съвместно живеят писателят и героите му. От друга страна, се намерява гледната точка на трети човек по отношение на автора и на взаимоотношенията автор—прототип в битов план. Творецът, героят му и разказвачът за тях са обединени върху територията на Чудомировото творчество: „Тази случка аз му я разказах, а после той я разкри. . . Това беше цялата история. Останалото Чудомир го измисли. . . Горедолу него описа. . .“ и т. н. Подобни моменти представляват ценен подстъп към творческия метод на писателя, към разкриване степента, силата, посоките на творческото въображение при всички тези „измислици“ и „разкрасявания“, за които говорят близките му. Чудомировият свят в анкетата е всъщност светът, пресъздаден в книгите му, и тук съпоставката между тях е изключително интересна не само от литературоведска, но и от социологична и народопсихологична гледна точка.

Дори от тези бегли наблюдения става ясно, че анкетите откриват поле за изследване на типове писатели според отношението им към прототипа и дават богат материал за литературнотеоретически, литературно-исторически и литературно-психологически изследвания.

ОБУЧЕНИЕТО ПО ЛИТЕРАТУРА

Васил Пернишки

Добрият педагогически опит недвусмислено показва, че не може да се преподава например Ив. Вазов, П. Кр. Яворов или И. Йовков, без да се имат пред вид литературните анкети на проф. Ив. Шишманов, М. Арнаудов и Сп. Казанджиев. В наше време литературната наука разшири своя изследователски хоризонт, като предостави на учителя по литература интересни анкети, които обхващат творчеството на повече писатели от най-различни поколения. Съвременният учител получи възможност за още по-богато осмисляне на документалния материал, който съдържат анкетите. И заедно с това — идеи за методическо разработване на големото национално културно наследство.

Досегашната практика в училище показва едностранчиво използване на фактите и данните от литературните анкети — главно като източник на биографичен материал. Недостатъчно се оценява положението, че допирът с човека и писателя е ново „въвеждане“ в творчеството му. По същество литературните анкети са „предизвикан монолог“, както сполучливо се изразява А. Гуляшки, поглед „отвътре“, който обогатява представите за личността на твореца. Включването на литературните анкети в препоръчителните списъци за четене от учениците осигурява непосредствен досег на младежа с твореца, с неговите духовни импулси, интелектуални възможности, морално-волеви качества. Читателят изпитва удоволствието, че се е срещнал с умен и увлекателен събеседник.

Бележката на Катя Янева, авторка на анкетата за Ал. Геров, има принципен характер за учителя, когато пристъпва към подбиране на необходимия материал за урока по литература: „Още един факт налага сериозност — ранните творби на Ал. Геров, В. Петров, Б. Райнов, Ал. Вутимски са достижения, художествени проявления със стойност за всеки автор поотделно, за поколението като цяло и за съвременната ни литература. Това значи, че биографията на поколението от 30-те години е притегателна не само като събиране на факти за добри намерения и амбиции, но като история на творчески успехи. Разказът на всеки от поколенията може да конкретизира картината на една напрегната и търсеща младост, да внесе детайлите, дъха на живот.“

В урока за биография трябва да се отделя по-голямо внимание на документалните сведения за времето, за духовната обстановка, в която израстват и се оформят писателите като творци и граждани. По този начин учениците получават възможност „да подишат от въздуха“ на автора, да почувствуват неговата „атмосфера“. Обобщавайки впечатленията за своето време, А. Гуляшки подчертава: „... Имаше значение цялата атмосфера на 30-те години. Това бе време, много богато с багри, неповторимо по многоцветие. По сила на търсене, по преживяване, по лутане. . . Все пак иммахме усет, че декадансът там не върви и пишехме по „работнически“. . . Интересни размисли пробуждат у учениците признанията на писателите за поколение, към което принадлежат. Ето какво споделя например Ем. Станев: „Ние от моето поколение сме жалки хора. Ние няммахме преди всичко нито оная семейна среда, нито оная обществена среда, която да ни приобщи към световната художествена и философска мисъл. Чел, да речем, от Хегел една статия и говори за Хегел. Чел нещо от Гьоте, говори за Гьоте, чел нещо от Маркс и вече го разбрал. Манталитет на еkleктици, невежи и как да ги нарека — полуинтелигенти. Какво ще се лъжем.“

Изключително голям интерес представляват автентичните указания за естетическите вкусове, мнения, характеристики на лица и събития, за литературните и гражданските позиции. Умелото използване на този материал от учителя осигурява по-богато възприемане на творческата личност. В беседата с учениците се подбира такъв материал от анкетите, който носи премислената оценка на твореца от висотата на житейската мъдрост. Не бива да се забравя, че литературната анкета е ретроспективно обглеждане и оценяване на един човешки живот.

Въвеждането на учениците в света на твореца става по-лесно, когато пред тях се разкрива естетическото му веруи, направляващо художествените търсения. В това отношение литературните анкети са неocenим помощник на учителя. Подбраните автори признавания, поднесени в определена логическа последователност, са великолепна основа за размисли на учениците в урока по литература. Онези от тях, които познават творчеството на писателя, веднага свързват художествената практика с теоретическите възгледи, а за останалите те са ключ за разбиране на творческия свят на писателя.

Дълбоки философски прозрения се откриват в някои от мислите например на Ем. Станев, с помощта на които може да се води беседа върху въпроса: творецът за твореца и творчеството. Една част от изказванията на писателя се отнасят до субективното в изкуството („Ако Търново ми е дало усет и интерес към историята, Елена ми създаде усет за българската култура“; или: „Достоевски ми даде поглед за човека, много мъчителен, много драматичен. . . Толстой безсъмнено ме успокояваше, но и той ми показва много работи. Аз започнах да се вирам в себе си. . .“). А друга част изясняват разбирането му за изкуството и могат да се използват при разговори с учениците за художествените постижения на самия писател, както и при изясняването на някои теоретико-литературни въпроси. („За мен изкуството — това е животът на душата. Ако някой умее да нарисува душа, той ще нарисува всичко у човека“; или: „Какво е изкуството, художественото произведение, ако не дава светлина на човека, ако то не ражда надежди, наслада и вяра?“ и др.)

При други случаи една мисъл на писателя може да изиграе ролята на отправен момент за разбиране на творчеството му. Например мисълта на А. Гуляшки — „Трябва да се разделим вече с някои идеали, с наивния романтизъм на миналото. Но не можем да се разделим с устрема към красивото, към благородното, към идеалното. . .“ — дава добро начало за правилно осмисляне на авторския свят, изпълнен с толкова много проблеми и конфликти.

Литературните анкети подсказват идеи за обогатяване на урока и в друга насока. В обучението по литература почти никак не се засягат въпросите на психологията на литературното творчество. Да се проследи как протича творческият процес в практиката на отделен писател, това означава още повече да се съдейства на учениците да си изградят по-пълна представа за индивидуалността на творческата личност, по-широко да навлязат в нейната „светлая светих“.

Неocenимо е значението на литературните анкети за изясняване на творческата история на художествените произведения. Разказите на творците хвърлят обилна светлина върху замисъла, творческата задача и художествената реализация на произведенията на словесното

изкуство, върху отношението на писателя към света, изразено чрез творбите му. Интересни сведения се дават за начина, по който са изградени отделни литературни герои, за идейния смисъл, вложен в тях и т.н. Любопитни неща учителят може да подбере от разсъжденията на Г. Караславов за това как се поражда замисълът на „Снаха“, кое определя началото на творческия процес, откъде идва основната нишка на сюжета, как се използва документалният материал за обрисовка на героите, за прототиповете на отделни образи и др.

Някои от мислите на писателите могат да изиграят ролята на контрапунктове при организирането и провеждането на беседите с учениците. Например Ем. Станев твърди, че „Антихрист“ е „най-автобиографичната“ му книга, въпреки че героят е монах от четиринадесетото столетие. Идеино-естетическият замисъл на образа на Иван Кондарев и мнението на критиката предизвикват творческата активност на учениците в урока по литература. Въпросът за възприемането на художественото творчество е интересен и може да предизвика проблемни ситуации, които заставят учениците да изият активна позиция. Такива уроци обикновено протичат под формата на дискусия. Литературните анкети предоставят на учителя богат материал в това отношение.

Сведенията в литературните анкети не се отнасят само за творците, които се анкетират. Тяхната неосенима стойност е и в това, че са извор на факти и прещенки и за други личности, които имат определено място в нашия обществено-политически и културен живот. Умелото използване на тези сведения твърде много допринася за разширяване на културния кръгозор на учениците. От една страна, те остават като духовно богатство на личността, която по самостоятелен път се е докоснала до интимния свят на твореца. От друга, при подходящи случаи в учебния процес част от тях биха могли да се актуализират с определена цел.

Литературните анкети разнообразяват научните източници за подготовка на учителя. Педагогическата находчивост и майсторството ще определят начина на използването на този ценен документален материал за обогатяване на интелектуалното и емоционалното съдържание на урока по литература.

В ЛЕКЦИОННИЯ КУРС

Бистра Ганчева

Уплътняването на една лекция с анкетен материал следва свои пътища, натъква се на свои проблеми и търси свои начини за решаването им.

В редица случаи — най-вече при големите автори — студентите идват в университета със значителни познания относно „житейския път“ на съответния автор. Библиографските справочници, особено от последните години, предлагат достатъчно материал с необходима обширна информация. За лектора остава по-приятната, но и безспорно по-трудна задача да тръгне от тези предпоставки, да се насочи към по-обобщен образ на творческата личност, в тясна и непосредствена връзка с нейния втори живот в художествената творба.

Още Боян Пенев наблегна върху основни принципи при очертаване образа на художника: той да бъде вилян като индивидуална психология и историческото му обкръжение да се възприеме като „втора действителност“, с нужната в такива случаи поетическа интуиция¹. При цялата терминологична разлика в определенията, която ни отдалечава от Боян Пенев, мисълта му в основата си остава с непроменено значение и сега — творческата личност и нейното време да се „видят“, да се „преживеят“. В този процес на откриване на един автор участва дори въображението — не като „измисляне“, а като реконструиране, в рамките на възможното, целостта на една личност.

За подобна реконструкция говорят мнозина — и писатели, и литературни историци. Това е принципът и на редица биографии. По него са изградени и романите на Андре Моруа, и

¹ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. II. С., 1977, 546—547.

изследванията на Апри Перюшо, а в българската литература — творбите на Захари Стоянов или Симеон Радев. Почти всички (с изключение на З. Стоянов, който не разказва специално как пише) отбелязват и подчертават момента, когато след дълги издирвания, при събрани вече сведения, настъпва особен момент на озарение, откриване, осветление „извътре“ на изследваната личност. Повод за такова откритие може да бъде дори незначителна подробност, но тя свързва всичко останало, дава пуле, задвижва кръвообращението в един новосъздаден образ.

Разбира се, без претенции за всекичасни постижения в тази насока, такъв може да бъде и стремежът в университетските лекции — творческата личност да бъде видяна и въз основа на документите, и с помощта дори на въображението.

Ролята на анкетния материал за изпълнение на така поставената задача е своеобразна. От преподавателя се изисква внимателно търсене на необходимия, характерен факт, в който личността на разглеждания автор да се оглежда най-пълно, „застанала“ с лице към себе си. Такива могат да бъдат например признанията на Александър Геров за ранните му стихотворни постижения. От гледна точка на биографията те не биха прибавили много към известния факт, че повечето поети се изявяват рано и че Геров е един от тях. Съдържанието им обаче, съпоставено със зрелите му работи и особено съотнесено с чудотото на пръв поглед мнение на поета, че на 56 години знае за света толкова, колкото и на шест², вече насочва към творец, чиято развитие се състои не в промени, а в задълбочаване — поет не само рано изявен, а и рано намерил собствената си посока, вслушан едновременно в света и в себе си. Оттук и строгата избирателна способност на Ал. Геров спрямо външните подтици към творчество.

Колкото и странно да звучи, биографичният материал в анкетите може да послужи да се преодолее емпиричният биографизъм. Лекционният курс е благодатно поле за такова осмисляне на този материал.

Съпоставките между постигнати „по анкетен път“ авторски признания позволяват да се видят в характерни моменти от творческия процес, еднакво присъщи на твърде далечни един от друг художници. Характерен случай са анкетите на Иван Шишманов с Вазов³ и на Иван Сарандев с Емилиян Станев⁴.

Известно е, че в историческите си произведения за средновековна България Иван Вазов допуска неточности и грешки. Повечето от тях могат да се обяснят с недостатъчна информация (примерно за исихазма), но странно може да се окаже, че някъде писателят отива срещу добре установени от науката истини, в които сам е убеден.

От една страна, той твърди, че понятието „патриотизъм“ през средновековието няма съвременното му съдържание и представлява „първобитен инстинкт, който се изразява повече в омраза към чужденците, а не в любов към своите“⁵. И въпреки цялата си категоричност, това убеждение не играе роля при изграждане образа примерно на Светослав Тертер. Нещо повече — „жежката любов към България“ е не само основен двигател в действията на този герой, но и основа на положителното авторско отношение към него. В процеса на сътворяването писателят за момент забравя собствените си познания, които при това са му били многократно повтаряни от безкомпромисен учен като Иван Шишманов⁶.

Десетилетия след Вазов „исторически възражения“ ще предизвика Емилиян Станев. Нито тесните контакти с изтъкнати историци, нито близката дружба с големи учени, нито продължителното проучване на старата ни история и култура могат да разколебаят писателя в неговото мнение за католицизма и православията при приемане на християнството в България или за запазеното прабългарско съзнание през Втората българска държава. Нещо по-важно — тези схващания, правилни или не, дават художествени резултати. Явно тук играе роля не само тяхната истинност и точност, а и мястото им в творческата система на автора, което е подобно на Вазовото.

² К. Янев а. Александър Геров. Литературна анкета. С., БАН, 1978, с. 36.

³ И в. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976.

⁴ И в. Сарандев. Емилиян Станев. Литературна анкета. С., БАН, 1977.

⁵ И в. Вазов. Съчинения в 22 тома. Т. XV. С., 1978, с. 315.

⁶ И в. Шишманов. Цит. съж., 208—209.

Приликите между авторите могат лесно да се видят — в стремежа към широка осведоменост, в едва ли не максималистичната цел да се обхване всичко достъпно за науката, и най-важното — да се осмислят постиженията ѝ по творчески път. Има много общо и в пътищата им до средновековната тема. Важен момент в тях е прекият контакт със старините — посещенията на Вазов в Търново през 1900, 1902 и 1905 г. и екскурзията на Емилиян Станев до Мадара. И при двамата тези контакти отвеждат към по-дълбоки следи на средновековието в съзнанието им — юношеските занимания на Вазов с Царственика на Христати Павлович и детските впечатления на малкия Никола Мартинов от Търново. Емоционалното съприкосновение с българската старина е основата, върху която по-късно никнат и се оформят — вече под влияние на историческите сведения — образите на миналото.

Научната информация е безспорно най-важната. И все пак нейната власт не стига докрай. Нещо в представите на авторите за миналото на България остава неподатливо на въздействия — и то е толкова по-устойчиво, колкото по-тясно е свързано със самочувствието им на българи и творци, деца на своята земя. „Жежката любов“ на Светослав Тертер към България, така уязвима от историческо гледище — това е самата Вазова любов, която храни цялото му същество и творчество. Прабългарската памет на Сибин — това е самото вживяване на Емилиян Станев в епохата на Първата българска държава, горестните му размисли за древния блясък на неговата родина, помръкнал в следващите векове. Тези разбирания, свързани с тъга или възторг, подхранват и въображението. Преди да се осмислят исторически, те се включват в творческия процес, абсорбират се от художествената тъкан, и, прави или не, придобиват особена непоклатимост. В съзнанието на самия творец тя или приема вид на пълна истина (Емилиян Станев), или дава художествен живот на идеи, които авторът не приема (Вазов). По отделни моменти от анкетата с Емилиян Станев може да се възстанови ходът — не, разбира се, процесът в цялата му сложност и пълнота — на създаване образа на преславския княз. Сложността, вътрешната многоизмерност на Сибин не би се разкрила без прабългарските съставки в неговия свят. Тези съставки сноват между познание и въображение, принадлежейки и на едното, и на другото, опирайки се и в едното, и в другото.

Тази двойна опора на старобългарските представи не е залог за непогрешимост, но е безспорно условие за здравина. Следвайки себе си в патриотичното съдържание на „Светослав Тертер“, Вазов отива срещу себе си в убедителността на творбата; вживявайки се в миналото, Емилиян Станев се възправя срещу науката за това минало. Литературните анкети дават свидетелства за частичната автономност на творческия процес и за цената — понякога художествена — на тази автономност.

• • •

Такива съпоставки в една лекция могат да доведат до разнообразни резултати. Те дават възможност да се огледат достъпните за наблюдение моменти от творческия процес; да се прокарват неподозирани успоредници между различни таланти; да се вникне в сложното съотношение между суверенната авторова воля и стойностните показатели на произведението, които стоят над нея. Така лекцията може не да приеме вид на констативно изложение на готови резултати, а да се изгради като процес на достигане до тези резултати. Това въвлеча в нея и слушащите, прави ги мълчаливи (в най-успешните случаи те вече не са мълчаливи) участници. Без да бъде постоянно достиган резултат, това може да бъде постоянно преследвана цел.

ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИЯ

Христина Балабанова

На сегашния етап нашето литературознание е насочило вниманието си към диалектичната взаимообусловеност на индивидуалното творческо и закономерно с оглед на по-висшата задача — връзката между националнолитературно и междулитературно (регионално, европейско, световно).

Видени в тази перспектива, литературните анкети заемат важно място в изясняване ролята на нашето литературно развитие, имат своя принос в общите усилия за изработване на литературно-историческа концепция. Количеството на издадените анкети ни дава възможност да преценим тяхното отношение към въпроси за същността и развитието на българската литература. Струва ми се, няма да сгреша, ако кажа, че онова, което се налага като общо впечатление, е стремежът на анкетаторите (по-слабо или по-силно изявен) да постигнат в „изповестите“ на писателите характерното, същностното за тяхната творческа личност. И което е особено важно — да ги представят в културно-историческото обкръжение и на настоящето, и на миналото, да видят историческата проекция на тяхната творческа личност. Спомени за лица и събития от литературния и нелитературния живот присъствуват навсякъде — те са свързани с автобиографията на анкетирания писател, — но тяхната субективност обикновено е коригирана чрез допълнителни данни и сравнителните проверки на анкетатора. В същност анкетаторът взема позицията на литературния историк, който доуточнява и фактически коригира субективната историческа проекция на твореца. В повечето анкети този принцип е спазен и дава представа за литературно-историческата подготовка на анкетатора. Разбира се, има анкети (каквато е анкетата с Т. Траянов), при които това не е било възможно. Тук централно място заемат спомените на близкия, неговите записки и дневници. Но тя е ценна с това, че възпроизвежда (чрез записките на Траянов) художественото самосъзнание на писателя за същността и мястото на творчеството му в българската литература и отношението му по този начин към нейните традиции и развитие. Корекция на тази субективна гледна точка на Траянов виждаме в книгата на Ст. Илиев „Пътищата на българските символисти“. Тук стигаме до въпроса за връзката между литературните анкети и съвременните литературно-исторически изследвания или анкетите в контекста на съвременните литературни изследвания, тяхната функционалност в тази насока. Този въпрос е важен, защото дори когато един изследовател не се занимава с психологията на творческия процес и прави изводи само за поетиката, то признанията на писателя могат да ги потвърдят или най-малко — да осветлят колебаещи се наблюдения в тази насока. Като пример ще посоча връзката, която може да се открие, между творческите признания на Ал. Геров от анкетата с него и характеристиката на творчеството му, направена от Е. Мутафов в „Поетическото слово като поведение“ („Промяна в сетивата“, С., 1983). Мутафов не цитира анкетата, а и не ми е известно доколко я е имал предвид. По-важното в случая е връзката между творческа изповед и литературоведска характеристика. В редица свои статии и авторката на анкетата с Ал. Геров — К. Янева — направи тънки и задълбочени наблюдения върху неговото творчество. Могат да се посочат и други такива връзки — например между анкетата на Ив. Сарандев с Ем. Станев и книгата на Ст. Каролев „Неутолимият“. Изследването на Каролев включва творческото отношение на Ем. Станев към Толстой и Достоевски и по този начин разглежда неговата поетика в широк сравнителен контекст. Същевременно то доуточнява някои концепции на писателя за творчеството (например твърдението за „сетивността“ на художественото световъзприемане), като проследява тяхната еволюция във времето. С някои примери се докоснах до аспекти на връзката между литературни анкети и литературно-исторически изследвания, без да разбираме тази връзка непременно като причинно-следствена от една или от другата страна, а като взаимообусловена. И като разглеждам мястото ѝ в изграждането на една литературно-историческа концепция за развитието на българската литература. Тези примери могат да бъдат продължени и в друга посока. Тук играе роля и художествената природа на анкетирания автор, степента на неговото съзнание и рефлексия за същността на изкуството, което прави разговорите на Екерман с Гьоте или на Сп. Казанджиев с Йовков така ценни и до днес. Като пример за висока степен на творческо самосъзнание ще посоча откровенията на Г. Стоев, които се докосват до някои съвременни тенденции в литературознанието, свързани с комуникативната функция на литературата. „Като говоря за реалността в прозата — казва писателят, — имам предвид не суровия първообраз на тази реалност, нито нейното авторово пречупване — тя заживява своя втори, вече естетически живот именно при досега с читателя. Всяка друга реалност, съществуваша без такова или друго аналогично посредничество, не е естетическа категория“ (с. 89). Това твърдение разглежда връзката творец—читател като критерий за естетическата значимост на произведението. По-

четавайки комуникативната природа на художественото творчество, то ни отправя към едно по-съвременно гледище за традицията и приемствеността. Не е трудно да се разбере, че подлага на преценка литературно-историческия подход, който подрежда фактите, без да се съобразява с тяхното естетическо актуализиране във времето. Следователно има пряко отношение към аксиологическия принцип в литературната история. В тази връзка искам да подчертая, че в изказванията на Г. Стоев и Ем. Станев (а и на редица други писатели) личното творчество влиза в корелация с техните характерологични оценки за българския творец и българското естетическо съзнание, за отношението на българската литература към другите развити литератури и към световната литература. Тази интеграция на творческия „аз“ с процеса е особено ценна за литературния историк, защото показва едно високо художествено самосъзнание, узряло да превърне опита и фактите в концепция, да свърже творческите си задачи със задачите и развитието на националната литература. То надхвърля рамките на субективно заинтересованото отношение към литературната критика и влиза в диалог с цялостната ѝ мисия и послание, подтиква я към отговорност. Свидетелства от този род доказват, че анкетаторът (в съответствие с природата на писателя) трябва да насочва вниманието му не само към чисто биографичните моменти на средата и развитието, към отреагиране на исторически факти и събития, а и към естетически самопризнания и оценки. Трябва да провери и дори да провокира неговото съзнание в границите на един по-широк литературен и естетически терен. По този начин ценните факти от собствения литературен опит и литературния живот (каквито има в почти всички анкети) ще бъдат осмислени на едно по-висше ниво, а именно в отношение към чуждия опит, към националната и междулитературна (европейска, световна) традиция; ще изразят съществена та за развитието на литературата връзка — връзката историческа (обективна) реалност — художествена (фикция) реалност.

Изминатият път на литературните анкети дава повод за добра равностетка, показва, че този традиционен жанр има своето съвременно продължение и нови перспективи за развитие, независимо от универсализирането на анкетната форма. И че тези перспективи са в тясна връзка със задачите и перспективите на българската литературна наука.

ЛИТЕРАТУРНАТА СЪВРЕМЕННОСТ

Владимир Янев

На пръв поглед целта на литературната анкета е да се реставрира миналото, да се открият обществено-историческите и естетическите ситуации, определили житейския и творческия път на изследвания писател. Доколкото обаче той е създал (и продължава да създава) литературни ценности, доколкото повече или по-малко активно участва в съвременния литературен процес, неговите спомени, оценки за минали събития и личности и най-вече неговите специфични възгледи за творчеството и възприемането му са остро актуални. Иначе казано — най-значимата цел на литературната анкета е в пресъздаването на живия писател, на живота му творчество в условията на съвременния динамичен литературен процес.

Има и нещо друго — в съвместните усилия на анкетиран и анкетатор анализът и самоанализът, единството и противоречието им със съвременните форми на усвояване на действителността („чисто“ художествени, художествено-публицистични, есенцистично-мемоарни и пр.) представят анкетите не само като сбор от любопитен материал върху съответния творец, не само като път към творческата лаборатория на писателя, но и като активна форма на литературно общуване и осъществяване. В анкетите е налице и онзи своеобразен жанровостил „синкретизъм“, характерен за множество съвременни прояви на нашата и световната литература. Това определено ги вписва в общата картина на днешния литературен процес — анкети не са гробници от факти, аз съм по-склонен да ги възприемам като важни артерии, като действащи комуникационни връзки в оживлението на съвременния литературен град. Те са насочени и към решаването на проблеми с определено актуален характер — за мястото на писа-

тедя, за позицията му, за своеобразието на възгледите му не само по отношение на неговите, но и на чуждите художествени произведения. В този смисъл анкетите са и своеобразна форма на създаден днес мемоар, и форма на историко-литературно и литературнокритическо отношение към литературата. Прибавим ли към това и наличието на множество житейско-биографични етюди, разпръснати с щедра ръка от анкетиранието в техните спомени, които по същество представляват сътворени устно произведения, ще видим, че анкетите не са форма на литературно архиварство, а способ за своеобразно активизиране на писателската енергия.

Заслужава внимание и фактът, че самата методология на анкетиранието предполага присъствието и открояването на живата, изтъкана от противоречия, страсти, убеждения и волеви импулси личност. Независимо от съществуването на принципи ориентир към разкриването на тази личност, анкетаторът не се стреми да нормативизира общуването, да го въвлече насилствено в руслото на предварителната схема. Неговата предварителна подготовка е много отговорна и задължителна, но тя има не толкова ръководен, колкото насочващ характер и затова не предполага канонизиране на въпросите и отговорите. В повечето от издадените литературни анкети не се чувства схластката, нормативизирането на изводите от общуването, нарушаването на пропорциите в изявите на анкетатора и анкетирания. Това определя и чувствителния интерес на „сваторите“ към актуалната литературна действителност. В това няма нищо чудно — макар и до голяма степен интерпретираща минали факти, анкетата се създава „сега и тук“, тя самата е възпълтен актуален факт.

Тази актуалност е очевидна особено при анкетите с Емилиян Станев (Иван Сарандев), Ламар (Михаил Тошков), Добри Жотев (Весела Янева), Младен Исаев (Стефан Коларов), Иван Мартинов (Тодор Янчев), Генчо Стоев (Драган Ничев), Давид Овадия (Благой Димитров). Изброявайки тези книги, виждам, че по същество те са и най-успешните в поредицата. Не е ли тяхната пареща актуалност един от белезите за успеха им? И затова може да се съжاليا, че са пропуснати възможностите за засягане на по-остро съвременни проблеми при анкетите с Андрей Гуляшки, Александър Геров, Вичо Иванов, Калина Малина и др. Причините вероятно са от обективен характер, те са свързани и с по-специфичната литературна роля на някои от тези автори в най-новия естетически живот, но все пак възможности за тяхното „провокиране“ е имало и е жалко, че те не са използвани докрай.

Раздвиженият характер на анкетиранието води до неравномерност при оценките на съвременните литературни явления, до по-нецеленасоченото им обхващане, но все пак тези оценки са налице и в своеобразното бунтарско-скептично отношение на Ем. Станев, и в анархистично-мъдрите и подлежащи на корекция реплики на Ламар, и в народопсихологическата основа на Добри Жотовото мислене. Генчо Стоев разкрива най-ярко същността на култовската действителност, схематизирането и догматизирането на литературния живот, като ги разглежда в личностно-трагичен аспект. Малко по-праволинеен изглежда Иван Мартинов, много остро проблемен е Давид Овадия. Примерите могат да се продължат, но по-важното е друго — чрез относително „нерегламентиран“ си характер анкетата се превръща във форма на актуална борба за собствено мнение върху съвременното, във форма за въздействие върху него. Това още повече подчертава неканоничността и творчески дух на анкетата, която под напора на жизнено-естетическите и индивидуално-психологическите особености на съвременните автори се превръща в своего рода есеистико-публицистична творба.

В този смисъл анкетите и днес дори са едно много ценно достояние, капитал, чиито лихви ще се увеличават непрекъснато в бъдеще, защото в тях е скъпан индивидуалният творчески свят — с неговите радости и горчилки, с достойнствата и несъвършенствата му, с историко-актуалната му характеристика. Затова и много от аспектите на този опит имат остро съвременно звучене и са изказани в императивно-афористична форма. Достатъчно е да споменем в това отношение изкристализираната във фразите на Ем. Станев, Ламар, Г. Караславов, Д. Жотев, Г. Стоев, Д. Овадия и др. мъдрост. Примери има много и те изкушават да бъдат цитирани, но това би могло да стане много по-уместно в утрешната антология на българските литературни афоризми.

Важен аспект в литературните анкети е свързан с опитите за корекция на неправилни мнения, за борба с противоположно изразени становища с десетилетна давност, коя-

то очевидно продължава и в настоящето — да кажем спорът на Ив. Мартинов с А. Гуляшки за организирането на литературния кръжок „Христо Смирненски“, уточняващо-коригиращите оценки на Калина Малина за „Литературен глас“ и др. В анкетите често се интерпретират разногласията около „кормиловската история“ (от Ламар, А. Гуляшки, Мл. Исаев, Г. Караславов и др.), което е още едно доказателство, че и в оценката на миналото присъствува съвременността — с нейната историческа дистанция, но и с нейните пристрастия и незавършености. Това още по-ясно подчертава актуалния патос на анкетите. Важното е, че в случая съвременните акценти се поставят не като плод на унило и умозрително умуване с псевдотеоретически характер, а като нещо съкровено, изстрадано, може би пределно субективно и точно затова обществено ценно.

Такава ценност са и сведенията и оценките на Д. Жотев за раждането на априлското поколение, гражданската непримиримост на Давид Овадия при търсенето и изстрадването на истината, модерността на творческото себевзиране при Г. Караславов, Мл. Исаев, Г. Стоев и др. И днес, а още повече за в бъдеще, не само специалистите, а и широките читателски слоеве трудно могат да се ориентират не само в творческия свят на отделния писател, но и в развойните процеси на литературата ни, без да имат предвид и богатството на литературните анкети. Затова ми се струва, че не трябва да се смята за приключила работата с когото и да било от досега анкетираните живи писатели, те са в процес на непрекъснато развитие и себевглеждане и ще бъде жалко, ако се пропусне възможността да се фиксират новите моменти в творческата им еволюция.

Разбира се, грешките, недоразуменията, неточностите и противоречията при широтата и „цензурираността“ на мненията са неизбежни. Вzeti в своята цялост обаче, анкетите и с отделния творец, и в своята целокупност са актуално оръжие за литературна борба, насочена към спечелването на духовни съобщници в името на голямата цел — чрез вглеждането в миналото и настоящето да се уловят контурите на бъдещето.

ЗА КНИЖОВНОТО НАСЛЕДСТВО НА ОНУФРИЙ ПОПОВИЧ

БОНЮ АНГЕЛОВ

„Архимандрит Онуфрий се явява високопатриотична и твърде сантиментална личност и заслужава голямо внимание“.

В. Н. Златарски

Въпреки тази висока оценка, изказана през 1911 г. от видния български учен историк В. Н. Златарски, все още за Онуфрий Попович няма цялостно проучване, в което да се проследи неговата биография, неговата обществена, културна и църковна дейност. Сега познатите материали говорят, че целият му живот е насочен към въздигане духа на българина, към създаване на просветно движение, предпоставка за по-добър живот. Проучванията, пряко свързани с неговия живот и с неговото дело, са съвсем малко. Първа такава публикация дава В. Н. Златарски — „Архимандрит Онуфрий Попович Хилендарец“, в която обнародва автобиографията му, придружена с проучване за възрожденеца¹. Втора публикация пак с извороведчески характер направих аз през 1968 г. — „Хилендарска преправка на „История славяноболгарская“². В повечето случаи за него става дума в проучвания за други възрожденски дейци, като понякога се изнасят и негови писма³.

Онуфрий Попович (около 1788—1862/63) е роден в село Емина, недалече от Казанлък, разположено в южните склонове на Стара планина. Баща му Иван бил поп в селото, поради което се нарича *Попович*. Учи в родното си село и в Казанлък; бил е учител в Емина. През 1816 г. отива в Хилендар, дето става монах и поради това твърде често към името си притуря и *Хилендарец*, а в някои документи прибавя още *Казанлъчанин*. Понякога той се подписва Онуфрий Попович Хилендарец Казанлъчанин. Посетил е много места — Света гора, Цариград, Ерусалим, Букурещ, Сърбия, Русия и др. Взема живо участие в Цариград в борбата за създаване на независима българска църква и за изграждане на българската църква „Свети Стефан“. Той е от основното ядро на деятелните цариградски българи по актуалния тогава български църковен въпрос — Стефан Богориди, Гаврил Кръстевич, Александър Екзарх, Неофит Бозвели, Иларион Макарисполски, Гаврил Моравенов, Хр. Тъпчилещов и др. По внушение на Неофит Бозвели през месец февруари 1848 г. Онуфрий Попович написва на гръцки език прошение от името на цариградските българи до патриарха и Светия синод за изграждане на българска църква

¹ Известия на Историческото дружество в София. Кн. 11. С., 1911, с. 39—73.

² Известия на Българското историческо дружество. Кн. XXVI. С., 1968, с. 299—309.

³ А. П. Стоилов. Из дейността на Неофит Бозвели и смъртта му. — Преглед, I, 1907, кн. II, с. 92; кн. III, с. 144—152.

Друг заслужил българин от възрожденската епоха, за когото също така е писано извънредно малко, е архимандрит Антим Ризов, родом от гр. Струмица. Той бил високообразован човек, учил в Кишинев и Атина, бил учител и игумен на Зографския манастир до смъртта си (1850—1867). Знаел руски, гръцки, латински, италиански, френски и турски език. Като игумен много допринесъл за издигане ролята и авторитета на Зографския манастир. За него има ценна статия от А. П. Стоилов. Из живота и дейността на архимандрит Антим Ризов. — Училищен преглед, 1907, кн. VI; вж. още сп. Преглед, I, 1907, кн. I. с. 53—56.

в Цариград. Запазен е българският превод на това прошение, направен лично от него: „С греческия преписано на български език Онуфрием архимандритом Поповичем Хилендарец“ (А. П. Стоилов. Пос. съч., с. 147—151). Той е най-добрият съратник на Неофит Бозвели и Иларион Макариополски, за които полага големи грижи по времето на тяхното заточение на Света гора. По едно писмо на Иларион Макариополски до него се установява денят, когато е починал Неофит Бозвели — 4 юни 1848 г. (А. П. Стоилов. Пос. съч., с. 145).

Но Онуфрий Попович не е само активен църковен деятел, той е и книжовен труженик — през 1850 г. превел от руски език и на свои разноси издал в Цариград книгата „Духовний зрак“. Все през същата година напечатал две стихотворения („Цариградски вестник“, бр. 84): „Песен на българската църква в Цариград“ и „Стихове на баба Българка“. Много ценни за нашата културна и политическа история са споменатите по-горе негови съчинения „Автобиография“ и „Преправка на Паисиевата история“. Тези негови творби подкаждат, че Онуфрий Попович ще е написал и други съчинения, че е преписал и други ръкописни книги.

През 1978 г. сръбският учен Димитрие Богданович издаде книгата „Каталог на кирилските ръкописи в манастира Хилендар“. При описанието на няколко ръкописа той отбелязва името на Онуфрий, без да уточнява, че става дума за българина Онуфрий. В своята рецензия за книгата на Богданович аз направих някои уточнения само въз основа на библиографска осведоменост. Тогава писах: „Ръкопис № 295 — Българска история — е т. нар. Хилендарска преправка на „История славяноболгарская“, направена от Онуфрий Попович Хилендарец, родом от Казанлъшко. И понеже стана дума за него, ще отбележа, че приписките, оставени от Онуфрий Хилендарец в № 379 и 380, се отнасят за същия хилендарски деец. Спор не може да има, че и № 447 — житие на Стефан Сръбски, писано през 1821 г., е също от Онуфрий. Подпис на Онуфрий виждаме и в № 690⁴.

Съ съдействието на проф. Д. Богданович получих от Белградската народна библиотека снимки от горепосочените ръкописи. Тези снимки потвърдиха изказаната мисъл, че въпросните ръкописи имат пряка връзка с Онуфрий — едни са писани от него, а други — притежавани от него. По няколко от тези ръкописи има оставени от Онуфрий приписки, а именно:

№ 379 — Патерик от 1742 г. на л. 228 об: „Ся книга Патерикъ естъ папа Онѳріева, оученика хаци проигѣмена Акакиевичъа Хилендарецъ. 1821-го лѣта априля 2-го дня. Купихъ ѿ зогравца папа Партенія за 30 гроша“ (Д. Богданович. Пос. съч., с. 149; вж. още Л. Стојановић. Стари српски записи и натписи. Книга V. Ср. Карловици. 1925, с. 294, № 9106).

№ 380 — Слова от Димитър Ростовски, от 1776, на л. 1: „Ся книга естъ на папа Онѳрія Хилендарецъ, хаци Акакиевъ оученикъ“ (Богданович, с. 149).

№ 677 — Приходна книга на Хилендарския манастир. Събрани средства от Валевския окръг в Сърбия. Тук има подпис „архимандритъ Онуфрий Поповић“ от 4 януари, 1855 г., Белград (Богданович, с. 230).

Всички тези приписки приличат на Онуфриевия почерк, познат по други негови автографи — Хилендарска преправка и Автобиография. Не може да се каже оставената печатна бележка на л. 1 на № 690 „жеромонах Онуфрие Хилендарец“ какво отношение има към нашия книжовник.

Най-ценен е ръкопис № 447 — Житие на Симеон Сръбски, писан от Онуфрий в Хилендар през 1821 г. Книгата е малка — 30 листа, голям формат, типографско писмо. Тя съдържа следните две приписки, неотбелязани от Богданович:

1. В рамка на л. 1 е написано: „Во славу стѣя единоесвѣтныя животворящя и нераздѣлимыя троицы оца и сѣна и стаго дѣа: повелъ ѿ нѣмъ еклисиѣрха мѣтиря Хилендарского писа ся книга сѣя житіе стаго Сѣмевна, ктитора тоя обители, в лѣто 1821 (1821) в' монастырь Хилендарѣ в Горѣ Афонѣстѣ, рѣкою смиреннаго Онѳуфріа іеросхим (онаха) папа івано [въ] ѿ Казан [лакы]⁵. Приписката свидетелствува за родния край на книжовника — Казанлък, и за това, че през 1821 г.

⁴ Б. Ангелов. Хилендарската ръкописна сбирка. — Литературна мисъл, 1979, кн. 3, с. 136. Вж. също Павел Стефанов. Неизвестни казанлъшки ръкописи в Хилендар. — Искра. Казанлък, 1980, бр. 28, с. 2.

⁵ Л. Стојановић. Стари српски записи и натписи. Книга V. Ср. Карловици. 1925, с. 293, № 9105; Йорд. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931, с. 273. Последните думи у Д. Богданович са погрешно разчетени: „папа Іwano ѿказал“ (с. 172).

(само пет години след замонашването му в Хилендар) Онуфрий е вече йероски монах. Този факт подсказва за неговата възраст, че ще да е роден през последните десетилетия на XVIII в., свидетелствува и за неговата интелектуална подготовка.

2. След като преписал житието на крал Стефан, нашият книжовник оставил от свое име следната приписка: „Вась же молю, х^тр^тлюбовиѣи любимици, и колѣна преклонѣю ѿ неложнаго ми срца и души припадаю воскрилю рызѣ вашыхъ.

Елицы прочитаете грѣбѣа мои стихи и хѣдыа и неправописаныа слоги, еже въ кратцѣ и въ скорѣ конецъ рачителства достигшымъ рѣкѣю смиреннаго Онуфрія іерос [х] ѿ монаха Хилендарца.

Да не оубо въ стѣдѣ свое претиканіе моеи хѣлости вмѣнивше, ѿ выше именованій любимицы, азъ любовь ради препобнаго оца Сѹмевна съ прилежаніемъ потрѣдихъ и въ кратцѣ преписахъ. Да аще кто возмегъ читати, легкѣи и съ радостію прочтетъ. И илѣже вѣрѣшете, любимицы, неисправленна, молю вы: дхомъ и кротостію исправити е“ (л. 27—28).

Нямам снимки от цялото житие, за да се види в какво отношение е спрямо неговата старинна редакция. Допускам, че Онуфрий е внесъл известни промени, както е постъпил например и спрямо Паисиевата „История славяноболгарская“.

№ 716 — Сборник със смесено съдържание: Писмовник, лекарственник, описание на светогорските манастири, избрани текстове от книгите Маргарит, Патерик, Лествица и др. Поместени са и две важни съчинения, свързани с нашата история: 1) разказ за сражението на българите с турците на Тудовско поле, за Мъглижкия манастир и 2) Извлечение из Паисиевата история за българските светци. Тези съчинения (неотбелязани в книгата на Д. Богданович) ще обнародвам на друго място.

И така сега познаваме два почерка на Онуфрий Попович — съвременен скоропис и типографски тип писмо. Въз основа на тях може да се открият и други негови ръкописи, написани с единия или другия почерк. Такива безусловно ще се намерят, особено в библиотеката и архива на Хилендарския манастир.

Онуфрий Попович е бил много деятелен човек, общувал е с най-видните българи на своето време, посетил е много земи и градове, предпоставка за общение с руси и сърби. Всичко това поражда у него съзнание за ролята, която играе в живота на своя народ. Израз на това съзнание е неговият литографен образ, поставен на втората титулна страница на книгата му „Духовний зрак“ (Цариград, 1850).

За неговата известност, за уважението, с което се е ползвал сред хилендарското монашество, говори и един негов маслен цветен портрет, намиращ се в Хилендар. Онуфрий Попович е измежду малцината българи до Освобождението, от които има запазени такива портрети.

ПОЕТИЧЕСКИТЕ ОПИТИ НА НЕОФИТ БОЗВЕЛИ ОТ 30-ТЕ ГОДИНИ НА XIX В.

ВЛАДИМИР БАЛЧЕВ

Твърде оскъдни и несигурни са свидетелствата за Неофит Бозвели до времето, когато той, прехвърлил петдесетте, става централна фигура в началните прояви на борбата за църковна независимост. Наистина предположенията на изследователите посочват пътя за възвръщането на

някои пропаднали следи, но с тях не може да се надмогне неизвестността, обгърнала годините на израстване и духовно изграждане, на първи литературни опити и обществени прояви. Тази непълнота на познанията ни за Бозвели при един или друг повод възбужда съмнения и догадки, затруднява цялостната му оценка като самобитен „болгарский писател“, води до почти условно разграничаване на отделни етапи в неговото творческо развитие.

В своя аналитичен и задълбочен труд, пръв и засега единствен опит за цялостно представяне на Неофит Бозвели като обществен деец и творец, академик Михаил Арнаудов пише: „За литературните опити на Неофит можем да говорим главно благодарение на крайно нещастните обстоятелства, които прекратяват на два пъти неговата обществена дейност. Принуден да прекара години наред в заточение, далеч от родината си и без възможност да общува с приятели и по-широк кръг сънародници . . . той заменя устната проповед с писмена, хваща перото, за да продължи чрез книгите си да буди духовете. . .“¹ Излиза, че именно годините на страдания и борби, на жарки страсти и шеметно прииждащи събития са начални за същинската творческа дейност на Неофит Бозвели, че литературните занимания го поглъщат всецяло едва от момента, когато загубва каквато и да било друга възможност за пряко участие в обществения кипнеж. С това време би трябвало да се свърже и зараждането на диалогичната форма, подбудена както от множество сродни творби на балканските литератури, от необходимостта в условията на заточението да се контактува със сънародниците, така и от благоприятната обществено-психологическа атмосфера, съдействаща за „развитието и обособяването на такива произведения, които съчетават неусетно критиката на съвременността с литературата“².

Наистина има логика в тази мисъл — най-значителните произведения на възрожденеца са създадени именно в периода на неговите две заточения. Затова немалко изследователи споделят становището на М. Арнаудов. Така според Ст. Таринска Бозвели се залавя за перото „едва когато му е отнета възможността за непосредствено въздействие“³, според Р. Димчева „Неофит не би създал литературния диалог, ако заточението не го лишава от възможността да води устна полемика“⁴, а сред аргументите на Г. Танчев, обособил цял раздел за твореца от преходен тип или за писателя „по неволя“ се изтъква обстоятелството, че в насочването на хилендарския монах към литературна дейност „е имало момент на случайност“⁵.

Наистина сведенията ни за Н. Бозвели до 1839 г. са твърде оскъдни. Но далеч по-малко шияме да знаем днес за делото и личността на будителя, ако добросъвестният Григорий Нямцов не беше съхранил предадените му през 1848 г. ръкописи⁶, както гадаем и за съдбата на черновите на „Славеноболгарское детоводство“, на катехизиса и кратката свещена история, на словата, произнасяни при всеки удобен случай, а вероятно и за други пропаднали творби. Тезата, че общественикът се превръща в писател само поради нещастното стечение на обстоятелствата, си остава повече предположение, основано на известните засега факти, на преценката за Неофитовия неспокоен дух, както и на мнението, че Бозвели е преди всичко пламенен борец, далновиден стратег, но не и литератор по призвание. Така и М. Арнаудов заключава: „Тромави откъм език и тъй скучни или безпомощни при някои дълги умования, диалозите на Неофит ни карат неведнъж да чувстваме пулса на едно велико сърце. . . Като изключим някои по-малки произведения, с право можем да кажем: Неофит едва ли би се върнал към книжовните си занимания — след като е превел или компилирал своите школки досебя от 1835 г. — ако не беше попаднал в една обстановка, която му отнема всяка възможност за намеса в българските работи. . .“⁷

¹ М. Арнаудов. Неофит Хилендарски Бозвели. Живот, дело, епоха. Т. I., С., 1971, с. 393.

² Р. Димчева. Реторическият лиризм на Неофит Бозвели. — Литературна мисъл, 1974, кн. 3, с. 83.

³ Вж. предговора към Неофит Бозвели. Съчинения. Подбор и редакция Стефана Таринска. С., 1968, с. 23.

⁴ Р. Димчева. Неофит Бозвели и развитието на видовете в българската възрожденска литература. — Год. Соф. Унив., Фак. по слав. фил. Т. 64,2. С., 1970, с. 91.

⁵ Г. Гачев. Ускореното развитие на културата. С., 1979, с. 302.

⁶ Дори и това, което е спасил Гр. Нямцов, все още не е публикувано изцяло (Вж. Илия Тодоров. Неизвестни ръкописи на Неофит Бозвели в Научния архив на БАН. — Сп. на БАН, 1966, кн. 3, 55—61).

⁷ М. Арнаудов. Пос. съч. Т. II, 397—398.

Така че въпросът за началото на Неофитовата активна творческа дейност не бива да се разглежда като чисто фактологичен. Ведно с проблемите за литературната среда, за читателския вкус от 30-те и 40-те години на миналото столетие⁸, актуалните обществено-политически задачи на момента той може да подпомогне анализа на писателската природа⁹ и типа художествено мислене, присъщи на този „роден революционер“¹⁰. Важността на един такъв въпрос налага още веднъж да се огледат свидетелствата за създаденото от Неофит преди заточенията, да се потърсят и нови факти.

Всъщност поне засега първа известна книжовна проява на бележития ни възрожденец е неговата енциклопедия от шест части „Славеноболгарское детоводство“, издадена през 1835 г. Но дали нейното съставяне е начална проява на Неофит Хилендарски? М. Арнаудов, когато анализира недатирани стихотворни опити на Бозвели, за които предполага, че са създадени преди 1835 г., с основание възкликва: „Нима само когато достига петдесетгодишна възраст, той се сеща за поезията, за да я постави в услуга на педагогическите си идеи?“¹¹ „Детоводството“, колкото и сведения да предлага за съзряването на публициста, за достигнатото вече майсторство във водене на беседата, за характерните в по-късно време преходи от проза към емоционални изблици в римувана реч, не може да ни упъти към точния отговор. То само потвърждава оценката на Б. Пенев за широките познания на котленеца, за осведомеността и интересите му¹², или заключението на Г. Димов: „Същността на дотогавашната му дейност сякаш е изразена напълно в думите: „Всякой има долг неотменен и от бога определен да люби неговото отечество и да има велика грижа за неговите полезни. . .“

И тая дейност вече го е подготвила да поведе безкомпромисна борба . . .“¹³ От друга страна, тези школки пособия възникват по време, когато основните дейци на просветното движение свързват всяка литературна проява с възхода на образованието. Тогава училището започва да привлича погледите на всички ревнителите за въздигането на изостаналото отечество, а усъвършенствването му се превръща в основна обществена задача. И ето че повикът за единение на учители и писатели, който през 40-те години на миналото столетие отправя Васил Априлов¹⁴, близо десет години преди това бил на дело осъществен от автора на „Детоводството“. В своя учебник той включва шест стихотворни откъса, които трябвало да подкрепят както обновяващата се българска просвета, така и публицистичните обръщения към учители, родители, свещеници и първенци. В следващите години тези опити се превръщат в образец за неколцина преподаватели, осъзнали нуждата от нов школки порядък и празнични слова в рима за началото на часовете по различни учебни предмети, за изпити, тържества, за възхвала на дарители и настоятели или за приобщаване на родителите към просветното движение.

Все пак „Детоводството“ не дава категоричен отговор, дали Бозвели получава подтик за творчество от вдъхновението на просветните идеи, или като „писател“, както се подписва в енциклопедията си, като един от най-подготвените книжовници сред своите сънародници просто следва патриотичния дълг на интелегента. И още нещо — неколкогодишната работа върху учебника не е достатъчно сигурно основание да се смята, че тогава единствено грижата за просветата поглъща всички Неофитови мисли. Достатъчно примери имаме и в по-късно време, когато съста-

⁸ На друго място ще стане дума за особеностите на българската поезия от 30-те години и за смисъла, който Бозвели влага в пресилената за някои самооценка, че е „българският писател“.

⁹ Оценките напоследък свидетелствуват за нов поглед към естетическия смисъл на Неофитовото наследство, а в едно ново изследване се привеждат немаловажни аргументи за художествената стойност на неговите произведения, обезсилват се основни доводи от тезата, че Бозвели няма дарбата, а и амбициите на творец (Вж. Иван Радев. Н. Бозвели и първите стъпки на възрожденската ни проза. — В: Българска възрожденска литература. С., 1980, 156—171).

¹⁰ Г. Димов. Национална революция и национален литературен процес. С., 1978, с. 40.

¹¹ М. Арнаудов. Непознатият Бозвели. Първообразиът на „Мати България“ и други необнародвани трудове и писма. С., 1942, с. 276.

¹² Б. Пенев. История на новата българска литература. Второ издание. Т. II. С., 1977, с. 556.

¹³ Г. Димов. Пос. съч., с. 40.

¹⁴ В. Априлов. Съчинения. Подбор и редакция П. Тотев. С., 1968, с. 193.

вители и издатели на учебници са такива творци като Найдено Геров, Добри Чинтулов и П. Р. Славейков, но тази дейност е само момент от разностранната им изява.

Един пасаж от „Славеноболгарское детоводство“ открехва малко завесата на неизвестността. В третата част на своето пособие¹⁵ Неофит Хилендарски заявява: „Има ми за вас още премного, преползени, готовопрелисани, правоучителни и сочинени книги, да издадем на свят за обучението на нежната ваша юност, които желателно просят вашето ревнително и охоторачително произволение. . .“ Съдбата на тези книги днес не е известна. Но фактът, че те са били „премно“, „готовопрелисани“, „сочинени“ вече, е твърде показателен за творческата активност на Бозвели от началото на 30-те години. При това се говори не за превод, а за съчиняване, което отхвърля мисълта за евентуална среща с нова компилация. Дори в списъка на подготвените за печат трудове да са били включени кратката свещена история и катехизисът, отпечатани веднага след „Детоводството“, това са само две книги, а не „премно“.

М. Арнаудов оспорва също известието на Н. Бацаров, ученик на Неофит Хилендарски в Соколския манастир, че преподавателят му превеждал Евангелието¹⁶. Може би наистина Бацаров смесва някои моменти от дейността на Бозвели и Неофит Рилски, но е възможно само да обърква названието на книгата, подготвяна от хилендареца . .

За да се говори с по-голяма сигурност за Неофитовото творчество от 30-те години, трябва да се потърсят нови свидетелства. Към такова свидетелство насочва бележката на К. Топалов в антологията „Българска възрожденска поезия“ (С., 1980, с. 61). В нея, представяйки стихотворението от анонимен автор „Злощастна България“, съставителят уточнява: „По всяка вероятност то е препис или подражание на стихотворение от Неофит Бозвели“¹⁷. К. Топалов има основание да причислява „Злощастна България“¹⁸ към кръга на Неофитовите творби — немалко моменти от стихотворението напомнят за други поетични опити на Бозвели, а и по дух то се родее с публицистичните обръщения от „Детоводството“:

Ах, временнага време,
несноснага бreme!

Кой да призове пророка Еремия
Да оплачи горка България!
Чи е останала совсем в темността,
Ни познава от кого ѝ пакостта.
От простота носи нисносни бремена,
Никак ни познава златите си времена.

.....
Что, Болгарию, не радиш о учение,
Но всегда тлещ в мучение!
Отвори очи твои, о, Болгарию слепа,
Да не яко древо изгориш во оган немля!

На първо място трябва да се отбележи приликата с една от поетичните творби, поместени в енциклопедията¹⁹: „Ах! България, всеокаянна България! /Скоро умилно презови пророка Еремия. . .“ Пак там се среща и прозаичен вариант от завършека на „Злощастна България“: „... да ся просвети и възвиши нашия род: что говоря: весма е страшно, за да не угасне всекрайно, и не останеникаква останка от него“²⁰. От друга страна, с началното двустийше²¹ на това стихотворение

¹⁶ Ст. Станимиров. Страници из живота и дейността на Архиепископа Йосифа Соколски. — Изв. на историч. друж. в София, кн. VI, 1924, 144—145.

¹⁷ Според Г. Данчев стихотворението „Злощастна България“ е съчинение на севлиеца Михаил Попович, съставител заедно с баща си на сборник от началото на XIX в. (Вж. Г. Данчев. Две стихотворения от началото на новобългарската поезия. — Литературна мисъл, 1965, кн. 1, с. 144—152).

¹⁸ Заглавието „Злощастна България“ е добавено от друга ръка след съставянето на сборника.

¹⁹ Неофит Хилендарски. Пос. съч., с. V.

²⁰ Пак там, с. XIII.

²¹ Двустийшето се среща в различни варианти (и прозаични):

завършва едно писмо на Бозвели до Хилендарски манастир от 13 април 1839 г.²² Като упътване могат да послужат и характерни за Неофит образи и изрази („горка България“, „нисносни бремена“, „златите си времена, „луча златозернийшего света“, „светлозлатого века“ и др.), както и някои рими от стихотворните заръки към Неофит Димчов. Трудно може да се приеме, че М. Попович е съчинил двете стихотворения от Севлиеvisкият сборник — те се различават по стил, а първото от тях се среща и в друг, по-ранен ръкопис, дело на Йоан Марков. Пък и всичко в „Злощастна България“ напомня твърде осезателно съчиненията на Неофит Бозвели.

Ако се ръководим от обстоятелството, че тази творба на бележития ни възрожденец е с неприкрита антигръцка насоченост, трябва да предположим, че тя е създадена не по-рано от 1838—1839 г., т. е. в периода на изострящата се борба срещу Фенер. Но дали непременно да се търси връзка между началото на решителния отпор срещу гръцките духовници и началото на Неофитовите изобличителни тиради срещу тях? Та още в „Славеноболгарское детоводство“ ревностният последовател на Паисий Хилендарски се обръща към тогавашните български интелигенти: „... желайми и молиме всякаго славенскаго писателя же и учителя на Славеноболгарскаго рода, колкото е възможно, да не отбъгва от своематернаго языка...“²³ Пак там²⁴ се намерява за известна на съвременниците фанариотска интрига: „... коликоли не са напротив, които ся подвизават да ги заточат (сюрдисат), и ако бе възможно, всекрайно да ги затрият...“ Също в „Детоводството“ Неофит предупреждава сънародниците си да не се доверяват на тези, които „с приятелский образ ни прелстяват и ми уверенни на тях и бивами, на неприятелите, най-подиграло, или пороблени“²⁵. Така че стихотворението „Злощастна България“, в което с присъщия за Бозвели маниер елегичните настроения подготвят силата на публицистичното предупреждение, би могло да бъде създадено преди издаването на учебното пособие (сборникът на М. Попович е съставен през 1834 — 1835). Тогавашна Бозвели събира географски сведения и записва спомоществатели, а при посещението му в Севлиево се отзовават 11 души — един наистина добър прием за град с преобладаващо турско население (при седем екземпляра в Трявна и нито един в Габрово).

Ако авторството на стихотворението „Злощастна България“ все пак може да се оспорва, то има други поетически творби на Неофит Бозвели от 30-те години, за които определено се знае, че са негово дело. Първ за тях говори М. Арнаудов в книгата си „Непознатият Бозвели“ (с. 276—283). Тъй като не разполагал с качествени преписи, изследователят се предпазил от точно датиране, както и от някои по-съществени изводи. Напоследък бе открит нов препис от 1840 г.²⁶, който според свидетелството на една кратка бележка в края на текста, е направен от Йоан Костадинович в с. Аджар (днес с. Свежен, Пловдивски окръг): „1840, ноеврий, д ден.“²⁷ У Хаджар от даскала Георгиа ги преписах аз, Йоан Костадинувич от Габарюво“.

О! Счастия по случаю, временное время!
внезапопроменяемое! несносное бремя!...

(1844)

... на това богодарно златно време!

да носят укорно и несносно бreme...

(1846).

²² Ст. Аргиров. Три неизвестни писма на отца Неофита Хилендарски Бозвели и новии данни за неговия живот. — Сп. на БАН, Клон историко-филологичен и философско-обществен. Кн. LIV. С., 1937, 198—199.

²³ Пак там, с. XI.

²⁴ Пак там, с. XIII.

²⁵ Неофит Хилендарски. Славеноболгарское детоводство... Част вторая. В Крагуевце, 1835, с. 13. (В „Детоводството“ Бозвели не би могъл да говори открито против Фенер, тъй като то се отпечатва „с одобрением Его Светлости Князя Сербскаго“, а официалната сръбска политика не допуска противопоставяне на руските схващания за неприкосновеност на Патриаршията и за единство на балканските православни народи).

²⁶ Съхранява се в Окръжния държавен архив — В. Търново, ф. 65 К, оп. 1, а. е. 231. Ръкописът е издирен и проучен (с пълна публикация на стиховете) от Т. Банков. Славянски ръкописи в Окръжния държавен архив — Велико Търново. — В: Известия на НБКМ, т. XXIV (под печат). Вж. и Същият. Дето е текла вода... Неизвестни стихове на Н. Бозвели. Ценни славянски ръкописи във Велико Търново. — Работническо дело, бр. 155 от 4. VI. 1982, с. 3.

²⁷ В тази бележка, както и в следващите текстове от ръкописа, правописът на оригинала се нормализира.

По това време Аджар има над три хиляди жители, църква на повече от двеста години и голямо училище²⁸. От 1838 г. преподавател в него става Русьо Николов, възпитаник на Великата гръцка школа в Цариград, съученик на Г. С. Раковски и Г. Кръстевич и другар на отровения от Патриаршията котленец Дионисий Контаров²⁹. Вероятно Йоан Костадинович³⁰ отива в Аджар, воден от желанието да получи по-добро образование³¹. Именно в това село той получава възможността да препише стихотворенията на Бозвели. През 1840 г. в местното училище постъпва втори учител. Това е Георги хаджи Стефанов (? — 1877 г.), който след 1845 г. се преименува на Георги Серафимов, тъй като баща му се оттегля в един от атонските манастири и приема монашеското име Серафим. Хаджи Стефан, един от първенците в Аджар, е спомоществател на „Славеноболгарское детоводство“, а синът му Георги (Гено) учи в Пловдив³², а може би и при Райно Попович в Карлово. Към 1837 г. Георги Серафимов се усява за учител в Калофер, където преподава до октомври 1840 г. За него Н. Башаров си спомня: „Тука (в Калофер) учител беше Георги хаджи Стефанов, мъж съвършен на елински език и на пепието. . .“³³ Когато през 1839 г. калоферци построяват ново училище, в него от „светогорския метох“ се пренася даскал Георги и преподава четмо по книгата „Мудрост доброго Рихарда“ (Будим, 1837), свещена история, землеописание и гръцки език³⁴. Следователно Георги Серафимов и Неофит Бозвели са по едно и също време в Калофер — през 1837—1838 г. и живеят под един покрив. Вероятно тогава аджарецът преписва Неофитовите стихотворения.

Георги Серафимов се издига като съвършен познавач на гръцкия език, но и като ревностен патриот. С неговата дейност е свързано първото в Аджар честване на най-възторжения за българите празник през Възраждането — деня на славянските просветители Кирил и Методий, както и основаването на селското читалище (през 1868 г.). Спомоществател е при издаването на книги от Б. Петков (превода на Венелиновата история), Хр. Павлович, Р. Попович, Хр. К. Х. Сичан-Николов, С. Радулов, Ив. Стоянович, Ив. Богоров, П. Р. Славейков и др. Г. Серафимов дава добро образование на своите единадесет деца, сред които е прочутият полковник Серафимов, спасил Родопите от разорение през 1912 г.³⁵ Аджарският учител става жертва на черкезка орда, опожарила и разграбила родното му място през юли 1877 г. Такъв е човекът, който през 1840 г. дава възможност на Йоан Костадинович да препише стихотворенията на Бозвели, а според родното предание³⁶ по-сетне се свързва с Левски. И няма да се окаже изненада, ако и други възпитаници на аджарското училище са направили подобни преписи.

Екземплярът, който М. Арнаудов открива сред книгата на Г. С. Раковски, също произхожда от Калофер. Арнаудов установява това въз основа на писмо от Стоил Д. Балкански до автора на „Горски пътник“. Балкански преписва Неофитовите творби от Хрисант Новаков, ученик на Неофит Хилендарски, и „това ни позволява да заключим, че стихотворенията са попаднали в ръцете на дякона. . . през 1838 г., когато той взима в Калофер уроци по българска граматика от отца Неофита. . .“³⁷

Преписът на Балкански се окава „твърде небрежен“ — в него има пропуски и грешки, които с помощта на новонамерения ръкопис до известна степен могат да се коригират. Ето защо освен на неизвестните текстове ще се спра и на вече публикуваните.

Ръкописът от ОДА — Велико Търново е от пет листа дебела бяла хартия с бразди и воден знак лъв, а правописът на Неофит Бозвели, макар и непоследователно, все пак е съхранен. Пре-

²⁸ Вж. писма до Ал. Екзарх в НБКМ — БИА, IIА № 5298—5299.

²⁹ Вж. Ив. Снегаров. Принос към биографията на Райно Попович. С., 1959.

³⁰ Не открих сведения както за Костадинович, така и за пътя на преписа до В. Търново.

³¹ По това време в Габарево има само килийно училище (Вж. Ив. Несторов. Габарево. С., 1968, с. 37).

³² Н. Начов. Калофер в миналото. С., 1927, с. 114.

³³ Андрей Славов. Киевският затворник Йосиф Соколски. С., 1930, с. 213.

³⁴ Н. Начов. Гриво за историята на калоферските училища. — Учил. преглед, VII, 1903, кн. 1, с. 11.

³⁵ Вж. Кр. Панов. Наградата. — Отечество. 1978, кн. 11, с. 40.

³⁶ Разказано от Лиляна Серафимова-Тотева, внучка на Г. Серафимов (живее в София, ул. „Персенк“ № 1).

³⁷ М. Арнаудов. Непознатият Бозвели, с. 277.

писът съдържа четири части: „Песен к пресветей Богородици“, „Песен 1: Ко Господу Богу вседержителю“, „Песен 2: За падение болгарско царство“, „Песен 3: Пак за българското падение“.

„Песен к пресветей Богородици“ напомня богородичните молитви, но и „Стихове пинтически на владичицу нашу Богородицу и приснодеву Марию“ от Никифор и Йеротей. По същество „Песента“ е една молитва на новобългарски език, написана в духа на традицията. Тук молителят, осъзнал тежестта на големите си грехове „весма гнуснави и от сички най омразни“, признава виновността си, заради която не може да призовава името на бога, възхвалява Богородица, уверява я в непроменените си чувства към нея и както през XV в. Димитър Кантакузин моли за „прибъжише и покровъ“, така и той търси „помощ и покров“:

Ти добре знайш, о, благая мати,
чи аз тебе любя от младости³⁸.
От детинства и сама пелена³⁹,
мойта душа тебе е прифрлена⁴⁰.
.....
Аз ни смея ду бога да пристапу,
ни очити си на небеса да вдигна.
Ниги милост можа да ся надявам,
имято божие ни смея да призвавам⁴¹. . . .

Въпреки засвидетелствуваната от него почит към Богородица молителят не обособява традиционните моменти на възхвала, а ги вмества в обръщението си за помощ „свише“, сякаш повече, за да увери божията майка, че тя има сили да му помогне и не бива да отхвърля молбата:

. . . И на милост негу да приклониш,
и щедроти негуви да склониш.
Защото ти небото си преклонила,
и на земята бога си привела⁴²,
сос хората бога си примирила,
на адската змия главата сокрошила.
И за мен' ти нине стани,
твоят син на милост приклони. . .

Макар и в съгласие с изискванията на жанра, „Песен к пресветей Богородици“ се отличава от традиционната молитва. Вместо безкрайното самоунижаване, чистосърдечната изповед и безпощадното самообвиняване тук има по-скоро декларация на вина, липсват многобройните поетически символи, присъщи за обръщението на средновековния творец към Богородица, пренебрегнати са и мистичните тиради, свързани със светоусещането на човека от предходните столетия. Неслучайно, както при творбата на Никифор и Йеротей, се променя и названието. Затова според спецификата на молитвата „Песента“ би могла да се приеме за завършена, но като произведение на новото време тя остава неизяснена — липсва и намек за посланието до бога, което с посредничеството на майката трябва да стигне до върховния повелител на християните.

Названието на следващата песен — „Песен 1: Ко Господу Богу вседержителю“, насочва към вероятното обяснение. При това тя е номерирана⁴³, което навежда на мисълта, че е само раздел от едно по-голямо произведение. Но това обръщение към бога е в множествено число (следователно става дума не за молител, а за молители), така че на пръв поглед не може да се открие връзка между двете песни.

³⁸ В публикацията на М. Арnaudов (Непознатият Бозвели, с. 278—279) графиката на „Песента“ е променена.

³⁹ У М. Арnaudов „пилена“.

⁴⁰ У. М. Арnaudов „прифръжина“.

⁴¹ У М. Арnaudов „признавамъ“.

⁴² У М. Арnaudов този стих липсва.

⁴³ В преписа на Балкански номерацията е с буквени цифри, което заблуждава М. Арnaudов — записано е „Песен Ая“, т. е. „песен първа“.

Загадката се разрешава при внимателно сверяване на записаното от Костадинович и публикуваното от М. Арнаудов. В песента към Богородица от „Непознатият Бозвели“ четем: „Много грешен аз познавам себе“, а в ръкописа от 1840 г. се натъкваме на една съществена отлика: „Много грешна аз познавамъ себе“. Значи обръщението е от молителка. И Неофит Хиландарски не от свое име отправя пламенен зов към божията майка, както смята М. Арнаудов, подведен от лошия препис, а това е друго лице. Лице, което имало правото от името на множеството да моли за снизхождение, което страдало ведно с поробените българи, търсещи помощ от върховния повелител на християните. Не е трудно да се досетим, че става дума за Майка България — достатъчно доказателства се срещат в следващите страници на ръкописа, а и в произведенията на Бозвели от 40-те години. Именно Майката, покрусена от нерадостната съдба на чедата си, може да се обърне за помощ към божията майка. Забравена от небето, явно заради големи прегрешения, тя приема като своя и вината на децата си, търпящи неслосно иго.

„Песн 1: Ко Господу Богу вседержителю“ също е позната от публикацията на М. Арнаудов. Тъй като между публикувания текст и текста в новонамерения ръкопис почти няма разлика, ще представя само един кратък откъс:

Ах! Смили ся, милостивий боже,
Защото нашата душа изнеможе!
Много беди са нас обиколели,
Турци на нас насилили.
Всички на нас викат замаяни,
За какво прегрешение не знаем. . .

По жанр тази част също е молитва, но идейно-тематичната ѝ насоченост я сродява с произведенията, които носят духа на новото време (двете песни, взети като едно цяло, свидетелствуват за връзката със сродната по замисъл творба на Никифор и Йеротей). Макар и в рамките на канона, с образната система на религиозната символика, молитвата надмогва условността на желанието в религиозно-мистичните по характер средновековни обръщения, довежда и до по-широки територии на внушения, отколкото в поетичните опити на проигумен Иларион или на атонските монаси Никифор и Йеротей. И тук присъства изявеният още от края на XVIII в. стремеж за укрепване позициите на християнството; както при Софроний Врачански и Димитър Попски погледът се отправя на Изток — оттам „да истиче Солн(ц)ето“, но призивът е по-конкретен, критиката към поробителите — по-остра, отеква вече гласът на множеството, желанието е да се укрепят на „православните рацети“. Ведно с естествения за началния период на Възраждането повик да се постигне единението на българите върху основата на православията молитвата е изява и на общественото мнение в конкретен исторически момент. Така активизиращият традиционен жанр, запазвайки донякъде формалните си белези, при съответните обществено-политически условия и моментно състояние на литературния вкус включва органически новите идеи и подпомага създаването на актуално произведение.

„Песн 2: За падение българско царство“ продължава тона на двете предходни части. На пръв поглед и тя изглежда самостоятелна творба, но финалът ѝ — призив към всички българи в чужбина да се върнат в своето отечество и отправят гореща молитва — показва, че е продължение на обръщанията към Богородица и Господа. Този заключителен пасаж не е бил известен на М. Арнаудов и затова изследователят говори за трето отделно стихотворение, в което „олицетворената България моли всички, които идат от странство и минават край нея, да дойдат да я видят в мъката ѝ и да проронят сълзи за нея“⁴⁴. Арнаудов е имал пред вид началните четири стиха:

Всякий кой покрай мени пройди,
нека са върни и до мен да дойди.
И да види има ли друга мука,
каквото тая, що е тука.

⁴⁴ М. Арнаудов. Непознатият Бозвели, с. 282.

Следващите редове вече подсказват участието на друго лице. Според М. Арнаудов това е поетът, който в патриотична скръб „извиква славното минало на България (самото ѝ име е тъй сладко за него), говори за нейните царе, крале и патриарси. . . и „изгубва си чувства“, когато съзерцава новата действителност, пустотата и страданията наоколо си.“⁴⁵ В същност следващите думи са на българина в чужбина, чието разбудено родолюбие го кара да призове сънародниците си:

Приступети всички⁴⁶ кам болгарску,
да видите виа, дету сте у странству,
Возлюбленни, там да идим,
страшно чудо там да видим⁴⁷.
Да видим какви са, кой ся там мачи
и сълзи да пустим из наши⁴⁸ очи.
Кое ли е царство тай заобиколено
и от агарини толкос подавлено.
Струва ми са да е туку болгарску,
подавлено от насилвани турску.
Ах! България, сладко име,
ти ли си паднала из висини.
Що беши некой време преславна,
царие и кралие тебе славяха отдавна,
Що беши украшена с градови,
с церкви преславни и с царски домови.
Беши просвященна от твои царие,
от патриарси и кралие.
А сига у теби многу церкви пусти,
человек като помисли, изгубва си чувстваи.
О! Как ли можии да терпиш сирота,
нали видиш да е и от други срамота⁴⁹.
Но знам на то що шеш да ми кажии,
че си посред враги, но пак жалии
И за твои царие дето ше ми покажиш⁵⁰,
знам, чи сарцето ше ми накажиш.
О! България, сладка и мила,
знам, чи и мени ти си доила
сос наука мене си напоила
и сос страх божий мени отхранила.
Не сам от друга земля и влага напоен,
освен един бог и от тебе сохращен.
Ах! България, преславна и мила,
не ше да заборава твойта добрина и сила.
Знам, чи си паднала у руке змеевский,
но аз за тебе ше да плача детински.
И знам, чи язык имаш, а уста немаш,
зато що та питам не смейш да думаш.
Но аз колко знам да са биле у теб' царие,
вместо теби ща да скажа и за кралие.

⁴⁵ Пак там.

⁴⁶ У М. Арнаудов „всинца“.

⁴⁷ У М. Арнаудов липсва целият стих.

⁴⁸ У М. Арнаудов „наши“ липсва.

⁴⁹ У М. Арнаудов „нали видиш и от другие да е срамота“.

⁵⁰ Тук завършва преписът на Балкански, публикуван от М. Арнаудов в „Непознатият Бозвели“.

Знам да са 33 царие царували
у град Тернов и патриарси патриархували,
каквото и други язици мартурисоват
и пролози церковни, за то людие мислят.
Зная и когато с турци са били
и за много години твоите деца кров са пролели.
Зная коги са турци Тернов увзели
и България усвоили. Ох! Сердце ми жели.
Има четиристотин и повыше години,
всячка България откату я усвоили.
Манастири, церкви и падати развалили,
всячко безбожни докрай запустили.
Сега туку место им са познава,
ама на враги и то им додява.
Всякий ден мислят кату сос шепа да истребат
род болгарский от тоя свет да изгребат.
На всякий ден кату роби ги бият
и иманието им гледат да грабят.
Кой не би са на то чудил и викал
и кату гледа мучение не би заплакал?
Като гледами България да страда,
как не би нашето сердце примрело като от глада?
Елати, братие, да нагледами болгари бедни,
ние, шо сме у странно царство прибегли.
Да помогнем на своего рода
сос молба и плач пред Христа бога.
Да ричем „Спаси, боже, люди твоя
и у желища прими своя.
Всичко исправи, нас настави,
на добар путь нас управи.
Навек тебе да славим,
твойто имя да хвалим.
Ти послушай нас, господи,
и всякому на помощ буди.
На теби са ниа надявами
непостидни да будими.
Ти помогни на наши христиани
и на сички болгари православни.
И укрепи христианско воинство!
Испроверги, ах! мучителство!
Да са прослави церква твоя,
да са почуди вселенная вся.
Да са слави вовек века.
твойта слава превелика.

Възстановяването на пълния текст дава възможност за ново осмисляне на песента. Започнала с елегична носталгия по прежната слава на изпадналото в беда отечество, чрез последвалия сетне коментар на българската история, изведен в духа на Паисиевата творба и с обвинения срещу поробителите, тя бележи градация в степента на чувството, за да се подготви онзи момент, в който ще прозвучи страстният призив за единение в обръщението към върховния повелител на христиияните. Тази заключителна всебългарска молба също начева в руслото на традицията и се развива в съгласие със специфичните за молитвата особености. А и не би могло да бъде другоаче — свободният разговор с бога е неприемлив както според изискванията на канона, така и според християнския мироглед и морал. Но зад привидно съхранената компо-

зиция, ведно с характерната за жанра лексика, с включването на задължителните компоненти, в тъканта на пламенното обръщение се вплитат такива идеи, които превръщат молитвата в едно бунтово послание:

И оукрепи християнско воинство!
испроверги, ах! мучителство!

Да са прослави църква твоя,
да са почуди вселенная вся. . .

При това българите се надяват на помощ, за да бъдат „не постидни“, т. е. да не се срамуват от делата си. Трудно можем да приемем, че религиозният екстаз, подбуден от външния на патриота, означава упование единствено в бога. Търсенето на помощ „от небето“ задължително преди подхващането на решително начинание трябва повече да се отдаде на връзката с традицията. И Бозвели не толкова черпи вдъхновение „преди всичко от Библията, после черковните отци“⁵¹, а се опира на познатите образци, за да изяви вдъхновението си и да намери най-прекия път за непосредно въздействие. Сам духовно лице, отличен тълкувател на черковната книжнина и на черковния ред, на творбите от старобългарската литература, хилендарският монах е свидетел на страданието, познава своя народ много по-добре, „отколкото го познаваме ние днес“⁵². Затова е естествено да се насочи към общоприетото, с чиято помощ да внедри новите идеи. Тази обща молитва, проведена в проследените дотук части, с постепенното разгръщане на това обширно произведение непрекъснато засилва звученето си, променя се и нейният характер — започнала с „греховната“ обремененост на Майката, продължила с призива на поробените българи бог да смири агаряните и ги проводи в „мука вечна“, след намесата на прокудените от отечеството се превръща в патетичен зов за победа на християнството. Не е пресилено да се твърди, че този призив е повикан от примамливото видение на свободата. Нали на Бозвели принадлежат думите от 1835 г.: „Бедное отечество! Колика пак сладост! Колика радост! Колика веселие е! Ако после бедите (разр. Вл. Б.) поживейми и видими славно отечеството, согражданити победоносци, сродницити, согражданити, чадата и сущий нас свободни, и приемающии добринити, на отчеството, и да ся почитамти от другити родове, за нашето добродетелство.

От вишеречените бива явно, как отечественна любов, е велик наш долг. Защо от неговото спасение произхожда и нашето спасение. . . и от неговата слава, и нашата слава.“⁵³ А преди тези клетвени думи на най-съкровена изповед, промъкнали се уж случайно в пособието за училищата, има едно разсъждение за живота и смъртта: „Това е явно, как всякий человек, никак неможи да отбегни от смерта си, когда това е тако: защо да любими животат, и за любожителството негово, и той, и неговата жена и неговите деца, и всичкити негови сродници, и неговити сограждани, да ся поробват, и да ги продават като добичита.“⁵⁴ Сиреч смъртта е неизбежна, но дали пък е живот съществуването в робство и унижение — робство, „несъвместимо с нормите на християнското учение“⁵⁵, но несъвместимо и с истинската любов към живота. Затова всеки „должен е да запазва отечеството с сичкити негови сили, и когда ся случи нужда и да умира, за отеческа любов“⁵⁶.

Тези мисли на Неофит Хилендарски представят само моменти от една цялостна национална програма, в която действието е първостепенен дълг и неотменна необходимост. И не желанието на всяка цена да има избран за мигрополит българин води сегне хилендареца по пътищата на страданието, а стремежът да се постигне единението на поробените българи — единение, спъвано както от чорбаджиите, верни слуги на османската власт, така и от гръцкото духовенство. Затова търсенето на съдействие от Портата не е свидетелство за промяна на Неофитовите помисли, а за промяна на тактиката.

⁵¹ М. Арнаудов. Неофит Хилендарски. Т. II, с. 397.

⁵² Б. Пенев. Пос. съч., с. 553.

⁵³ Неофит Хилендарски. Пос. съч. Част II, с. 13.

⁵⁴ Пак там.

⁵⁵ Г. Димов. Пос. съч., с. 41.

⁵⁶ Неофит Хилендарски. Пос. съч. Част II, с. 13.

Възможно е в бъдеще да се открият други стихотворения на възрожденеца, в които призивът за борба да е по-ясно изразен. Не е изключено някои неизвестни днес поетически опити на Бозвели също да са подкрепили патриотичните изблици на Славейковите бунтовни песни. Ала в това обръщение „към небето“, останало извън вниманието на изследователите, поради грешките и непълнотите на доскоро единствения познат препис⁵⁷, изискванията на жанра налагат друг подход. Тук Неофит съблюдава строго художествената мярка, доколкото може да се говори за художественост — условността на формата, наложена от времето и литературния вкус в момента, предопределя и условността на изказа. Но вътрешното напрежение на творбата, достигнало връхната си точка в освобождаващия момент на пламенната молитва, в конкретната историческа ситуация, навярно е довеждало до въздействие, не по-малко силно от това на сетнешните бунтовни песни.

Идейната насоченост, връзката със сродната по дух поема на Йован Стерия Попович от 1825 г.⁵⁸, както и анализът на общественopolитическата обстановка в поробеното отечество насочват към периода, когато е създадено това произведение — 30-те години на XIX в. Като касвено потвърждение се явява и „Песни 3: Пакъ за болгарското падение“, свидетелствуваща за възродителните процеси от времето на „Славеноболгарское детоводство“⁵⁹. Тук олицетворената родина окайва нерадостната си съдба, пита за някогашните си славни царе и юнаци. В отговор, като израз на едно възродено самочувствие, прииждат патетичните уверения на достойните чедра, че щом българският корен не се е изгубил, нищо не е изгубено, че „дето е текла вода, пак ще да тече сос сгода“. Подобни думи не биха могли да бъдат изречени преди Одринския мир от есента на 1829 г., а също така „говорят за един период в живота на отца Неофита, когато той не е влязъл още в борба против Ферер“⁶⁰. Или написването на четирите песни, твърде близки по дух с мислите, изказани в „Детоводството“, трябва да е станало към 1830—1838 г., когато Бозвели обикаля из страната, пътува до Сърбия и Банат, общува с много свои сънародници и с дейци от съседните държави. Именно тогава емигрантските центрове във Влашко, Молдова и Южна Русия започват да се превръщат в културни и политически средища на българите, засилват се сръбските внушения за единни действия срещу Турция. Тогава избухва Нишкото въстание от 1833 г., подготвя се Велчовата завера, пропаднала ведно с Нишкото въстание от 1835 г. Пак в началото на този период с участието на В. Непович, М. Кифалов и д-р Ив. Селимински в Букурещ се изработва проект, който предвижда политическа автономия на България чрез създаване първоначално на едно автономно княжество, което да послужи като база за бъдещите освободителни действия⁶¹.

Примамливото видение на свободата, съзирано в предходните десетилетия повече сред теготата на отчаянието, отколкото в опиянението на надеждата, през 30-те години започва да подбужда към дела. И вълните на прииждащата у поробените дързост донасят оптимизма в заключителните редове на преписа от 1840 г. Пътят от жалостта до радостта, проследен от стих в стих, от песен в песен по старателно изписаните листове от малкия свитък на Йоан Костадинович, отвежда до кульминация, която надраства прежните върхови моменти на молитвено откровение и сякаш наглежда за народната мъдрост, че когато сам си помогнеш, ще ти помогне и бог. Както и в други творби на Бозвели, този експресивен финал на последната песен в ръкописа се подготвя от елегичната развълнуваност на майчиното обръщение:

⁵⁷ Вж. тук бел. 26.

⁵⁸ Става дума за поемата „Слезы имн же Болгаря нещастие лѣта 1374 збывшееся оплакиваетъ“.

⁵⁹ В третата част на „Детоводството“ се срещат стихове, близки или буквално повтарящи се със стихове от песента „За падение болгарско царство“:

... И с наука го просвешавах!
А нине у него много училища пусти,
Человек като помисли, изгуба си чувства!
О! Как ли можеш да терпиш сирота,
Не л'виждаш от другите да е срамота! (с. IX)

⁶⁰ М. Арнаудов. Непознатият Бозвели, с. 276.

⁶¹ Н. Генчев. Българско Възраждане. С., 1981, с. 160.

Ах! Престанете невинни,
около мени птиченца.
Кому ви сега поете,
дади са мени ругати.
Аз сам бедна България,
що сам тука страдала.
Де ми са моите кралие,
преславните онези царие,
Що у Тернов царуваха
и болгари упокойваха.
Де ли ми е Асен цар,
дету ми беше най-стар?
Где ли ми е последний цар Йоан,
щото са зовеши Шишман?
Где ли ми са мои синови,
що бяха като левови.
Погледайти карваво
место шо е окол Търново.
Погледайте у Витоша,
да видите кои погибоша.
Погледайте от брегове

В отговора на Сина, следващ в някои пасажии ритмиката на народната песен, приижда ведрият оптимизъм на пробудения за действие родолюбец от 30-те години на миналото столетие:

Ох! Майко! Майко!
Хубава душко!
Аку си все изгубила,
мени си доила,
Мени си отхранила,
корен ни си изгубила.
Много са дарвета,
далбоки дерета.
Да ви га сечат,
не могат да ги искоренят.
Весели са, майко хубава,

на мои синове гробове.
От немощ умалявам,
грозни сълзи проливам.
Сестра моя Греция
мени е забравила,
Нито голема Россия
чува моя въздихания.
Ах! Момци невинни,
витлеемски подобни,
Меч вас страшно се коси,
моята бедна кров роси.
Доде солницито грей
и ветар вей,
Когито заседни,
под облак падни,
Водата изсохва
и майка заплаква,
У тма остава
и без вода остава.
А коги са роди,
радост ще дойди.

защо не си грубава.
Прогледа се утвори,
листа са утвори.
Младости са испустиха,
дерета вода докараха.
От стари е благословенно,
тако и просладено.
Дето е текла вода,
пак ще да тече сос сгода.
Ох! Жалост! Ох! Радост!!!

Преписаното от Костадинович почти напълно съвпада с публикуваното от М. Арнаудов. Незначителните различия могат да се обяснят с неподготвеността на Стоил Балкански, който при това или не е разполагал с пълния текст, или не е смогнал да го препише докрай. Тогава няма основания да се съмняваме, че творбата е била занесена в Калофер от Н. Бозвели именно в този си вид и при същата последователност в подреждането на песните. Но дори разпространението само на такова произведение, проповядването на идеята за опора в собствените сили е знаменателен факт, който не може да се омаловажи от съзирането на евентуална компилация или подражание. Преписът на Костадинович е датиран точно и се явява безспорно свидетелство както за настроенятия сред българите от 30-те години, така и за осъзнаването на „списателския“ дълг във времето на съдбовен прелом. Възникнало в преходен период от развитието на родната литература, когато изявата на авторството отстъпва пред далеч по-важната повеля за максимално обществено въздействие, произведението в ръкописа от 1840 г. естествено би могло да включи преведени или редактирани откъси от други автори. Затова и обстоятелството, че песента „Пакъ за българското падене“ донякъде се различава по стила и размера на стиха, а в документ от 1840 г.⁶² отговорът на Сина се определя като творба на Емануил

⁶² Става дума за Априловия сборник от български народни песни, съхраняван в архива на Г. С. Раковски — НБКМ-БИА, ІВ 344/174.

Васкидович, може да намери приемливо обяснение. Все пак обаче съвпадението е почти пълно и това неизбежно поражда въпроси:

Доля слонце-то грѣ
И вѣтеръ вѣе
Когато заседне,
Подъ облакъ падне;
Вода-та изсохнова
И майка заплаква,
у тама остава
Безъ вода устава
Охъ жалость!
А кога ся роди
Радость ще дойде
Охъ радость!
Охъ майко, майко!
Хубава душко!
Охъ радость!
Ако все изгубила
Мени си доида,
Мени си отхранила

Корень не изгубила.
Много са дръвета
Глубоки дерета,
Ди ви ги сѣкатъ,
Не можатъ да изкоренятъ.
Весела си Майко! Хубава
Защо не си грубава,
Прогледа ся отвори
Листъе ся отвори,
Младонцы ся испустиха
Дерета вода докараха
Отъ стари е речено
Отъ Бога благословенно
„Дѣто е текла вода
„Пахъ ще потече съ годѣ“.
Охъ радость!

Еммануилъ Васкидовъ

Според М. Арнаутов Априловият сборник възниква към 1839—1840 г.⁶³, т. е. по време когато Неофит е в Цариград и поддържа редовна кореспонденция с одеския попечител на Габровското училище⁶⁴. Но архивата на Бозвели, до която Васкидович сигурно е имал достъп⁶⁵, тогава се намира в Свищов. При това в учебно пособие от 1847 г. свишовският учител привежда като пример за стихотворна реч преправен откъс от песента „Ко Господу Богу вседержителю“⁶⁶:

Преблагий боже и господи небесный!
отче, сине и душе превисочайший.
Сега послушай милата молба наша,
що виками жално от сърдце и душа.
Ах! Смили ся за нас, милостивий боже,
защото нашата душа изнеможе. . .

Прави впечатление още, че текстът, включен в подготовения за издаване Априлов сборник (л. 298—299), носи заглавието „Пѣсня желани“. Това название може да бъде обобщаващо за всички песни от ръкописа на Костадинович, но за фрагмента с подписа на Ем. Васкидович то е неподходящо. Дали тук не става дума за съзнателно подбран и редактиран откъс, който по политически съображения е бил подписан не с името на кандидата за митрополитски пост, а с името на неговия съавтор при съставянето на „Детоводството“? А може би Васкидович също е опитвал перото си? Може това да е негов превод или подражание на сръбска творба, издържана в духа на З. Орфелин, или пък прекроена от записвача песен, възникнала по него време под влиянието на балкански образци. Вероятно с откриването на нови преписи⁶⁷ ще се

⁶³ М. Арнаутов. Васил Евстатиев Априлов. Живот, дейност, съвременници. С., 1971, с. 486.

⁶⁴ Вж. М. Д. Балабанов. Писма на Г. С. Раковски от крехката му ученическа възраст. — Сп. на БАН, 1919, кн. 18, с. 91 (писмо на Раковски до Райно Попович от 25. VI. 1839 г.)

⁶⁵ Вж. И. В. Д. Шишманов. Един непознат труд на Неофита Бозвели, неговата цена за историята на нашето възраждане и неговите отношения към „Мати България“. — СБНУ, XVIII, 1901, с. 261. (Ив. Шишманов предполага, че този ръкопис е бил притежание на Васкидович).

⁶⁶ Първа понятия за детинско употребление, когато начинът свободно да чътъ. Преведени от француският на славеноболгарският язык от Еммануила Васкидовича. Белград, 1847, с. 85.

⁶⁷ Следите на един такъв препис се губят в Калофер към 1955 г. Вероятно пак за препис или подражание става дума в книгата на Ив. Унджиев „Карлово — история на града до Ос-

стигне до по-точен отговор⁶⁸. При сегашната оскъдница от факти предпочитанието към една или друга хипотеза може да доведе до грешки (при това разполагаме само с препис от преписа). Но и без спорната последна част обемното произведение на Неофит Бозвели, което тук условно ще наричам „Песня желаний“, предоставя достатъчно възможности за наблюдения и съпоставки.

Досегашните оценки за поезията на Бозвели са твърде сурови. Според Ив. Шишманов авторът на „Детоводството“ не притежава поетическо въображение, но „горкият заточеник продължава да се обучава в поетичното изкуство дори до старост, дори в затвора.“⁶⁹ Сходно е и мнението на М. Арнаудов: „Никакви сериозни заложби за поезия не могат да се открият у него, ако съдим по оставените в ръкопис или печатаните му случайни опити. . .“⁷⁰ Прегледът на Неофитовите стихотворения от 40-те години потвърждава в значителна степен преценката на изследователите. Тези стихотворения не се различават по формата си от поетическите опити на другите първи стихотворци. Римуването твърде често се постига по суфиксално-флексивния принцип (ужасаят — представляют — наставляют — привлекают — желают; явяляши — вперялиши — потопляеши — покриваеши — отлучаеши — уверяеши и т. н.). Изобилствуват тафтологичните рими (саблаче — облаче, собличат — убличат, стана — остана, получавах — обучавах, изселило — заселило, отхожда — прихожда и т. н.), почти е изключение римуването на нееднородни части на речта, а и когато го има, то възхожда към по-раншни опити: „О! Милостивий и всезнающий боже! Помилуй, чи душата ми изнеможе. . .“ Нерядко черковнославянските претоварват и без това тромавите и непохватни стихове: „Понеже вменили — аки досаждает. . . / и за то — сам себе в далне отлучает! / Многолетствие иним привручае — / Охотимое своим, себе да ушедряют. . .“

На този фон съпоставката с произведението „Песня желаний“ отведнъж довежда до неочаквани резултати. В него суфиксално-флексивният тип на римуване се среща далеч по-рядко; има само три случая на тафтологична рима (в обема на първите три песни от 175 стиха); нарастват значително примерите, когато се римуват разнородни части на речта (например съществително и глагол: господи — буди, страда — глава, мачи — очи, боже — изнеможе, подигни — небеси и др.). Тук откъслечната употреба на черковнославянски конструкции е обусловена от жанровите особености на включените молитви. Излиза, че след като Бозвели е започнал да надмогва елементарните проявления на суфиксално-флексивния подход и характерното за виршите римуване на еднородни части на речта, в следващите години той отведнъж прави завой назад и се връща към опитите си от периода преди написването на „Песня желаний“.

В същност повечето от достигналите до нас стихотворения, създадени по време на Неофитовите заточения, са включени в различни писма. Тези творби или доразкриват мислите в писмата, или са свързани с конкретни ситуации. Така че те са преди всичко фрагменти с несамостоятелна функция, които извън контекста на писмата изглеждат още по-безпомощни като поезия. Както писмата, така и тези поетични откъси са обръщения към определени личности. С това може да се обясни фактът, че черковнославянските конструкции най-често се срещат в стиховете към писмата до Николай Димчов, духовно чедо на Неофит Хилендарски, до Иларион Критски или до хилендарските старци. Бързината на такова писане оправдава предпочитанието към далеч по-лекия суфиксално-флексивен тип римуване, търпимостта към тафтологичните рими. От друга страна, тези поетични опити са повече импровизации или варианти на прежни съчинения, приспособени към прозаичния текст на писмата (може би импровизации на „Злощастна България“ и на „Песня желаний“ са и кратките поетически фрагменти в третата част на „Детоводството“).

вобождението“ (С., 1968, с. 121): „В един от тия ръкописи. . . се намират два стихотворни опита под заглавие „Болгарското падение“. . . Авторът разкрива възторга си от героичното минало на своя народ и дълбоката си скръб от настоящата действителност“.

⁶⁸ Явно Бозвели има дял в написването на песента, която следва в ръкописа негови безспорни творби и е логичен завършек на едно цялостно произведение. Но съпоставката със съчиненията от 40-те години е затруднена, тъй като те са създадени по време, когато Неофит се предпазва от изказвания срещу Портата.

⁶⁹ Ив. Шишманов. Пос. съч., с. 268.

⁷⁰ М. Арнаудов. Непознатият Бозвели, с. 271.

Подобни римувани упражнения можем да изведем и чрез подреждането в стихове на части от други Неофитови писма. Например:

Словеснейший любовордче г. Емануил Васкидович!
Священная должност ме побуждава,
природа ме убеждава
и благослучието ме побуждава
и смелости повод ми в настоящее подава. . .

При това римуването в проза, проявено още в „Славеноболгарское детоводство“, изглежда е било застъпено в писмата на Бозвели и от 30-те години. Така че трябва да се говори по-скоро за самостоятелни поетически творби и едновременно с това за опити, възхождащи към римуването в проза. И с право П. Динев оспорва тезата на Георги Гачев за „самозарождение стихов“ от „моноформата“ на публицистиката⁷¹. При Бозвели поезията се развива по собствен път, а римуването в проза се превръща в публицистичен похват.

Или преобладаващата част от стихотворните съчинения на Неофит Бозвели, представящи извите му през 40-те години, са по-близко да римуването в проза, отколкото до самостоятелни поетически опити. За време, когато Н. Геров и Д. Чинтулов създават вече пълноценни произведения, те се приемат като анахронизъм и предопределят суровите оценки на Ив. Шишманов и М. Арнаудов.

„Песня желаний“ е самостоятелна творба, частите на която съграждат една сравнително съразмерна композиционна постройка. Тук градицията на чувството достига кулминационната си точка в момент, когато идеята съзрява докрай и всяко сетнешно произволно разместване би довело до препятстване на цялостното въздействие. Елегичните настроения в това иначе оптимистично по дух произведение са момент от пълнокръвното емоционално движение към патриотичната екзалтация на българите; екзалтацията на молитвите не е извор на вдъхновение, а средство за внушение; промяната на гледните точки не е скачане от тема на тема, а свързване на всички нишки по пътя към крайната цел.

Съпоставката с творбите на другите първи стихотворци показва колко е надраснал Бозвели кръга, с който го свързват преценките на изследователите, както и немалко от творбите му, създадени през 40-те години на XIX в. Докато при първите стихотворци съчинението се „изгражда не на естетически, а на количествен композиционен принцип“, „няма единна идея, която да обедини около себе си творбата и да я превърне в едно монолитно цяло“⁷², то „Песня желаний“ бележи началото на отдалечаването от стадия на хаотичното натрупване. Макар и изградено от шаблонни микроструктури, заемствувани от образци на сръбската и гръцката литература или внушение от Паисиевата история, Неофитовото съчинение надмогва елементарното подражание, изтъква последователно отстоявана авторска позиция и оригиналната обществено-политическа идея за самостоятелно национално развитие. Затова не изглежда убедително твърдението на М. Арнаудов, запознат само с началото на песента „За падение българско царство“, че Неофит „подражава на Поповича“⁷³ и съставя стихотворението си, като се осланя на по-издържания чужд първообраз⁷⁴. Наистина има сходство между двете творби — и у Попович Майката жали за погинала стара слава, споменава сестрите си Сърбия и Гърция, изрежда страдания и неволи, а накрая се обръща към бога:

О всеилни Господи небесе и земли,
Благостию посѣти рабу въ сей печали.
Доколѣ азъ нещастна съ дѣтми буду вिति?
Доколѣ из' источникъ мутныхъ воду пити?
Призри на мя бѣдную, избави мя чада,
Избави насъ отъ сего врага ядовита. . .⁷⁵

⁷¹ П. Динев. Развитие на жанровете в литературата на Възраждането. — В: Из историята на българската литература. С., 1969, с. 176.

⁷² Вж. К. Топалов. Проблеми на възрожденската поезика. С., 1979, с. 61 и сл., както и предговора към антологията „Българска възрожденска поезия“ (с. 17).

⁷³ М. Арнаудов. Непознатият Бозвели, с. 282.

⁷⁴ Поемата на Йован Стерия Попович от 1825 г.

⁷⁵ Ив. Д. Шишманов. Изворите на „Мати Болгария“. — Нови студии из областта на Българското Възраждане. — СББАН, кн. XXI, 1926, с. 511.

Но произведението на Бозвели започва оттам, където завършва поемата на Попович и като че е отговор на песимизма, обладан сръбския автор. „Песня желаний“ не е тъжачка, а подбуждащо към единно действие произведение, в което молитвата не е израз на отчаяние, а на възродено самочувствие.

Иначе според формалните поетически белези „Песня желаний“ остава в кръга на създаденото от първите стихотворци — както и във виршите стихът изгражда една синтактична цялост и само механически разчленява прозаичната реч, римата е съседна, а изравняването броя на стричките — почти случайност.

Творбата от новонамерения ръкопис подпомага и по-пълната преценка за Бозвели като „волеща фигура на поколението от 20-те — 30-те години“, както се определя в едно съвременно изследване. Пак там се посочва, че „творец и общественик с изключително дарование и прозорливост, той прекрива духовните параметри на своята генерация и се включва в поколението от 40-те години, независимо че е по-стар от законните му представители с около три десетилетия“⁷⁶. Би могло да се допълни, че по пътя към това сродяване с представителите на следващото поколение Бозвели поема още през 30-те години, когато написва „Песня желаний“. С това произведение той става предвестник на бунтовните песни, пряко въздейства върху П. Р. Славейков и Д. Чинтулов⁷⁷. В него той подхваща и основните линии на творчеството си от периода на заточенията.

Още през 30-те години в творбите на Бозвели се появява образът на олицетворената родина — Майката на всички българи. Родителите са най-светите личности в системата на патриархалните нравствени ценности, затова, когато говори за дълга на децата към тях, авторът на „Детоводството“ определя: „После Бога да немами друго нещо най-почтено от нашите родители“⁷⁸. Но за Неофит Майка България, която всички нейни деца трябва да обичат „после Бога“, не е фикция, а образ с дълбок граждански смисъл: „Отечеството е обща матер, на която полезните са общи, на всичките сограждани. И от общото благополучие, или злополучие на отечеството, сопричастува всякой согражданин, в своята страна; нужно е прочее, всичките да спомогат на отечественното благополучие, за да има всякий сопричастна част, от общаго благополучия“⁷⁹. Родината е обща майка и за славните царе, и за тяхните потомци, тя укорява в с и ч к и свои деца, призовава в с и ч к и — и в робската земя, и в другите държави — да чуят молбата ѝ. Или образът на олицетвореното отечество в представите на Бозвели е свързан и с единението на всички българи, превръща се в един своего рода диалектически императив за продължение пътя на славните прадеди. Това е публицистичен образ с машабни обществено-политически и нравствени измерения, образ, свят за българите и превръщащ в светостатство пренебрежението към майчините заръки.

Пак през 30-те години Бозвели достига до диалогичната форма. Според Р. Димчева това десетилетие за него е време на обсъждания със сънародниците — един устен диалог, който поради условията на заточението преминава в литературен⁸⁰. Творбата от новонамерения ръкопис показва, че и преди 1841 г. авторът на „Мати Болгария“ не е толкова далеч от литературния диалог. Въпреки че „Песня желаний“ е стихотворна творба и в нея не е обозначено кому принадлежат изречените думи, тук има обръщения, чрез няколко гледни точки се достига до крайната мисъл. Естествено е първите две части да бъдат монолози — молитвата е единство

⁷⁶ Д. Л е к о в. За литературните поколения през Възраждането. — Литературна мисъл, 1982, кн. 1, с. 44.

⁷⁷ Един вариант от четвъртата песен в новонамерения ръкопис се сочи от някои съвременници за творба на Добри Чинтулов. Някои ранни творби на П. Р. Славейков (както публикувани, така и непубликувани) показват, че той е познавал и четирите песни от ръкописа. Също така в различни песнопойки се срещат още няколко варианта на песента „Пакъ за българското падение“. Част от тези варианти възхождат към преработка от 50-те години, но има преработки дори и след Освобождението. За тези варианти, както и за въздействието на Бозвели върху творци от 40-те години на миналото столетие, ще стане дума в самостоятелно изследване.

⁷⁸ Н е о ф и т Х и л е н д а р с к и. Пос. съч. Ч. II, с. 7.

⁷⁹ Пак там, с. 12.

⁸⁰ Р. Д и м ч е в а. Неофит Бозвели и развитието на видовете. . . , с. 88 и сл.

ното средство за общуване на християните с техния върховен повелител и не е допустимо да се очаква отговор от небето. Но и третата част не се развива като пълноценен разговор — има обръщение на Майката към сина ѝ в чужбина, на прокудения българин към родината, докато накрая прозвучава пламеният призив за победа на християнството. По-близо до същинския разговор е спорната четвърта част. Там в отговор на въпроса къде са славните царе и юнаци прииждат патетичните уверения на обединените от желанието за действие потомци, че шом коренът на българите не се е загубил, не са се свършили и достойните синове, не ще останат без продължение и прежитите горди дни. Дори при такова бегло проследяване се забелязват наченките на някои белези, присъщи за сетнешните Неофитови диалози. Въпреки че в „Песня желаний“ няма полемика, няма сблъсък на поднесни становища, все пак там е очертан пътят на мисълта, кристализирала в условия досег на две обществени групи (на българите в поробеното отечество и на прокудените в чужбина); от молбата за смиряване на поробителите се стига до призива за действие. Или тук разговорът е условен и елемент както на поетическото обобщение, така и на публицистичния анализ. Условно е и движението, което привидно намекава за движението на героите в едно драматично произведение. Например в третата част на творбата Майката се обръща към прокуденото ѝ в чужбина чедо. Синът чува молбата ѝ, подканя събратята си по съдба да видят кой се мъчи там и при приближаването си вижда, че това трябва да е „туку Болгарску /подављено от насилвани турску“. Уверил се, че е така, Синът възкликва: „Ах! Болгария, сладко име, / ти ли си паднала из висини. . .“ И начеват елегичните възпоминания за старата слава, за да се прелеят в тъжните констатации на откритата се пред очите картина. Погледът обхожда отечеството, външението ражда спонтанния възглас:

Елати, братие, да нагледами болгари бедни,
ние шо сме оу странно царство прибегли.
Да помогнем на своего рода . . .

Така очертаният път обаче няма конкретни проявления и е изведен чрез логическо прочитане. Движението тук е преди всичко поетическа условност и средство за публицистично внушение. Затова и времетраенето е без значение, а загатнатият процес за съзряване на идеята, навярно продължителен, намира синтезиран израз.

Така че „Песня желаний“ не е диалог, а поетическа творба със силно публицистично звучене — с белезите на синкретичното срастване, но и на композиционното избистряне. Активизираните традиционни жанрови форми, елегичните възпоминания и призивните обръщения, споени в сравнително стройна система, проправят пътя за едновременно в градацията на чувството и развитието на разказа за съдбовен прелом в живота на българите. Създадена в преходен период от израстването на българската литература и несвършена като поетически изказ, тази творба надмогва тогавашните домашни съчинения, като по пътя от традицията към новото, подпомогната от сродни творби на балканските народи, достига подстъпите на жанрове, които се свързват с проявите на следващото десетилетие. Жанрове, въведени в литературния живот на 40-те години, както от Бозвели, така и от други творци. Това е не само диалогът, не само бунтовната песен, но и поемата.

„Песня желаний“ не е литературен диалог, ала тя все пак е момент от развитието на новата жанрова форма. Създадена през 30-те години, „Песента“ предлага Неофитовите заточения и подбужда към по-друга оценка за тяхната роля — трагичните обстоятелства не могат да бъдат причина за възникването на диалога, а само катализатор за усъвършенстването му. Както и устният диалог през това десетилетие не може да бъде единствено проявление на новата жанрова форма. По-скоро може да се предполага движение от поетическа условност на несамостоятелния разговор към конкретната полемика, прераснала сетне в автономно по функцията съчинение. Засага липсват повече данни, но е ясно, че пътя, по който се развива литературният диалог, не е краткотраен и еднопосочен. Затова не може да се изключи и евентуалното въздействие върху Бозвели на някои драматични произведения. Ето за пример откъс от встъплението на сръбска религиозна пиеса в стихове:

... О несказанных чдесь гдбиной! О великій Боже!
и кто твож сдбы, исповѣсти може?

Да съ небесе на землю Ты изволилъ снити,
и въ человеческой плоти въ мѣрѣ себе показати.
По семь за насъ грѣшныхъ Ты претерпѣлъ страсти
и всѣхъ правовѣрныхъ освободилъ врагѣхъ напасти⁸¹...

В пиесата има действащи лица, съзрява конфликт, който намира благоприятно разрешение, има и песни, и обръщения. При това бележките върху екземпляр от Пазарджик, четен у нас през 30-те години, свидетелствуват за връзка с кръга на Неофит Рилски. А може би по това време са били разпространявани и други подобни творби?

Стимулирали развитието на диалога, като че превратностите в живота на Бозвели от 40-те години не позволяват на страдалеца да наблегне със същото усърдие за усъвършенствуване на поетическия изказ. Поне известните засега факти навеждат на подобна мисъл...

„Песня желаний“, елегията „Злощастна България“, шестте части на „Славеноболгарское детоводство“, учебникът „Краткая священная история и священные катихисис“, „Молитва за султан Меджид по случай възкачването му на престола“ от 1839 г.⁸², както и сведенията за готовопреписаните и „сочинени“ „премного“ книги, представят Неофит Бозвели като един от най-активните наши творци през 30-те години. Не само това — той надмогва съвременните си събратя по перо, отстъпвайки само донякъде в техниката на стиха, достига до олицетворението на родината, приближава се до художествените средства и похвати, характерни за създаденото от него в мъчителните дни на страдалчеството. Според състоянието на тогавашната българска литература това е свидетелство за пораснало естетическо съзнание⁸³ — резултат явно на предходна дейност, чиито следи са пропаднали. През 30-те години той съзрява и за творбите, свързани с условията на заточението. Творби, които го представят като „зрял писател“⁸⁴. Следователно през 40-те години Бозвели не започва, а продължава творческото си развитие. Тогава „писателството за него става единичко средство да общува“ с любимите си едиородци“, да споделя размисли, планове и надежди“⁸⁵. Но за да притъпява писателството болката, за да се превърне в единствена възможност за продължаване на борбата, нужен е значителен опит, придобит при създаването на може би немалко творби. Творби или погубени, или несъзрени още от изследователите.

⁸¹ Побѣдоносны триѣмѣ или торжество о Прѣсветломъ Воскресеніи и Христовомъ, Богхристолубимѣ, въ двѣшнѣю радость и оутѣхъ въ стихи сложенно Михаилениемъ Владиславлевимъ, нормалнимъ оучителемъ. Въ Бѣдинѣградѣ, 1801, с. 13.

⁸² Вж. А. п. Стоилов. Документи и бележки от миналото на българите в Македония. — СББАН, кн. IX, 1917, с. 16.

⁸³ Вж. Г. Димов. Формиране на ново литературно естетическо съзнание в националния ни книжовен живот. — Литературна мисъл, 1982, кн. 1, с. 21.

⁸⁴ Д. Леков. Пос. съч., с. 45.

⁸⁵ Г. Димов. Неофит Бозвели. — В: История на българската литература. Т. II. С., 1966, с. 171.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 2, бр. 3, 1984

Началната статия на кн. 2 „Носталгия по класическата форма“ е посветена на литовската литература. Авторът ѝ Витаутас Кубилюс проследява състоянието и развойните тенденции в литовската литература след Втората световна война. В първите редове на изследването вниманието на читателя е насочено към един вечно актуален проблем в развитието на изкуството и литературата — новаторството и традицията, като се изтъква, че през различни исторически периоди взаимоотношенията между тези две неразривно свързани страни на литературния процес далеч не са гладки и безбурни, понякога се стига до резки стъкновения между новаторските и традиционните тенденции и на авансцената излиза ту едната, ту другата от тях.

Литовската литература попада във водовъртежа на европейските литературни течения направо от фолклора и усвоява активно съвременните форми на художествената реч. През 50-те години тя си спечелва званieto търсеща, новаторска литература, литература, която преодолява инерцията. Но — както пише В. Кубилюс — на литовската литература ѝ ставало все по-трудно да удържи на необходимата висота гордо веещото се знаме на новаторството, литературният живот се стабилизирал и духът на радикални промени не можел вече да подхранва художественото слово. Жаждата по експерименти се изтласква малко по малко от носталгията по класическата форма. След като легализира дифузията на жанровете и хибридните композиции, литовската литература започва да тъгува по трайни и устойчиви форми. Докато през 50-те години тя гори от решимост да създаде нещо свършено ново, то по-късно погледът ѝ е отпратен към традициите, схващани като корени на националното своеобразие и сила. Новаторите, възприели идеята за вулканичност на творчеството, заменят плана на произведението с импровизацията, причинната зависимост с променливата вълна на настроението, последователното развитие на художествената идея — с импулсивна смяна на изобразителния план, хармонията в интонацията и стила — с контрастни съчетания.

В периода на новаторските търсения и жанровете претърпяват съществени изменения — появяват се отделни форми, които не могат да се вместят в традиционните схеми на жанра. В стремежа си да се освободи от тесните граници на литературното мислене в следвоенните години, от външната и вътрешната регламентация, Е. Межелайтис провъзгласява програма, която да интегрира всички жанрове и форми на творчеството — „да се създаде един синтез от поетически форми, където биха се сплели в едно цяло минало, настояще и бъдеще, каноническите и белите стихове, прозата и диалогът, мисълта и чувството, музиката и пластиката“.

През 70-те години в литовската литература все по-често започват да се появяват произведения, които трудно биха могли да бъдат определени жанрово. На мода идват двойните обозначения — драматическа поема, лирически разказ, поема-балада, поема-хроника, трагикомедия, роман-новела, роман-алегория и т. н. Стихотворението, разказът се определят с термини, заимствувани от музиката и изобразителното изкуство — прелюд, соната, полифония, етюд, акварел, натюрморт, скица и др. подобии. В литовската литература все повече се утвърждава концепцията за „отвореното произведение“, построено от различни по жанр, композиция и стил елементи, когато един и същ писател започва да странствува по маршрутите: поезия — драма, поезия — критика, проза — драма, проза — киносценарий, пренасяйки опита от една жанрова форма в друга, смесвайки, както се изразява Витаутас Кубилюс, техните „кръвни групи“. В периода на новаторските търсения прозата използва активно опита на поезията, която приучава прозаичното повествование към условни форми, към свободен полет на фантазията. Прозата става извънредно празнична, възвишена — тя рисува малки отрязъци от живота в атмосфера на изтънчена духовност, обаче не е в състояние да осмисли с безпощадна правдивост глобалните проблеми на съвременния свят. Поезията също загубва точните граници на делението на жанровете. Вече е трудно да се разграничи къде свършва стихотворният цикъл и започва поемата, да се различат хибридите на химна и пародията, идилгията и сатирата, песента и каламбура.

В монтажите от стихове и поетическа проза, пътни бележки и автобиографически фраг-

менти нагледно проличава как се рушат традиционните литературни форми и се появяват конгломерати, извършва се процес на дифузия, в който прозата, лишила се от своята фабулна структура, се стреми да играе доминираща роля. Все по-трудно става да се класифицират литературните текстове — ако към произведението липсва подзаглавие, тогава започват догадките — дали е драматически епос, епопея, поема-сюита, антироман. . .

В литературата на ХХ в. — споделя В. Кубилос — категорията на жанра не е най-важната доминанта на развитието, както това е по времето на класицизма, тя вече не е в състояние да вмести словесното творчество в строго ограничени сфери и да определи стойността му в зависимост от това доколко отговаря на идеалния модел на жанра. Тези две тенденции — подражанието на стабилните, повтарящи се форми и ориентацията към еднократните, породени от индивидуалния творчески акт структури, разединяват литературния процес и същевременно не му позволяват да се отклони твърде далеч в една или другата посока. Но, както е изтъкнато в изследването, в литературата като в жив организъм съществува процес на саморегулация. От една страна, тя се стреми към безграничност, жадна да излезе извън пределите на установените вече жанрове и форми, а, от друга, тя сама си поставя граници, като създава образци и композиционни средства за многократна употреба. В развитието на литературата участват две сили, които взаимно се контролират и ограничават — едната се стреми към спонтанна свобода, другата планира всичко предварително, строи пирамиди по известни вече чертежи.

В обобщаващата част на статията си В. Кубилос стига до извода, че класическите форми, макар и ревностно реставрирани, не се налагат като „единствено верен път“. Те съществуват в общия арсенал на поетиката на ХХ в., където няма вече строго разделение на жанровете, жанровите условности отпадат. За съвременното изкуство са много характерни контрастните съчетания — спокоействие и симетрия в горния пласт и силни взривове в дълбините. Съвременният писател твори, чувствувайки безкрайното богатство на литературните форми и същевременно неоспоримото право на индивидуално художествено самоопределение.

В бр. 2 привлича вниманието ни и статията „Взаимоотношенията между човека и природата в поезията на Н. А. Заболоцки“, написана от неговия син Никита Заболоцки. В нея се проследява какво развитие претърпяват и какви промени настъпват във възгледите на Н. Заболоцки за взаимоотношенията между човека и природата. Стъпка по стъпка, като започва още от младежкото творчество на поета и стига до края на творческия му път, авторът анализира стихотворни творби, които третираат проблема за взаимоотношенията между човека и приро-

дата. Мъчителни и противоречиви са размислите и търсенията на поета в тази сфера. През 20-те години, когато поетът пише първите си стихове, навсякъде в природата той вижда само хармония и го владее мисълта, че да живее човек красиво, означава да живее в хармония с природата. Но по-късно, вече през 30-те години, Н. А. Заболоцки открива нещо неочаквано и за самия него — на цялата природа и е чужда хармонията, в нея се извършва непрекъсната борба и потискане на по-слабия от по-силния, противоречия изпълват отвътре природата. Заболоцки се запознава с учението на Дарвин, с трудовете на Тимирязев, Вернадски, Циолковски, интересува се от фитопсихологията, надявайки се да намери в научните теории отговор на вълнуващите го въпроси. В края на своя живот Н. Заболоцки се връща към трагическо възприемане на разрыва между човека и природата — същия проблем, с който поетът започва своето творчество през 20-те години, разглеждайки го в нова светлина.

В статията си „Избор на традиция“ Ю. Гусев разглежда съвременната унгарска поезия и прогресивното наследство на литературното минало. Съвременният етап в развитието на унгарската литература потвърждава закономерността на развитието от тясно прагматичния подход към традициите на миналото — към разширяване, обогатяване на техния спектър, което е свързано с дълбоките естетически потребности на социалистическата литература. Главно място в статията е отделено на влиянието на Атила Йозеф върху формирането на водещата традиция в съвременната унгарска поезия. Творческото наследство на Атила Йозеф, макар и малко по обем, е богато с толкова много идеи, мисли, теми, художествени находки, че дори само една черта от неговото поетическо осмисляне на живота може да насити цяло поетическо направление. Отбелязват се имена и творби на съвременни унгарски поети — ученици и продължители на А. Йозеф — Л. Бенямин, М. Вади, Г. Гараи и др. За съвременната унгарска поезия — пише Ю. Гусев — е необикновено важна тази страна от поетическото наследство на А. Йозеф, която може да бъде накратко формулирана като умение да останеш революционер, социалист при абсолютно всякакви условия.

Брой 2 предлага и една малко разработвана тема в съветското литературознание — за Чехов и Достоевски — от Г. Бердников. Отношението на Чехов към Достоевски е действително своеобразно — в достигналите до нас Чехови изказвания за Достоевски има елементи на недоизясненост, Чехов като че ли се отклонява да се изкаже директно за неговото творчество. Г. Бердников си задава въпроса — какво в творчеството на Достоевски е било близко на Чехов и какво той не е могъл да приеме и му е било чуждо.

Основната съпоставка, направена в статията, е между „Записки от мъртвия дом“ на Достоевски и „Остров Сахалин“ на Чехов. Разбира се, с изричната уговорка, че двете произведения са дълбоко различни, но проблемите, вълнували двамата писатели, са едни. Чехов продължава и доразвива критиката на Достоевски срещу затворническия режим в царска Русия. Суровата правда в живота на каторжниците, по същество малко променена от времето на Достоевски, кара Чехов почти буквално да повтара описанията, дадени в „Записки от мъртвия дом“.

Г. Бердников се спира подробно на гледното на Достоевски за характера на човешката природа — човек крие в себе си следи от звиря, получени по наследство от поколение на поколение. Цитирана е известната мисъл на Достоевски: „... не така скоро едно поколение може да се откъсне от това, което съществува в него по наследство; не така скоро човек може да се откаже от нещо, влязло в кръвта му, предадено му, така да се каже, с майчиното мляко. Не стават такива скорозрели преврати. Да се осъзнае вината и родовият грях е малко; трябва да се откъснем от него. А това не става така бързо.“ И веднага изниква въпросът — а щом това е така, тогава къде е изходът, как при подобни условия може да се постигне социален прогрес? За Чехов човешката природа не е нещо изначално готово, дадено, тя е резултат от продължителен еволюционен процес. В статията е подчертано дълбокото различие между Чехов и Достоевски по проблема „човекът и средата“. В мъчителните търсения на отговор на глобалните въпроси за човешкото битие колкото по-дълбоко затывал Достоевски в проблемите за тайната на човешката психология, толкова повече се отдалечавал от методологията на поддръжниците на „теорията за средата“. Този проблем е измъчвал Достоевски до края на дните му и Г. Бердников смята, че е трудно да се предскаже до какви изводи би стигнал писателят, ако съдбата го бе дарила с дълголетие.

Чехов с удивителна настойчивост развива в творчеството си традициите на поддръжниците на „теорията за средата“, като обогатява реализма си с нови художествени средства, със задълбочени анализи както на човешката психология, така и на противоречията в социалната действителност.

Основно място в бр. 3 заемат статията и изследванията, посветени на 175-годишнината от рождението на Н. В. Гогол. Рубриката се открива с разговора на А. Кузнецов с известния съветски писател Валентин Катаев, озаглавен „Връщайки се към Гогол“. На поставените му въпроси В. Катаев отговаря с голямо проникновение в света на Гоголевото творчество и неговите познати на целия четящ свят герои. На въпроса, кое про-

изведение на Гогол счита за „абсолютен шедевр“, В. Катаев отговаря: „Рим“ — при първото прочитане не му харесало, не могъл да вникне в него, а сега това произведение направо го поразило. В разговора са засегнати въпроси за фантастиката у Гогол, за ролята на метафората, гротеската, за мястото на пейзажа и пластичността на изображението, за сценичните постановки на „Ревизор“, за влиянието на Пушкин върху Гогол.

С уводни думи от Г. Фридлиндер са отпечатани „Бележки от архива“ на Н. Я. Берковски, посветени на Н. В. Гогол. Главно място в бележките заема „Мъртви души“, „Шинел“, общи въпроси от поетиката и стила на Гогол.

Р. Галцева, И. Роднянска и В. Библихин участват в юбилейната рубрика с изследването „Н. В. Гогол в огледалото на западната славистика“. В първия раздел „Някои типични подходи“ е направена обща характеристика на западната „гоголиана“, като основно място авторите са отделили на антологията на известния американски русист Р. Мегвайр. Споменати са (с известен коментар) и редица други трудове, излезли от западни слависти — Х. Шолме (за рецепцията на Н. В. Гогол във Франция), Х. Маклин, Р. Пийс (за характера на смеха у Гогол), М. Горлин (за Гогол и Е. Т. Хофман), Е. Краг, Е. Папачена и др. Авторите спират вниманието на читателя и върху известния спор — прилича ли светът на Гогол на реалния и Русия, изобразена в творчеството му — на историческата, неговите персонажи — на реалния човек и какво място е намерил този спор в западната славистика. В раздела „Странният Гогол...“ е направен коментар върху изследвания на западни слависти, в които се хвърля светлина върху някои психически странности у Гогол.

В рубриката „Жизнь. Искусство. Критика“ са поместени статията на Евгений Сидоров „Критиката в периодичния печат днес“ (в основата ѝ лежи докладът му, изнесен на заседанието на Съвета по критиката и литературознанието през декември 1983 г.), отчетът от същото заседание под заглавие „Критиката и литературният процес“ и статията на В. Баранов „Творческите търсения на А. Н. Толстой и литературата на 20-те години“.

Е. Сидоров се спира на съвременното състояние на литературната критика, на способността ѝ да влияе продуктивно върху художественото творчество. Отбелязани са редица завоевания на критиката, постигнати за десетилетието след постановлението на ЦК на КПСС „За литературно-художествената критика“ — едно от най-важните от тях авторът вижда в постигането на истинска творческа атмосфера в литературните дискусии, разговори и обсъждания. Посочени са и някои недостатъци на литературната критика в периодичния печат, като снижаване на

идейно-художествените критерии при оценката на литературното произведение, липсата на ясна методологическа и теоретическа основа; размислите на критиката се базират само на личния вкус на автора и са лишени от аргументация, което води до снижаване авторитета на литературно-критическото слово. Рядка е появата — пише Е. Сидоров — на значителни, задълбочени статии, посветени на водещи тенденции и закономерности в съвременния литературен процес — засягат се обикновено само периферни и частни въпроси. Като един от най-важните недостатъци на съвременната периодична критика. Е. Сидоров счита снижаването на идейно-художествените критерии — много общо и неопределено се говори за идейно спорни моменти в дадено произведение и по такъв начин волюно или неволю литературната критика осветлява невърно реалната картина на литературния процес, той е представен в преувеличено радостни тонове, а това далеч не допринася за неговото нормално развитие. В условията на рязко изострена идейна конфронтация, когато светът е на границата на военна катастрофа, критиката в периодичния печат трябва безусловно да заостри своя атакуващ политически потенциал, много по-смело и активно да влезе в непримирима, но и дълбоко аргументирана полемика с чуждите на социализма литературни възгледи и теории. Изтъква се ролята на литературната критика за патриотичното възпитание на съветския читател, особено на младежта. Отделено е място и на въпроса за ролята на съвременната литературна критика във все още съществуващия спор за класическото литературно наследство — посочени са слабостите на критиката в него и какво предстои още да се направи.

В статията „Творческите търсения на А. Н. Толстой и литературата на 20-те години“ В. Баранов споделя свои размисли относно формите, в които протичат творческите търсения на А. Н. Толстой през 20-те години и каква роля са изиграли в този процес контактите на писателя с младата съветска литература. Пътят на писателя към големите достижения не е бил гладък не само в идеологическо отношение, но и що се отнася до начините на художественото обобщение на жизнения материал. Търсенията на А. Н. Толстой в образностилотова сфера крият немалко на пръв поглед неочаквани неща, но те са обусловени от своеобразната логика на литературния процес, от многообразието и противоречивостта на неговите форми. Толстой изразява — пише В. Баранов — исторически напълната потребност от художествено отражение не на външната „екзотика“ на революцията, а на нейното вътрешно съдържание, нейните движещи сили, онези епохални промени, които носи със себе си тя в областта на човешките взаимоотношения. А. Н. Толстой е против различните форми на натурализма, за одухотворено претворяване

на революционната действителност; той предлага методът, с помощта на който могат да бъдат създадени литературни образи с широко социално-естетическо обобщение, да се нарича монументален реализъм. Формулата на монументалния реализъм, която А. Н. Толстой издига още през 1924 г., е една от първите необходими формули на съветската литература без, разбира се, да се смята за постижение всяко окрупняване на образа. Ако в най-общи черти се сравни наследството на А. Толстой до революцията с това в първите следдоктоврийски години, не може да не се хвърли в очи много по-голямата образно-стилова многоосъществост на произведенията на писателя. Авторът се спира на интереса на А. Толстой към условните форми, който се заражда още в чужбина, но намира ярък израз и разцвет след завръщането му в родината. Проследява се пътят, който извървява писателят, докато стигне до правилно оценяване и използване естетическите възможности на документализма. Изтъкнат е стремежът на писателите да избавят литературата от директна агитационност и фактографизъм и да осъществяват възпитателната функция на изкуството чрез увърждаване на неговата естетическа природа.

М. Б.

Ф Р Г

„ARCADIA“, Верлин/Ню Йорк, 1983, кн. 2

От по-особен интерес в разглежданата книжка на списанието за сравнително литературознание „Аркадия“ е статията на д-р Клаус Мюлер-Залгет „Смърт в Торе ди Венере. Отражение и търкуване на италианския фашизъм в новелата на Томас Ман „Марио и фокусникът“.

Авторът започва изследването си с едно показателно сравнение. Прочутият немски писател Густав фон Ашенбах, достопочтен майстор на перото, изпада във Венеция под властта на магическа любов към момчето Тадзо, проявява тази своя страст в ореол от антични реминисценции, после в непреодолима духовна и душевна раздвоеност изживява упадъка на „културата в своя живот“ и накрая се отправя към смъртта, следвайки по-вика на приветливия „психагог“. Такава е сюжетната основа на Томас Мановата новела „Смърт във Венеция“ (1912).

Италианският илuzionист и хипнотизатор кавалерът Чипола по време на едно вечерно представление се извява пред публиката като неоспорим майстор в своята професия, накрая като венец на всичко хипнотизира нещастно влюбения келнер Марио, когото нарича Ганимед, подлага му за целувка своята „отвратителна плът“, но после свестилният се го просва мъртъв с два писто-

летни изстрела. Сред публиката седи един прочут немски писател и въздъхва облекчено. Това е сюжетът на новелата „Марио и фокусникът“ (1930).

И двете произведения, посочва авторът на статията, са свързани с лични изживявания на писателя. Ваканцията в Лидо и срещата с красивото полско момче, три години преди избухването на Първата световна война, съвпадат със залеза на старата Европа. А престоят на Томас Ман във Форте деи Марми, три години след завземането на властта в Италия от фашистите, става причина той да види страната „наново“, да стане свидетел на обстоятелства, които предизвикват у него неприязън. Промяната в условията и в атмосферата на страната става очевидна дори в различните описания на плажния живот. Густав Ашенбах се усеща възраждан и развеселен от плажа, „тази гледка на безгрижно чувствено наслаждаваща се култура досама ръба на една стихия“. А разказвачът в „Марио и фокусникът“ и семейството му „противно на своя опит и на плажа не се чувствуват добре, не са щастливи“; те не забелязват никаква „култура“ поради „гъмжилото от човешка посредственост и множеството деца“. Но именно децата в своята невинност са представени като нещо изродено и деформирано. А непорочната голота на осемгодишната дъщеричка на разказвача предизвиква такова възмущение сред плажните обитатели, че ситуацията рязко контрастира с представата за „южняшка волност и елегантност“, отбелязва авторът.

В по-късната новела „Марио и фокусникът“ образът на Италия носи черти на деградация, на „изроденост“, ако се използва изразът на самия Томас Ман. Изродени изглеждат тук дори природата и времето. Покритите с прах храсти покроят шосето предлагат „забележителна, но отблъскваща гледка“. Дори италианското слънце, на което в първата новела е посветен химн, тук с явно отношение към предишната възхвала е принижено в сферата на посредствеността: „Вярно, ние сме на юг, времето е класическо — климат на разявяваща човешка култура, слънцето на Омир и тъй нататък. Но след недълго време, колкото и да се противя, аз лесно стигам до решението, че всичко това е истинско тъпоумие.“

Авторът на статията си задава въпроса на какво се дължи този очевиден поворот в гледната точка на писателя. Някои автори вече посочиха, че образът на Италия в творчеството на Томас Ман носи по начало зловещи, дори демонични черти.* Но точно в тази взаимовръзка различията между „Смърт във Венеция“ и „Марио и фокусникът“ стават още по-ясни, отбелязва Клаус Мюлер-Залгер. Густав Ашенбах търси цел за обзе-

лото го желание да пътува и най-после ршава, че тази цел е Венеция. Така той описва града според образа, който предварително си е създал за него поради своите културни реминисценции. И закономерно собствената му обреченост и гибел намират отражение в упадъка на обхванатия от епидемия град. Напротив, в „Марио и фокусникът“ притесненията и смущенията идват недвусмислено отвън, от атмосферата на летището. Семейството на разказвача не е в състояние да предвиди какво може да го сполети в Торе ди Венере и „въпреки опита си не се чувствуваша добре“.

Авторът на статията смята, че образът на Италия в по-късната новела в сравнение с образа на Венеция от предишната е по-реален и изглежда тъй безотраден главно поради променените политически условия в страната. Политическите импликации в новелата не са останали скрити и за съвременниците на Томас Ман въпреки разпространеното схващане, че значението на едно повествование трябва да се търси повече в сферата на етиката, отколкото в областта на политиката. Самият Томас Ман отбелязва в своето „Слово за Зигмунд Фройд“ (1929), че „във всяка духовна стойка е заложен политически елемент“. А в предговора си към американско издание на романа „Йосиф и неговите братя“ от 1948 г. писателят нарича новелата си „Марио и фокусникът“ „една история с подчертани политически тенденции, анализираща вътрешно психологията на фашизма и тая на „свободата“, нейното безволие, което тъй отслабва позицията ѝ в сравнение с безогледната воля на противника“.

За Томас Ман фашизмът е общоевропейско явление и най-характерният му белег е реакционната му същност. През 1929 г. писателят произнася реч „Мястото на Фройд в съвременната културна история“, в която полемизира с антирационалната и антипросветителска тенденция във философията и политиката. Той казва: „Тази владееща епохата антиидеалистична и антиинтелектуалистична воля да се смаже първенството на духа и разума ще открием почти навсякъде, но най-разпространена е тя в Германия.“ Десет седмици след произнасянето на тази реч Томас Ман започва да пише новелата „Марио и фокусникът“, чието действие макар да се развива в Италия, съдържа по-обща политически внушения.

Досега е обръщано слабо внимание върху това, каква голяма роля играят в новелата децата на разказвача, отбелязва авторът на статията. Представлението на „фокусника“ би могло да се опише съвсем иначе и без участието на децата, смята той. Вместо това разказвачът постоянно съобщава за техните възторжени реакции, за противенето им да си тръгнат своевременно. Но децата не само са настоявали да посетят това фатално представление, те са и невинните причинители на всички притеснения. Наивността, невин-

* Вж. рецензията за сп. „Аркадия“ в „Литературна мисъл“, 1983, кн. 5, с. 150—152. —Б. м. —В. К.

ността и естествеността на децата образуват противоположния полюс на владеещото настрание в Торе ди Венере. От едната страна има детска непокованост, а, от другата — първерзии и бруталност, посочва авторът.

Ако се направи още едно сравнение между новелите „Смърт във Венеция“ и Марио и фокусникът“, ще се установи, че и двамата „артисти“ — аполоническият моралист Ашенбах и псевдодонисиевият хипнотизатор Чипола — загиват поради „невъзможна любов“. И двамата са поразени от елементарните сили — Ашенбах, понеже през целия си живот ги е потискал, а Чипола, понеже ги осмива и осквернява. Дори в последните движения на умиращите Томас Ман впускава различieto между трагичния край на първия и избавяния край на втория: Ашенбах се свлича настрана на стола, но се притичват да му помогнат; а Чипола се строполява назад на стола, после пада настрана на пода и там остава да лежи неподвижен „като раздърпан вързоп от дрехи и криви кокали“.

В заключение авторът подчертава, че хипнотизаторът Чипола с право се схваща като символ на демоничните и мистични сили на фашизма. Фактически в новелата липсват социални и икономически отпратки, каквито се намират в произведенията на Бруно Франк или на Лион Фойхтвангер, посветени на същата тема. Но Томас Ман не желае, а и не е в състояние да „обяснява“ фашизма, поне в тази своя новела. Той иска да го разобличи като противоположност на онова, за което той се представя и желае да предупреди за опасността от поддаването на ирационалните сили. В последна сметка, завършва авторът, новелата хвърля светлина върху нестабилната духовна атмосфера на описаната епоха и представлява индиректен „апел към човешкия разум“.

В. К

АНГЛИЯ

„THE JOURNAL OF COMMONWEALTH LITERATURE“, Мюнхен, Ню Йорк, Лондон, Париж, 1983, кн. 1

Списание „The Journal of Commonwealth Literature“ излиза два пъти годишно — през август и декември — в Мюнхен, Ню Йорк, Лондон и Париж, като първата книжка съдържа критически статии и есета, а втората — библиография на публикациите в страните от Британската общност.

В том XVIII, кн. 1 от 1983 г. е публикувана статията „Нортроп Фрай: канадски митограф“ от Розмари Съливън (Университета в Торонто, Канада). Тази статия е от особен интерес за специалистите по теория на литературата. Изходно твърдение на авторката е, че литературната критика предполага ре-

проспективно подреждане на традицията, но, от друга страна, критикът може да изпреварва писателя, оформяйки определено поведение или дефинирайки дадена културна дилема. Повечето от канадските критици са се занимавали главно с проблема за самооценката и отношението между културния контекст и самоопределението. В това отношение Нортроп Фрай е голямо изключение. Най-добрата част от критиката му не е била насочена към канадските поети и специфичните им проблеми, но въпреки това неговата теория е повлияла много техни произведения. Ето защо представлява интерес да се помисли за начина, по който Фрай присъствува в канадската култура, и за това, какво е научил от него канадският поет. В основата на тези разсъждения стои, разбира се, и по-общият проблем: какво поетът може с успех да вземе от критика?

По-нататък Розмари Съливън накратко излага основното в теорията на Фрай. Тя смята, че неговата критика е морфологична — тя е изучаване на системата от форми на литературния символизъм, с претенцията за научна обективност, присъща например на лингвистиката. Изследвайки главно западната литература, Фрай се стреми да обособи „родовете и видовете“ на продуктите на въображението и да формулира определени закономерности в литературния процес, предполагайки, че на „подредеността в природата“ съответствува „подреденост на думите“, подреденост на въображението. За него развитието на литературата е еволюционно — всяко ново поколение поети с помощта на критиката все по-осъзнато опознава своите предшественици и доразвива техните структури. Системата на Фрай е енциклопедична и всеобемаша: няма нещо, което да не може да бъде обяснено. В сърцевината на тази система е идеята, че цялата литература е условна, което означава, че едно стихотворение е уникално, със свой собствен език и образност, но в същото време е частичка от по-общия клас от сходни явления. Задачата на критика е да изследва именно този аспект на литературната символика, който обединява отделните произведения в група. Накратко, целта на Фрай е изграждането на система. За него творбата е като красивото тяло за анатомичната схема. Дали подобна теория върши работа на писателя?

Както Фрай поставя въпроса, литературната критика се е нуждала от единен координиращ принцип, подобен на еволюционната теория в биологията. По пътя на индукцията той открива на нивото на творбата индивидуалната митология, формираща символи, невинаги осъзнати от самия писател; след това архетипичните или повтарящи се литературни формули, които разкриват корените на литературата в ритуал, мита или фолклора. Според Фрай темите, героите и сюжетите в литературата принадлежат на една голяма общност, в основата на

който е единственият митичен сюжет: „историята на загубването и възвръщането на самоличността и скелетът на цялата литература“. Този централен мит е заложен в сърцевината на човешката психика. Борейки се срещу своето отчуждение от природата и стремежи се да възвърне своята „идентичност“, човекът се опитва да преобрази света според желанието си и това дава тласък на различните повествования: мит (възкресение), рицарски роман (приклучение), трагедия (смърт), комедия (женитба), ирония (невъзможност за обединяване в цялост). Два са източниците на условен или архетипичен символизъм в западната литература — сакралната и светската книжнина: и едната, и другата предлагат цялостна картина на света.

Кое стои в основата на системата на Фрай? За да отговоря на този въпрос, трябва според авторката да се върнем на най-добрата по нейна преценка книга на критика „Ужасяваща симетрия“ (Fearful Symmetry). В нея той пише: „Мъдрецът има в съзнанието си модел или образ на света, в който всичко познато приляга, а всичко непознато би могло да прилегне“. Този модел или образ на света за Фрай е книжнината, прочетена в духа на Блейк. Фрай и сам е посочвал, че критическите му идеи са породени от поезията на Блейк. Тя е била твърде подходяща за него, защото съдържа две неща: апокалиптична визия на въображението и етическа космология, основана на литературен символизъм и библийска типология. Правомерно е да се каже, че Фрай започва с Блейк и завършва кръга на своята система с анализа си на светската книжнина, която според него образува третото ниво на въображението: от трагедията (класическия период), през комедията (християнския период), до рицарския роман. В своята алегорична фаза литературата е за него абсолютната мечта на човека, като темата „не е действителността, а възприеманата или въображаема граница на желанието, което е безкрайно, вечно и следователно апокалиптично“. Фрай вижда литературата като сплав от създадения и провения Логос. Неговата митологична система е преплетана с такава представа за света, която се основава на първичния мит за търсенето на човешката идентичност и е красноречив съвременен завет за поетическото въображение. Всъщност тя е романтическа и идеалистическа.

Какво е обаче нейното значение за писателя? Всеки писател достига до един момент, когато се стреми да надхвърли индивидуалното в творбите си и иска да ги подчини на нещо по-общо, да ги присъедини към някаква вяра. От Фрай той научава, че митът е структурно-организиращият принцип на литературната форма. Но за да има някакъв смисъл, той трябва да бъде основан на вяра, защото иначе писателят може да се окаже затворен в един свят от отгласи и позовава-

ния, които стават самоцел и следователно напълно отпада въпросът за истината. Митът не е продуктивен сам по себе си и, както и самия език, може да се превърне в граматика от клишета, ако е лишен от оригинално значение. Решението на въпроса е по-скоро във възвръщането на онзи човешка нагласа, имплицитно съдържана в мита, във възвръщането на митологичното съзнание, за което митът е жива, инстинктивна граматика. Фрай изяснява митичната структура, рискът е от прекаленото ѝ осъзнаване.

Друг проблем според Р. Съливиън е това, че въпреки еволюционистските си теории за литературата Фрай като че ли елиминира историята и представя цялата литература като „вечно присъствуваша“, като система от съответствия, отгласи и съотнасяния, лишени от индивидуалния психологически и социален контекст. А това води и до друго — идеята на Фрай за изкуството като затворена система — изкуството като произлязло от друго изкуство — не отдава дължимото на онези моменти в литературата (често най-възбуждащите), когато изкуството напуска предначертаните граници, когато формата и езикът не са съответни на своелюбните сили на живота.

По-нататък авторката се спира на влиянието, което Нортроп Фрай е оказал върху творчеството на отделни поети. В произведението на Маргарет Атууд доминира усещът за митологичната субструктура на на родната култура, забележителната дарба за създаване на изненадваща и точна образност, умениято да възбужда идеите в символи с митологично значение. Показателно е как заглавието на книгата ѝ „Играта в кръг“ (The Circle Game) се превръща в многозначен психологически, културен и митологичен символ; как тя дава воля на дарбата си да иронизира, например в една нова версия на Одисеята, написана от гледната точка на жената; как умело използва митологични структури в книгата „Изглаждане“ (Surfacing), в края на която остава въпросът дали все пак съществува начин митът да стане действителност, и т. н.

По-нататък е проследена и организацията на „Лодкарят“ (The Boatman) от Джей Макферсън — още един ярък пример за резонанса от идеите на Фрай. Тя също съдържа митологични структури и реминисценции от Блейк, организирани от вътрешно емоционално единство и копнеж по обновление.

Накрая авторката на статията се е опитала да отговори на първоначално поставения въпрос: по какъв начин Фрай е свързан с каналската култура? В „Заклучение към една литературна история на Канада“ (1965) и „Писма в Канада“ (1950–1959) той — критикът с международно значение — търси да определи стноса на каналската култура от единствено външната перспектива на човек, който се чувствава „у дама“. Неговите анализи върху канадската литература са един

от източниците на канадския литературен национализъм от 60-те години на века. Според него търсенето на националната идентичност, отговорът на въпроса „Кой съм аз?“ трябва да започне с отговор на въпроса „Къде е Тук?“. Той определя канадската духовна нагласа като нагласа за поражение, отрицание и отстъпление, а писателите — като завладени от темата за сподавеното, приглушено изразяване. Фрай очертава и дълбокия ужас от природата и нейната необятна безсъзнателност, безпопадното чувство за ограденост от непостижима за ума пустота, така характерно за Канада. Оттук и носталгичният, елегичен, оплаквателен основен тон в литературата — неизбежният тон на егocenричното съзнание, затворено в демитологизираната обкръжаваща действителност.

Фрай смята, че през XVII в. Европа е донесла три основни културни придобивки за Новия свят на Северна Америка: 1. революционния монотеизъм на християнството; 2. бароквата представа за силата на математиката; 3. картезианското егocenрично съзнание — увереността, че човешката същност е в силата на разума, което довежда до такава отдалечаване от природата, че тя в замяна се превръща в обект на обожание. В никое друго национално съзнание според Фрай не е така определяща ролята на непознатото, нереализираното, човешки неосмисленото. Канадците гледат един на друг като на предмети, като на прегради. Идеята за картезианското откъсване от природата възниква поетите и именно тя обяснява защо канадската природа е само „територия“, а не „дом“. Тази идея дава и известни насоки за търсенето на „родното“.

Изходът, който сочи Фрай, е митологията — създаването на местно митологично съзнание, „формиране в отделната личност на въображаемо противодействие на онова,

което е извън нея“. Розмари Съливи поставя въпроса доколко такова виждане е действително полезно. Тя смята, че Фрай очертава погрешна посока, когато развива идеята си за местната митология и за очовочаването на канадската пустота от индианските митове, към които биха могли да се върнат съвременните писатели. Защото, погледнато исторически, образът се превръща в символ в процеса на обективизиране, докато обратният процес, при който символната структура оформя физическата реалност, винаги рискува да доведе до изопачавания и до нежелана пресиленост. Все пак за нея е очевидно, че всеки млад поет, загрижен за своята култура, трябва да приеме сериозно теорията на Фрай за епическото. Той посочва като основна задача на епоса да учи нацията на нейната собствена традиция, разбира на не просто като национална или религиозна, а като митопоетична; ролята на поета е да създаде пантеона от същностните форми на собствената си култура, да покаже как легендарното следва определен модел и отделната нация може да развие дадени исторически условия, приложими от творците.

Статията завършва с проблема за възможността да се придобие твърде голяма сръчност и обиграност в архетипичните аналогии и анализи. Колкото повече писателят мисли условно и по определен модел, толкова по-малко податлив е на друг начин на мислене, който е извън неговата система. Би било твърде иронично, заключава Р. Съливи, ако Нортроп Фрай е съумял да предаде предполагаемата канадска духовна нагласа на един по-голям контекст, при което цялата литературна критика би се затворила в себе си, би се превърнала в „игра в кръг“.

А. А.

СТЕФАН КОЛАРОВ. „ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ И НЕГОВИЯТ СВЯТ“

Изд. „Христо Данов“, Пловдив, 1984. 208 с.

По реда на излизането от печат това е осемнадесетата книга на литературния критик и историк Стефан Коларов. Между издадените досега изпъкват три: „Съвременни силуети“ (1972), „Младен Исаев“ (1977) и „По Априлската магистрала на времето“ (1983). Всичките издания са реализирани в един неголям интервал от време (1971—1983). При това с твърде широк тематичен обхват — книги из историята на българската литература, монографии, очерци и портрети, литературни анкети, художествено-документална проза. Стефан Коларов е един от сравнително младите литературни критици, чиито изяви са многопосочни.

Творчеството на Георги Караславов, както знаем, е привличало десетки критически пера: в миналото — Д. Б. Митов, Вл. Василев, Г. Бакалов, Г. Цанев, а след народната победа — Т. Павлов, П. Зарев, Л. Стоянов, П. Динев, Р. Ликова, Б. Делчев, Е. Каранфилов, Г. Гочев и мн. др. В отделни монографии трудове литературното наследство на Караславов е представено от Георги Константинов и Е. Константинова, Ал. Спиридонов, Вс. Андреев (Ленинград), също и в тематични сборници. През 1978 г. в издателство „Български писател“ излезе литературната анкета „Георги Караславов“, дело на Стефан Коларов. Тя се наложи като безспорно постижение на съвременното ни литературознание, въпреки някои фактологически неточности — плод както на времето, на паметта, така и на извънредно трудните условия, при които са ставали срещите и беседите с именития наш писател. Анкетата с Георги Караславов бе изпълнена по изследователския план на Института за литература при БАН, многократно бе обсъждана. Тя съдържа изчерпателни биографични сведения и автентични данни за живота на анкетирания писател, за потеклото на неговите произведения, за прототиповете на стотици негови герои, за особеностите на творческия процес. В този смисъл читателите и литературната критика посрещнаха книгата като постижение на родното караславознание.

Многобройните, винаги интересните спомени на нашия класик на социалистическо-реалистичната ни литература Георги Кара-

славов за лица и събития, лични признания и отношения към писатели и творби, независимо от някои публикации в периодичния печат и сборници, просто налагат те отново да бъдат документирани. Книгата „Георги Караславов и неговият свят“ иде да продължи постигнатото в литературната анкета с писателя, издадена през 1978 г. И не само да продължи, но и да допълни редица моменти от идейния и творческия свят на писателя. За целта през последните две години от живота на Г. Караславов по предварително изготвен план Ст. Коларов възобновява срещите си с писателя, извършва допълнителна и значителна по размери анкетаторска работа, в резултат на която имаме новата му книга. Става дума за едно ново обглеждане на първоизворите, главните етапи и големите постижения на писателя, реализирани в продължение на близо шестдесет години. При поставяне на въпросите обикновено се има предвид, че това творчество се ражда в противоположни и сложни тенденции, само очертава някои върхови постижения във водещите жанрове на националната ни художествена литература и в същото време държи сметка за постоянно променящите се динамични процеси на усвояване и използване на натрупания опит — национален и международен — в областта на реализма и социалната проблематика.

Книгата „Георги Караславов и неговият свят“ се открива с главите „Вдъхновен майстор на българската проза“ и „По творческите колове на времето“. Тук са потърсени някои допълнителни акценти както на романите „Татул“, „Снаха“ и епопеята „Обикновени хора“, така и на повестите „Селкор“ и „Танго“. Коларов нарича техния създател „летописец на националния живот и на революционното движение след Първата световна война до победата на 9. IX. 1944 г. и на големите социалистически преобразования“ (с. 5). Дискусивно е обаче твърдението на критика за развитието на жанра на романа в националната ни литература след Вазов и конкретно за приноса на Караславов в това отношение (13—14). Необходими са някои уточнения, по-голямо прецизиране на мисълта.

Следващите десет глави са своеобразно допълнение към литературната анкета „Георги Караславов“. Макар анкетаторът да се „върща“ към познатото и да поставя същи-

те въпроси на писателя, смисълът сега е по-друг: да се внесе още повече яснота за първите литературни изяви на писателя, за изпитани идеини и литературни влияния, за първите му публикувани творби, за характера на неговите познания, симпатии и антипатии към съвременници — писатели и политици, за някои прототипове и мн. др. За всички тях се оказва, че писателят „още има какво да каже“. Читателят отново е въведен във взаимоотношенията на големия творец с лица и събития, чува неговия преценки за исторически личности и живи съвременници, с които е бил близък, често „делил своя зальк“. Задачата си анкеторът уточнява така: „Както в първата ми книга „Георги Караславов“, така и сега в тази — „Георги Караславов и неговият свят“ — могат да се прочетат или да се усетят на места някои негативни оценки или мнения за хора, съдържащи известна неприязнь. В това няма нищо неестествено. Тези мнения и оценки не съдържат изчерпваща характеристика за личности и събития, а носят субективен характер, те са включени с оглед за обрисване на големия български писател, за проследяване на неговия богат и сложен вътрешен мир, на писателския му опит (с. 208).“

Това указание на анкетора никак не е за пренебрегване. То обяснява много от „повтарящите“ се въпроси и отговори, отразени в новата книга „Георги Караславов и неговият свят“.

Както казах, по същество това са беседи с писателя, когато той е твърде болен, трудно подвижен, но все тъй с отворени очи към света, духовно болен, с жива памет. Записани са ценни признания за негови любими писатели — Лев Толстой и Чехов, Горки и Джек Лондон; спомени за Гео Милев и Христо Смирненски, Никола Вапцаров и Матвей Виле, преценки за Ботев, Вазов, Йовков, за някои наши съвременници — Д. Димов, Д. Талев; публикувана е творческа анкета с писателя, при която са повторени въпросите на проф. Ив. Д. Шишманов към Вазов (с. 83—84) и мн. др. Истинско мозаечно панно от преценки, мнения и признания представят главите „Любими писатели, литературни приятели“ (с. 48—74).

Разбира се, не искам читателят да остава с впечатлението, че тук писателят за пръв път се изказва за автори и книги, които често имат половинвековна давност. Не, много от мислите, впечатленията и заключенията са печатани другаде. Целта е била друга: повторно разисквани, отговорите допълват известното, нюансират някои страни в общата характеристика, предпазват от прибиързано-повърхностна трактовка. На места, струва ми се, драгизат изрази като: „Имаше един литератор от Лом — Цветан Минков“ (с. 31), „беше невероятно глупава“ (т. е. речта на Добри Немиров при погребението на Йордан Йовков, с. 60), също по адрес на Хр. Ра-

девски (с. 28, 49). Почти еднозначни са отговорите на анкетирания писател, когато бива запитан кои са неговите учители: „Като хуморист съм се учил от Хр. Ботев...“ (с. 26), „учил съм се главно от някои негови (на Г. П. Стаматов — Х. Д.) повести — например „Лида Друганова“ (с. 62), „аз съм се учил от него“ (Антон Страшимиров)...“ (с. 60).

По начало такива признания Г. Караславов с охота правеше и в това няма нищо лошо. Предразположеният писател може така да вижда и осмисля мястото и ролята на един или друг свой учител в занаята. И все пак в случая е нужна известна селекция.

Лично аз особено ценя главата „Последна среща“. Налице са признания, впечатления, хронологически ситуиращи последните дни на писателя, жалба по неосъществени творчески планове, усещане за неизбежното...

Книгата „Георги Караславов и неговият свят“, издадена по случай 80-годишнината от рождението на писателя, е ценна преди всичко с анкетите, водени с него през последните две години от живота му. Чрез своите разговори с Георги Караславов авторът отново ни въвежда в неговия художествен свят, давайки допълнително материал, за да се „усети отблизо личността, нейният маниер да разговаря, а понякога се откrehват и неочаквано трайни черти на характера, на манталитета“.

Христо Дудевски

PRÁČE Z DĚJIN SLAVISTIKY, IX. USPOŘÁDAN
Jan Petr, Univerzita Karlova, Praha, 1983, s. 164.

На настоящия етап на междудулитературното общуване на България и Чехословашката най-авторитетните научноизследователски интереси са свързани с проблемите на българската бохемистика и чехословашката българистика. Участвайки в сравнителното литературознание като две съотносими славистични дисциплини, те оформят съвременния облик на една дългогодишна традиция. Въпреки че бохемистиката в Софийския университет започва да се развива от по-късна дата в сравнение с българистиката в Чехия, която навърши вече 130 години, тя заема почетно място сред останалите международни славистични центрове.

Издаването по инициатива на Катедрата по славистика в Карловия университет поредица „Трудове по история на славистиката“ посвещава още един брой на 1300-годишнината от създаването на българската държава (в предшната VIII книжка се разглежда цялостното развитие на българистиката в Карловия университет). В IX брой на посоченото издание българските и чешки автори участвуват равностойно. Някои от включените материали имат културнопознавателно значение, други — литературно-историческо. Из-

следванията на българските бохемисти Янко Бъчваров, Иван Павлов, Ангелина Минчева и Величко Тодоров си подхождат по тематичния си избор. Те представляват богат исторически преглед на различни славистични дисциплини в Софийския и Карловия университет (литература, фолклор, етнография, езикознание, балканистика) и на рецепцията на чешката литература у нас. Чехословашките автори Злата Куфнерова, Венцеслава Бехинова, Карел Хоралек, Зденек Урбан и Антонин Робек участвуват с материали с потясна проблемна насоченост, най-често отнасяща се до значението на някои български и чешки учени за развитието на славистиката.

Взаимопроникването на научни идеи в областта на филологическите дисциплини както в Чехия, така и в България е един непрекъснат процес, чието начало се поставя у нас с откриването на Софийския университет. Първите български бохемисти — възпитаници на Карловия университет в Прага, създават в единствения ни за тогава научен център новата специалност славянска филология и заедно с това изграждат фундаменталните предпоставки за развитието на бохемистиката във всичките ѝ направления. В статията „Чешката литература, фолклор и етнография в Софийския университет „Климент Охридски“, разглеждайки проявите на славянската, а по-късно на пролетарската солидарност между чешките и българските учени, И. Павлов разгръща изследвания материал върху богат обществено-исторически план. Той обстойно и ангажиращо проследява славистичната дейност на Александър Теодоров-Балан, Любомир Милетич, Йордан Иванов, Боян Пенев, Иван Леков, Йордан Романски, Цветана Романска, Емил Георгиев и техните научни инициативи за организиране на семинари, издаване на учебници и антологии на чешката литература. Изследвайки развитието на чешкия фолклор и етнография, И. Павлов включва богато на фактологически и аналитичен материал изложение за дейността на Ст. Романски и лекциите му по славянска етнография от 1924 г. Авторът отбелязва и най-съществените прояви на преводната литература, изиграла съществена познавателно-дидактична функция по време на Възраждането и станала по-късно неотделима част от славистичния научноизследователски процес.

Някои от посочените тематични пунктове присъствуват и в статията на Я. Бъчваров „Развитие на езиковедската бохемистика в Софийския университет „Климент Охридски“, която разглежда в историографски план научната и педагогическа дейност на най-видните представители на нашата лингвистика: Ал. Т.-Балан, Л. Милетич, Ст. Младенов, Ст. Романски, И. Леков, Цв. Романска, Св. Иванчев. Тя съдържа оценъчно отношение към приносните страни от изследователската им работа, посветена изцяло или частично на проблемите на езиковедската бо-

хемистика. В статията е застъпена и информация за чешките преподаватели в Софийския университет, обогатили българската бохемистика както с лекционни курсове, в които са изложени най-новите методи на чешкото и европейското езикознание, така и с участието си в изготвянето на учебници и помагала. Приносът на чехословашките слависти за развитието на българистиката е тематичен прицел на А. Минчева в статията „Чехословашките проучвания по балканистика и проблемите на българския език“. В аспектиален план авторката разглежда участието на българския език в контекста на балканистичните разработки на Б. Хавранек, К. Хоралек, Й. Курц, Ян Седлачек, изтъквайки ролята им при определяне конвергентния развой на балканските езици. Имайки предвид значението на българския език в този род изследвания като език със сравнително рано засвидетелствувана писменост Минчева определя неговата функционалност в балканския езиков съюз и степента на взаимопроникване между езиковите системи на отделните балкански народи. В отделна глава тя проследява типологическите изследвания на чешките лингвисти Скаличка, Трост, Курцова, посетени на проблема за дефиниране равнището, на което се проявява спецификата на балканските езици — било то морфологично или синтактично. Авторката се спира и върху постиженията на Й. Курц в проучването на члена като морфологична категория.

Висока научноизследователска прецизност проявява В. Тодоров в статията „Чешката литература в България след 9. IX. 1944 г.“. Сериозен принос е постигнат с определяне структурата на рецепционния процес като единство от три фази — фаза на проникване, фаза на разпространение и фаза на усвояване. Емпиричният материал е разработен и в количествен, и в оценъчен аспект. Рецепционните прояви на чешката литература са съотнесени към обществено-политическите и културни потребности през различните исторически периоди, управляващи идейно-тематичния подбор на превеждания материал. Поради тези съображения авторът проследява не само преведени художествени книги, но и публикации в периодичния печат, рецензентската и пропагандна дейност на популяризаторите на чешката литература у нас. Той успява прозорливо и аргументирано да селектира случайните попадения от съществените прояви в рецепционния процес.

До историографския характер на българските изследвания се приближава статията на Зл. Куфнерова „Към проблема за концепцията и насоките на чешката лингвистична българистика в миналото и днес“, насочена към изясняване културно-политическите условия за формиране и развитие на езиковедската българистика в Чехословакия. Научноизследователският тематичен обхват съдържа въпроси, отнасящи се до участието на първите чешки лингвисти Добровски, Шафарик и

Челаковски в определяне мястото на българския език сред другите славянски езици, до ненаучните панславистични възгледи на Йезебра, Шумавски и Хатала от втората половина на миналия век, до върховите постижения на Й. Пата, Б. Хавранек и Гебауер в 30-те години, на К. Хоралек и А. Герард в края на 30-те и началото на 40-те години, до съвременното състояние на чехословашката българистика.

Характер на минимонографични изследвания имат статиите на В. Бехиньова за Константин Иречек и на К. Хоралек за Иржи Поливка, в които авторите дават изчерпателна информация за българистичната дейност на чешките учени. Набелязвайки условията, формирали научните интереси на К. Иречек, В. Бехиньова се спира на влиянието на някои български възрожденски книги в изграждане отношението му към нашия народ. В литературно-исторически план тя проследява най-значителните му произведения за България: „Книгопис на новобългарската книжнина“, „История на българския народ“ и „Пътувания из България“, обръщайки вниманието върху народностните му изисквания към езика и стила на писателите. За прецизиране на фактологическия материал авторката използва ръкописния му дневник. От този автентичен източник тя прилага мемоарни бележки и сведения за видни наши възрожденски дейци. Подобен творческо-биографичен преглед прави К. Хоралек на И. Поливка, чийто интереси са най-вече из областта на литературно-езиковедската българистика и палеославистика. Хоралек прави богат информативен преглед на неговите изследвания върху Кирило-Методиевата проблематика, литературната история на старите славянски литератури, фолклористичната методология, етнографията. Със задълбочените си познания, особено по проблемите на българския фолклор и медиевистика И. Поливка безспорно уважава много наши учени, между които и Михаил Арнаудов. В статията си за този изтъкнат български литературовед, фолклорист и етнограф Зденек Урбан насочва вниманието си върху взаимоотношенията меж-

ду Поливка и Арнаудов, върху положителните и отрицателните следи в идейно-творческото ориентиране на младия български учен под влияние на авторитетния чешки професор. Зд. Урбан предлага пълните рецензии на Пастернак и Поливка за дисертационния му труд, а също така благодарствено писмо на Арнаудов до Поливка, когато смята за свой научен ръководител. Статията е богат литературно-исторически документ за сътрудничеството на Арнаудов с млади чешки литературоведи и особено с Иржи Хорак и за голямото значение на тези първи професионални прояви в укрепване международните контакти на българските и чешките учени.

Интересно научно съобщение съдържа статията на А. Робек „Към въпроса за чешкия превод на българската песен „Стоян и Патрик“. На фона на богата панорама от обществено-политически събития в Чехия през 50-те и 60-те години на миналия век авторът търси предпоставките за интереса към български фолклор и по-конкретно — творческата история и битуване на една българска песен в чешки ареал, преди да бъде публикувана в сборника на братя Миладинови. Този любопитен факт засяга и нефолклорния произход на песента, което насочва автора към изследване автентичността на авторството посредством руски и чешки преводи. Статията е свидетелство за сериозното научно отношение на чехословашките българисти към проблемите на родната ни литература и фолклор.

Материалите, включени в IX брой на „Трудове по история на славистиката“, демонстрират високите възможности и перспективи на сътрудничеството между българските бохемисти и чешките българисти. Остава увереността, че взаимното желание за укрепване на професионалните контакти ще продължава да търси и все по-разнообразни форми на изява и в двата университетски центъра.

Жоржета Чалкова

SOMMAIRE

A la veille du 40-ème anniversaire de la Révolution socialiste en Bulgarie

Blagovesta Kassabova — Situation et problèmes de la prose narrative pour enfants contemporains	3
Ivan Spassov — Marii Yagodov — un conteur original bulgare	18

Katia Baklova — Nouvelles idées dans le récit de voyage bulgare du début du siècle (Strachimir Krintchev: „Au pays des palmiers“)	31
Ludmila Stolanova — Les traditions du mythe et le conte magique dans la littérature fantastique	40
Entcho Moutafov — A la recherche d'une propre norme relative à notre évolution culturelle	61
Zdravko Dounov — Le réalisme est chose impitoyable...	73
Isaac Passi — Epoque, art et culture dans l'esthétique de Jose Ortega-y-Gacet	85
Boris Chaïkevitch (Odessa) — La littérature socialiste bulgare et l'art figuratif durant les années trente	98

Problèmes de l'enquête littéraire (Ivan Sarandev: Suite de la tradition. Alexandre Yordanov: Jugement critique. Katia Yaneva: Valeur documentaire. Julia Obréténova: Au sujet de la classe intellectuelle créatrice. Katia Baklova: Le prototype littéraire. Vasil Pernichki: L'enseignement des Lettres. Bistra Gantcheva: Dans le Cours d'enseignements. Kristina Balabanova: L'histoire littéraire. Vladimir Yanev: La contemporanéité littéraire	118
--	-----

Communications scientifiques

Boniou Anghélov — L'héritage littéraire d'Onoufry Popovitch	136
Vladimir Baltchev — Les essais poétiques de Néofit Bozveli des années trente du XIX ^e siècle	138

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d'URSS, de la République Allemande Fédérale et d'Angleterre	157
--	-----

Revue

Christo Doudevski — „Guéorgui Karaslavov et son univers“, par Stéphane Kolarov	165
Georgette Tchalakova — „Práce z dějin slavistiky“, IX. Uspřádá Jan Petr.	166

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 Jussautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *И. Коева*

Дадена за набор на 25. V. 1984 г.

Подписана за печат на 23. IX. 1984 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 10,50

Издателски коли 13,61

Тираж 1670

Изл. индекс 9814

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 № 293