

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1984. 8



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXVIII . КН. 8 . 1984

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

СЪДЪРЖАНИЕ

40 години от социалистическата революция в България

ЛМ — Съвременната социалистическа литература — оптимистична история на българския народ	3
Сергей Райков — Фронт на неизвестността	13
Сабина Беляева — Жизнетворческата активност на героя	34
Петър Филчев — Героят в драматургията — концепция и естетическа реалност	56
Георги Димов — Развитие на литературознанието в социалистическа България	78

Профили

Елка Константинова — Камен Калчев	89
-----------------------------------	----

Научни съобщения, спомени, документи

Климент Цачев — Началото на пътя	96
Георги Тахов — Постични реквиеми (Литературна София през 1944 г.)	114

Проблеми на художествения превод (10 години Съюз на преводачите в България)

Любен Любенов — Анкета с български преводачи на поезия	125
--	-----

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР и ГДР	143
------------------------------------	-----

Преглед

Любен Бумбалов — Аналитичност и съпреживяване („Александър Вутимски“ от Божидар Кунчев)	148
Ралица Маркова — „Българската драматургия 1878—1944“ от Юлиан Вучков	150

СОДЕРЖАНИЕ

40 лет со дня социалистической революции в Болгарии

ЛМ — Современная социалистическая литература — оптимистическая история болгарского народа	3
Сергей Райков — Фронт неизвестности	13

Сабина Беляева — Жизнотворческая энергия героя	34
Петр Филчев — Герой в драматургии — концепция и эстетическая реальность	56
Георгий Димов — Развитие литературоведения в социалистической Болгарии	78

Профили

Елка Константинова — Камен Калчев	89
-----------------------------------	----

Научные сообщения, воспоминания, документы

Климент Цачев — Начало пути	96
Георгий Тахов — Поэтические реквиемы (Литературная София в 1944 г.)	114

Проблемы художественного перевода (10 лет Союза переводчиков в Болгарии)

Любен Любенов — Анкета с болгарскими переводчиками поэзии	125
---	-----

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР и ГДР	143
---------------------------------	-----

Обзор

Любен Бумбалов — Аналитичность и сопереживание („Александр Вутимский“ Божидара Кунчева)	148
Ралица Маркова — „Болгарская драматургия 1878—1944“ Юлиана Вучкова	150

Редакционен комитет:

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

СЪВРЕМЕННАТА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА — ОПТИМИСТИЧНА ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКИЯ НАРОД

Костната система на българската литература е борбата на българския народ за свобода, прогрес и социализъм, гръбнакът на българската литература е политически.

Тодор Живков

Деветосептемврийската победа освободи целия творчески потенциал на българската нация, разкри неподозирани възможности за прогрес във всички области на обществения живот, даде на личността правото и задължението да се усъвършенствува, да се стреми към висша хармония със заобикалящия я свят. За четиридесет години българинът извървя сложен, драматичен път, но остана верен на водещата градивна идея, на колективната партийна мъдрост и на решимостта си да погребее създадените от буржоазията национални комплекси, да превърне родната страна в мечтания някога „Град на слънцето“. Социалните преобразования, системата за мислене и действие, характерна за социалистическото общество, логически доведоха до небивал културен разцвет, до „втори Златен век“, чиято същност намира отражение в най-стойностните творби на съвременната българска литература.

Причините за успехите на следдеветосептемврийската литература са много, но нека тук припомним най-важните от тях. От огромно значение е съществуването на здрави идейно-художествени традиции, на неудържим стремеж у големите български писатели от миналото да бъдат верни на прогресивните идеи и борби на своето време. Българската възрожденска литература беше неотделима от национално-освободителното движение и тя роди своя гений — Христо Ботев, поета и публициста, по който след това всеки, посветил живота си на изкуството, ще трябва да сверява своята гражданска и художествена позиция. Патриархът на новата българска литература Иван Вазов създаде хиляди страници поезия и проза, за да остави на поколенията енциклопедия на народния живот, за да увековечи „пиянството на един народ“, жаден за свобода и социален прогрес. Нито един от големите български писатели не изневери на своя народ, не премина в редиците на политическата реакция. И в най-страшните години на кървави репресии гласът на писателя високо и ясно отстояваше светлите идеали на демокрацията. В борба с тъмните сили на епохата израснаха поколения писатели борци, верни на борбената и несломима Българска комунистическа партия — Христо Смирненски възпя младостта на революцията, а Никола Вапцаров разказа „просто и честно“ за нейната

желязна зрелост. В условията на жестока борба с „кафявата чума“ отстраваха онези, които трябваше да отразят възторга от класовата победа и да осмислят драматизма на първите социално-политически и духовни преобразования. Именно подготовката от такъв художествено-творчески авангард е една от най-важните причини за бързото проникване на новите идеи в литературата на младата социалистическа страна. Тя навлезе в царството на свободата не само с маршовата бодрост на Смирненски, не само с Гео Милевия „Септември“, не само с мъдрия стих на Вапцаров — тя имаше „дивите“ песни на Фурнаджиев, елегиите на Разцветников, партизанските запевани на Цветан Спасов. Имаше и възторжено поколение млади творци, преминали през огъня на борбата, които разбираха своята нелека задача. Свободата дишаше в поетичното слово на Младен Исаев, на Александър Геров, Валери Петров, Богомил Райнов, Веселин Андреев. . . Героят на новото време беше толкова силен и властен, че нямаше нужда от ничия закрила, за да превземе умовете и сърцата на пишещите (в онези времена всички бяха и борци, и поети).

Опиянена от младостта и жизнеността си, младата социалистическа литература още не си поставяше сложни задачи. Със самочувствието на неопитния юноша тя дори се отказваше от наследство, като вярваше, че е по силите ѝ да започне всичко отначало. Тази „детска болест“, разбира се, нанесе сериозни поражения върху най-разпалените „новатори“ — натрупах се десетки произведения „еднодневки“, в които героите или се канонизираха за светци, или безапелационно се обявяваха за „дяволи“. Зад елементарната схема на сюжетното действие беше невъзможно да се открие психологическа правдоподобност, а поезията се обграждаше с елеен пушек, от който живите човешки лица ставаха невидими. Наивните постановки, че в новото общество няма да има конфликти, доведоха и до смехотворната теория за „безконфликтното повествование“. Но не тези неизбежни колебания на растежа са характерни за литературното самосъзнание през първия следдеветосептемврийски период.

Погледнато от дистанцията на годините, това беше изключително плодотворно за широките епически търсения време, когато творците със съзнание за жизнеността на традициите, с трезво историческо мислене успяха въпреки трудностите, въпреки неразбирането сред някои обществени кръгове да намерят верния път към голямото социалистическо изкуство, да обогатят традициите на реализма и да вложат в творбите си класово-партийно тълкуване на историческите катаклизми. Да изнесат върху плещите си голямата битка за утвърждаването на истинското социалистическо-реалистично изкуство, се падна на неколцина крупни прозаници: Георги Караславов и Димитър Талев, Емилиян Станев и Димитър Димов. Романът „Тютюн“ влезе в спор с късогледството и решително отрече овехтялата естетика на буржоазното изкуство. В „Тютюн“ Димов показа разрушителното действие на капиталистическото общество върху човешката личност, разкри страшната деградация на духовността, като намери точните исторически и идейни причини за трагедията на героите си. За да направи това, той умело използва традиционния за „булевардния роман“ сюжет — главоломната кариера на един силен и безскрупулен мъж и безумната му любов към една „фатална“ жена, като не забрави да включи в този паноптикум на страдания времена и цялата галерия от застаряващи бонвивани, леки жени, „тевтонски рицари“. Димов безмилостно анатомизира този мъртвешки свят, при това върху незабравимо пресъздадения фон на зловещите тютюневи складове. Той майсторски портретува и хората от другата страна на барикадата, като успява да внуши историческия оптимизъм на тяхната мисия. В крайна сметка най-големият успех на твореца е победата му над читателското съзнание, тровено десетки години със стереотипите на „жълтите“ романи. Димов ги увлича с майсторски изградения сюжет, с психологическата

достоверност на характерите, с драматизма на страстите, за да ги направи свои верни съмишленици и да им внуши своето новаторско идейно послание. След романа „Тютюн“ обратният път за съвременната ни проза е невъзможен — трябва да се върви към задълбочаване на психологизма, към все по-аналитично осмисляне историческата съдба на нацията, към създаване на ярки характери, носители на авторската идейност.

Борбата около утвърждаването на „Тютюн“ като зряла творба на социалистико-реалистичния метод всъщност е битка за усвояването на нови, типично социалистически литературни традиции, за откриване на неутъпкани пътища към непознат за класиката ни идеен и художествен синтез. Подчинен именно на такава идея, с епически размах работи и Георги Караславов над епопеята „Обикновени хора“. За създаването на тази енциклопедична картина на народните борби от началото на века до Девети септември творецът впряга целия си жизнен и творчески опит. С документална точност е възпроизведен народният бит, мащабно са показани движещите сили на епохата, разкрита е победната сила на партийната мисъл, слово и дейност. Цялото идейно богатство на творбата белегистът умело е вплет в десетките незабравими човешки съдби, които убедително доказват основната идея — че Българската комунистическа партия е наистина всенародна, че тя обединява именно „обикновените хора“ — творци на историята.

Към историята насочва поглед и Димитър Талев, и неговата гледна точка е възможна единствено в условията на социалистическото общество. В „Железният светилник“, „Преспанските камбани“ и „Илинден“ диша автентичният бит на македонските българи, това са романи, които не можеха да се родят без Вазовия опит от „Под игото“, но те са писани от човек, надмогнал идейните си лутания, преживял и осмислил значението на грандиозната социалистическа революция, опознал добре социалните и политически механизми на историческите събития. Романите на Талев са нова дума в нашата литература и по отношение на психологическата уплътненост на образите, и с дълбочинно-то проникване на автора в националната характерология.

Стремежът към създаване на епични платна доказва будното класово-партийно съзнание на творците, които се стремят да осмислят по новому колизите в новата българска история, да изведат на сцената новия герой на епохата, да проследят етапите на неговото съзряване. Плод на именно такова разбиране за мисията на писателя във времето на побеждаващата революция са романите „Път“ от Ст. Ц. Даскалов, „Живите помнят“ и „Семейството на тъкачите“ от Камен Калчев, „Село Ведрово“ и „МТ станция“ от Андрей Гуляшки, „Каблешково гори“ от Емил Коралов и др. Сред книгите от партизанския живот особено място заема „Неотдавна“ от Славчо Трънски, един „захаристояновски“ опит да се предаде автентично атмосферата на борбата. Високо вред епичната поредица от книги стои романът на Емилиан Станев „Иван Кондарев“: една богата галерия от български образи, от българска душевност. Един връх в нашето художествено повествование.

Времето ражда и своите нови поети — могъщи поетични гласове с ботеовапцаровски пламък. От онези първи свободни години са повечето от най-добрите поетични изповеди на Георги Джагаров, по бригадирските огньове се откроява младото лице на Пеньо Пенев, вълнуват стиховете на Иван Пейчев и Ал. Геров. Бригадирският ентузиазъм събужда искрата на поезията и за Димитър Методиев, Павел Матев, Иван Радоев, Климент Цачев, Лиляна Стефанова, Станка Пенчева и др. От дистанцията на годините първите им стихотворни опити може би ще ни се сторят прекалено патетични, но романтиката и драматизмът на първите строители на републиката доказват талант за поезия и будно гражданско съзнание.

Не бяха малко трудностите за всички тях — критиката все още подозрително приемаше искрения, изповеден порив. Най-сериозни бяха пораженията именно върху теоретическото мислене, което биваше спъвано от капаните на догматичната естетика. Но такива видни теоретици и историци на българската литература като Тодор Павлов, Георги Цанев, Панталей Зарев и др., комунисти с ленинска закалка, бързо преодоляваха колебанията. Те поведоха борба за уточняване на ценностната система — това понякога беше дори борба със самите себе си. Именно в критическите текстове от онова време най-добре се усеща драматизмът на сраженията за налагане на ленинските естетически принципи, на марксистко-ленинско отношение към класиката, на съвременни критерии за социалистико-реалистичните промени в съвременната литература.

Априлският пленум на БКП от 1956 г. обърна нова страница в новата история на България. Възстановяването на ленинските принципи за държавно и партийно ръководство, мъдрата преоценка на положителните и отрицателни явления в предходния период, върнатата насока за всеостранно обновление бързо намериха отражение в културния живот. Спокойно, но решително партията реагира срещу единичните опити за самотелно новаторство, за отричане на социалистическия реализъм като уж „остарял“ и „тесен“ метод. Събитие за развитието на литературата ни е голямата програмна реч на др. Тодор Живков „Повече между народа, по-близо до живота“, произнесена на 8 април 1958 г. пред отчетно-изборното събрание на Съюза на българските писатели. Когато говори за метода на социалистическия реализъм, ръководителят на партията изтъква, че „само от тези позиции днес може да се разкрие и да се отрази в художественото произведение цялата правда за живота, да се разкрият и покажат не само външните явления, но и техните движещи сили, техният дълбок вътрешен смисъл, тенденцията на развитието“. И продължава: „Социалистическият реализъм дава възможност пълнокръвно да цъфтят всички видове и жанрове на литературата и изкуството, дава възможност за богато разнообразие на стила, сюжета и тематиката, за най-пълно проявяване на творческите способности, таланти и художественото майсторство, на индивидуалността, поривите, търсенията и дръзновенията на твореца“.

Тези постановки са свидетелство за мащабността на партийното мислене, те са вдъхновяващ подтик за работа, за творчески кипнеж. Динамиката на живота, целеустремеността, априлският повей намират израз в поезията на най-младите. Един от тях дръзко заявява: „Звездите са мои“, и с този крилат лозунг априлското поколение смело навлиза в литературата. Стиховете на Владимир Башев, Любомир Левчев, Евтим Евтимов, Слав Хр. Караславов, Дамян Дамянов, Петър Караангов, Андрей Германов, Блага Димитрова, Михаил Берберов, Стефан Цанев, Константин Павлов, Александър Миланов и др. вливат свежа, непозната струя в българската поезия. В тях живее романтико-героичното начало, в тях диша борческата традиция на нашата революционна поезия, но те са преди всичко израз на чувствителността и гражданското съзнание на първото отраснало при условията на социализма творческо поколение. Лирическият герой в тези стихове е крайно субективен, той търси не пределната яснота, която най-често нищо не казва на читателите, а сложната метафоричност, на пръв поглед причудливата образност, дълбокото проникване в личния свят на съвременника. Свежата вълна на обновлението е характерна за всички социалистически литератури, тя е особено силна в поезията и прозата на светската страна. Светът с учудване и възхищение слуша стиховете на Евтушенко, Рождественски, Вознесенски, Ахмадулина и др. Без съмнение техният пример е особено важен за българските поети, но тяхна огромна заслуга е, че запазват в стиховете си националната образност, остават верни на традицията въпреки смелостта на новаторските си търсения.

Поетическото отношение към младия свят на революционни преобразования обзема и прозата. Още е рано да се търсят големи синтези на онова, което става в обществото. Малцина са онези, които си позволяват отново да потърсят епическата форма, но толкова по-радостни са техните успехи. Започнал още в предходния период, Емилиян Станев завършва работата си над „Иван Кондарев“. Тази сложна философска творба би била немислима без априлския дух — героят Иван Кондарев е монументален образ на комунист от ленински тип. Авторът ни дава възможност да видим най-страшните години от новата история на страната през неговите очи, да проникнем в същината на идейната и практическа битка за бъдещето на България. Сериозен художествен резултат постига и Андрей Гуляшки в романите „Златното руно“ и „Седемте дни на нашия живот“ — правдотърсачеството на неговите герои влиза в драматичен конфликт с рецидивите на догматизма. В повестта си „Пътища за никъде“ Богомил Райнов успява чрез съдбата на своя герой Александров да разкрие пълноценно тежката битка между догматичното, ретроградно съзнание и творческата, гравивна партийна мисъл. Блага Димитрова воюва за нравствено съвършенство, срещу първите симптоми на отчуждение в обществено-междоличностните отношения, стреми се да изгради психологически достоверни и поетически извисени образи на личностите от своето поколение в романите „Пътуване към себе си“ и „Отклонение“.

Истински ренесанс преживява в тези години кратката форма в българската проза. Постиганията на разказвачите като чели и до днес не са намерили достойни за ръста им тълкувания сред критиците. „Софийски разкази“ от Камен Калчев, „Диви разкази“ от Николай Хайтов, „Свирепо настроение“ и „Козята брада“ от Йордан Радичков, „Корените“ от Васил Попов, разказите и новелите на Ивайло Петров, Дико Фучеджиев, Генчо Стоев, Любен Дилов, Герчо Атанасов, Атанас Наковски, Георги Мишев и др. са неоеценим принос в характеристиката на съвременния българин. Всеки от тези творци има свой, неповторим ъгъл на виждане, но всички те като цяло създават богата картина на българското общество и неговите проблеми след деветосептемврийската победа. Цяла книга може да се напише за софийския живот, отразен в разказите на Павел Вежинов, не по-малко значим е и големият парижки цикъл на Богомил Райнов.

Процесите на развитие на литературата ни след Априлския пленум са толкова динамични, че в утвърждаването на поколенията почти няма паузи, а по-младите (в рамките само на четири-пет години) вече напират със свои открития, със своя отвоювана територия. Без съмнение това се дължи преди всичко на бурните темпове на стопанското развитие на страната, на творческия дух, проникнал във всички области на обществения живот. Втората априлска вълна в поезията в никакъв случай не е вторично явление, тя не подражава на предходните си, а с таланта си ги предпазва от рутината. Литературните изяви се превръщат в благородно състезание между високоталантливи личности, които се стремят към самопознание и искат да разкрият най-пълно истината за своето забързано съвремие. Матей Шопкин, Христо Фотев, Лъчезар Еленков, Иван Давидков, Христо Банковски, Йордан Милев, Недялко Йорданов, Николай Кънчев, Иван Цанев, Петко Братанов — това са все творци с неповторимо присъствие, с ярко изразена гражданска позиция.

Едно от големите завоевания на априлската политика в областта на литературата беше, че предпази творците от дребни ежби между поколенията, от никому ненужно противопоставяне на стилове и поетики. В съвременната ни литература през 60-те години класическият строг стих на Христо Радевски шастливо допълваше метафоричната дързост на Левчев, вазовският патос на Димитър Талев (в „Гласовете ви чувам“) носеше нещо и от гнева на Радичковите

селяни. С ирония и с нежност, с обич и с гняв, с вяра и с болка писатели от различни поколения имаха пред себе си една обща цел — да отразят истината за своето време, да възкресят историческата истина за съдбата на своя народ и да открият в миналото и в настоящето онзи изстрадан оптимизъм, който поддържа силна вярата ни в бъдещето. В забележителната си реч пред XVI отчетно-изборна конференция на столичната организация на Димитровския комунистически младежки съюз (14 март 1969) др. Тодор Живков каза: „Ние, комунистите, разбираме по-добре от всеки друг, че човекът е богато и сложно явление, много и разнообразни са неговите материални нужди. Още по-многообразни са неговите духовни изисквания и потребности. И не друга власт, а нашата, комунистическата власт поставя нуждите и потребностите на човека над всичко, прави всичко за тяхното задоволяване, създава постепенно, според възможностите на дадения етап, необходимите условия за развитието и изграждането на пълноценна човешка личност. Ние сме за широкото многообразие в тематиката, формите и средствата в литературата и изкуството, за простор на мисълта и чувствата. Но трябва веднага да кажем: ние сме за такова многообразие, което съдейства за изграждането на комунистически личности“.

Литературата ни се стремеше да създаде внушителен портрет именно на тази богата и сложна индивидуалност, да осмисли бита и духовния глад на съвременника — с развитието на обществените процеси се появиха и нови актуални теми: бяха написани високохудожествени творби за проблемите на миграцията, за опасностите от неоснафа, от различните превъплъщения на бездуховността. В прозата навлязоха млади таланти, поколението на 50-те години, които заразяваха читателите с нравствения си максимализъм, с неподправената си искреност. Станислав Стратиев, Георги Величков, Боян Биолчев, Рашко Сугарев, Владимир Зарев, Георги Марковски, Янко Станоев, Димитър Коруджиев, Николай Стоянов, Росен Босев, Божидар Томов и др. се надпревараха остроумно и с нескривана самоирония да разказват за своите волни младежки години; благодарение на тях ние имаме запечатан в литературата образа на младия съвременник от годините след Априлския пленум — с неговата непримиримост към „сърдечната недостатъчност“ и социалния фалш. Младите писатели обогатиха литературата ни не само тематично, но и в езиково отношение. Те узакониха разговорната лексика, жаргона, освободиха езика на съвременната проза от скочаност.

Разбира се, техните успехи биха били невъзможни без сериозните успехи на предходниците им. През 60-те години и в началото на 70-те нашата литература навлезе в периода на зрелостта — никога преди това не бяхме имали такова разнообразие от тематични интереси, стилови търсения, такова жанрово богатство. Това беше „златно време“ и за критическите открития. Истински чедата на априлския повей, в критиката ни се издвояваха все по-уверено такива силни творчески индивидуалности като Ефрем Каранфилов, Симеон Султанов, Тончо Жечев, Здравко Петров, Боян Ничев, Кръстьо Куюмджиев, Милена Цанева, Цветан Стоянов, Минко Николов (последните двама ни напуснаха безвъременно в разцвета на творческите си способности). Назряваха капитални обобщителни трудове с неоченим принос за осмисляне историята на българската литература — „Страници от историята на българската литература“ от Георги Цанев, „Панорама на новата българска литература“ от Пантелей Зарев. Ефрем Каранфилов пишеше своите блестящи характерологични и психологични портрети от поредицата „Българи“. С много натрупан опит и с приносни идеи участваха в литературния живот Пенчо Данчев, Стоян Каролев, Петър Пондев, Георги Димов, Васил Колевски и др. Активно се включиха в изследването на литературните процеси и младите талантиливи критици

Здравко Чолаков, Симеон Хаджикосев, Светлозар Игов, Михаил Неделчев, Енчо Мутафов, Александър Спиридонов и др.

В началото на 70-те години окончателно се наложи водещата роля на Съюза на българските писатели като пълнокръвна идейно-творческа организация, като истински боен съюз на най-талантливите представители на художествената ни интелигенция. В сложната международна обстановка на остра идеологическа борба нашият Съюз си постави високоблагородната задача да действа за обединяването на талантливите прогресивни творци от цял свят, да пропагандира успехите на българската литература, като по този начин осъществяваше на дело думите на др. Живков: „Задачата е да създаваме истински съвременни и новаторско социалистическо изкуство, което да въздейства на всички прогресивни хора, вкл. и на честните творци в буржоазния свят. Тъкмо така нашите писатели и художници, композитори и режисьори ще осъществят на дело призива на партията за могъщо идеологическо настъпление срещу попълзновенията на реакционната буржоазна култура“ (из отчета на ЦК на БКП пред Деветия конгрес на партията).

Доказателство за растящото значение на съвременната българска литература сред обществеността беше и порасналият читателски интерес. Статистиките за читателското търсене доказват значимостта на писателските опити в сравнително нови за литературата ни жанрове: изключително много се повиши търсенето на документално-художественото четиво, на фантастиката, на есеистико-философската проза. Големи успехи за документалистиката бяха книгите „По следите на безследно изчезналите“ от Николай Христов, „Българският Великден“ от Тончо Жечев, „И Клио е муза“ от Вера Мутафчиева. Тук несъмнена е и връзката с историческия роман, който също претърпя интересен развитие. Книги като „Случаят Джем“ от Вера Мутафчиева, „Антихрист“ от Емилиян Станев, „Цената на златото“ от Генчо Стоев и др. спечелиха вниманието на читатели и критика с широтата на авторския мироглед, с дълбоко концептуалното, остро съвременно историческо мислене. Заговори се и за успехите на българската фантастика, като най-голям принос в тази област имат творци като Любен Дилов, Павел Вежинов, Емил Манов. Като събитие в обществения живот бяха оценени спомените на Цола Драгойчева „Повеля на дълга“. По пътя на тематично и стилово обновление тръгна и криминално-приключенската литература, чиито най-високи върхове в онези години бяха романите „Приключенията на Авакум Захов“ от Андрей Гуляшки и „Три срещи с инспектора“ и „Господин Никой“ от Богомил Райнов.

Навлизането на страната ни в периода на строителството на развитото социалистическо общество наложи нови задачи и пред творците на литературата. Те се оказаха подготвени да ги изпълнят. През 70-те години и в началото на 80-те години съвременната ни социалистическа литература е в небивал подем. Неслучайно Любомир Левчев нарече настоящия етап на художествено развитие „време за герой“ — усилията на големите творци отново се насочват към епическите жанрове, отново се търсят мащабните синтези, но този път целта е различна: не само да се обобщи опитът на свободния живот в социалистическата действителност, но да се достигне до глобални обобщения за мисията на човека, на творческата личност в съвременния свят. В литературата ни се появи и нов герой — това е самият творец комунист, който налага върху творбите своя комунистически миоглед, своята оптимистична философия за съдбата на българския народ. Тези високи критерии наложиха непримирима борба срещу дребнотемиято, срещу „сивия поток“. И ако литературната критика все още е длъжница в тази битка, то самите големи съвременни творци с изстрадания си художествен опит правят невъзможно съществуването, възприемането от читателите на измислени и неискрени произведения.

Огромни са заслугите на непрежалимата Людмила Живкова за развитието на литературата ни по този единствено правилен път. Нейното вдъхновено слово, нейната ясна и далновидна мисъл очертаха дългосрочна програма за действие на целия културен фронт; тя непрекъснато подчертаваше необходимостта от глобални идейно-художествени задачи и блестящо разви идеята за всестранно развитата личност — строител на комунистическото общество. Пътят на самопознанието на тази личност не беше лесен и той е документиран в най-стойностните творби от последните години. С мисъл за сложната душевност на новия човек са пропити повестите и романите на Павел Вежинов — от „Звездите над нас“, през „Барьерата“ и „Белият гушер“ към романите „Нощем с белите коне“ и „Везни“ писателят ни завеща своя висок хуманен идеал, своята пропита с комунистическа нравственост представа за възможните пътища за усъвършенстване на личността. Той не ни спести опасенията си от заплахите, които са надвиснали над съвременния свят, но в образите на Доротея, на академик Урумов, на архитекта Балевски утвърди своята вяра в хуманизма, в неизчерпаемите възможности за усъвършенстване, които ни предлага комунистическата идея.

В последните години Богомил Райнов поднесе на читателите цикъл от спомени и есеистико-философски книги: „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“, „Магическият фенер“, „Тримата самотници“, както и романите „Само за мъже“ и „Не ме размивай“, в които през призмата на суровата лична изповед откриваме неповторимо по мащабност платно на идейната вселена на комуниста, драматичен разказ за избора на „третия път“ и за защитата на този избор с всяка съзнателна житейска крачка.

С всяка своя следваща книга обогатяват идейните си търсения творци като Камен Калчев и Андрей Гуляшки. Романи като „Домът с махагоновото стълбище“ и „Странник броди по света“ от Андрей Гуляшки, като „Огледалото“ от Камен Калчев, „Най-тежкият грях“ от Драгомир Асенов са мащабни опити за проникване в духовността на съвременника, за осмисляне на историческия път на българина, за утвърждаване на оптимистичното начало в нашия живот. С книгите „Пращка“ и „Нежната спирала“ Йордан Радичков разтвори нова страница в творческия си път — неговата светла тъга за несъвършенствата на съвременното човечество е стоплена от неизтощима вяра в личностната изява, в дълбоко заложената у човека потребност от хармония и красота. Неповторимите Радичкови герои с годините са изгубили нещо от своето „гневно настроение“, навлезли са в периода на зрелостта, когато не гневят, а мъдростта командува поривите. Сериозно постижение на съвременното романо-епично мислене е и трилогията на Владимир Зарев — „Битието“, „Изходът“ и „Изборът“. Тази сага за съдбата на един видински род от началото на века до наши дни е проникновен размисъл за историческата съдба на българина, за неговата духовна мощ, видян през очите на един творец от младото поколение. Значими са белетристичните постижения и на неговите връстници Георги Марковски („Хитър Петър“), Димитър Коруджиев („Подозрението“), Боян Биолчев („Очите плачат различно“), Димитър Яръмов („Балканска поема“) и др.

Сред най-значимите творби от българската проза през последните години несъмнено са и романите на Герчо Атанасов, Атанас Мандаджиев, Димитър Вълев, Георги Алексиев, Атанас Наковски, Ивайло Петров, Дико Фучеджиев и др. Големите надежди вдъхват младите дарования на Румен Балабанов, Валентин Пламенов, Васил Кинов, Ивайло Дичев и др.

В първите редици на културния фронт са и съвременните български поети. Никога преди това в нашата поезия не са творили толкова силни индивидуалности, толкова самобитни творци, които обединяват високоталантливите си усилия, за да покажат жизнеутвърждаващия образ на героя на нашето време.

Поетическият епос на Венко Марковски, партийната доблест на Христо Радевски, философската извисеност на Любомир Левчев, изповедният глас на Евтим Евтимов, зрелите прозрения на Павел Матев — това са само някои от най-извисените гласове в стройния хор на днешните ни поети. Читателите вярват и търсят поетичните откровения и на младите Борис Христов, Иван Методиев, Миряна Башева, Калина Ковачева, Владимир Левчев, Георги Белев, Иван Голев, Венко Евтимов и др.

Особено голяма е днес отговорността на литературната критика за вярно обобщение на постигнатото, за умело ръководство от ясни класово-партийни позиции на литературния процес. Увеличават се сериозните теоретични и литературно-исторически изследвания, сред които особено място заемат двутомната „Теория на литературата“ от Пантелей Зарев, „Литература и общество“ от Тончо Жечев, „Съвременният български роман“ от Боян Ничев и др. В критиката също нахлува млада, талантива смяна в лицето на Христо Стефанов, Георги Цанков, Николай Петев, Луко Захариев, Иван Гранитски, Александър Йорданов и др. Сериозни са грижите на Съюза на българските писатели за възпитанието на тази творческа смяна, за изграждането на здрав класово-партиен мироглед.

Значителни са и успехите на българската социалистическа драматургия. Още в първите години след деветосептемврийската победа нашият зрител получи такива значими творби като „Тревога“ от Орлин Василев и „Царска милост“ от Камен Зиларов. Истински априлски манифест беше драмата на Георги Джагаров „Прокурорът“ — пример за ярка комунистическа партийност и ленинска принципност. Най-високите постижения на драмата през 60-те години са свързани с имената на Валери Петров, Иван Радоев, Николай Хайтов, Тодор Генев, Лозан Стрелков, Драгомир Асенов, Йордан Радичков и др. Като отличен комедиограф на съвременността в последните години се оформи Станислав Стратиев.

С добро познаване света на подрастващите и с верен идеен патос се отличава и съвременната детско-юношеска литература. Големи приятели на малките читатели са поетите Асен Босев, Георги Авгарски, Иван Цанев, Николай Кънчев и др., белетристите Цветан Ангелов, Иван Хаджимарчев, Григор Угаров, Марко Марчевски, Димитър Гулев и др.

Непрекъснати възходящ път на литературно развитие в съвременна България е закономерен резултат от непрекъснатото градивно обновление в нашето социалистическо общество, от последователната съзидателна линия на Българската комунистическа партия, от единството на творците около идеите на марксизма-ленинизма. Нашата страна и нейната култура стават все по-известни по света, все повече са съвременните наши литературни творби, които уверено се вписват сред върховите постижения в световната литература. Доказателство за вярната посока на литературното ни развитие са и международните писателски срещи, които вече традиционно се провеждат в София и събират писатели от всички точки на земното кълбо. Традиция станаха и априлските литературни дискусии — работни форуми на Съюза на българските писатели, на които се прави трезва и обективна преценка на годишната литературна продукция, а творците свободно и в дискусionen дух споделят своите възгледи за онова, което не достига, за задачите, които предстоят.

В приветствието си към участниците в Първия международен конгрес по българистика (25 май 1981) др. Тодор Живков каза: „Земята ни винаги е раждала големи народни водачи, революционни дейци и вдъхновени писатели и поети, откръмляла е мислители и художници, възпитавала е у обикновените хора чувство на достойнство и на социална правда. Така се е утвърдило непреходното значение на нашето минало, което и днес подхранва самочувствието ни

на народ борец за най-възвишените идеали на съвременността. Това са идеалите на социалната справедливост, на свободата за всички угнетени по света, идеалите на прогреса във всички области на материалното и духовното строителство, идеалите на мирното съревнование в изграждането на един свят без насилие и война“. Такива са и идеалите на съвременната българска социалистическа литература — една литература във възход, която уверено и с художествен размах създава оптимистична история на българския народ.

Литературна мисъл

ФРОНТ НА НЕИЗВЕСТНОСТТА

СЕРГЕЙ РАЙКОВ

Не, сега не е за поезия,
ни за римите с звънкия смях. . .

Никола Вапцаров

Загадката на тия редове ме е занимавала неведнъж. От време на време я забравям, но тя упорито стои някъде в сенките на подсъзнанието и изпраща оттам своите тревожни импулси. В тях се крие сякаш някакво мълчаливо послание, някакво пророчество. В същото време тук има и едно противоречие, което настойчиво привлича вниманието върху себе си — и сигурен съм, че поетът съвсем съзнателно го е въвел в подтекста на творбата.

Странното е, че това отрицание, това толкова убедено „не“ адресирано към поезията, е казано с езика на самата поезия и във формата на стихотворение, а не във формата и с езика на някакъв манифест, макар че всичко в това произведение подвежда към мисълта, че обществената му функция, ролята, в която то се поставя, е тъкмо на творчески манифест. Само привидно то е едва ли не някаква прокламация, обезсилваща напрежението на всички лирически пера — крехки и чупливи пред бронята на бруталния век: „... под дебелата броня желязна /ще достигнат ли будно сърце?“ — сякаш се съмнява поетът. . . И, от друга страна, как да си обясним подчертаното с три отрицания „сега“, щом то се отнася тъкмо за времето, в което създаде своите безсмъртни песни един от най-големите български поети — авторът на същите тези „отхвърлящи“ стихове. . .

Очевидно Вапцаров споделя тук нещо толкова лично, изповядва нещо толкова дълбоко и съдбоносно, че то дори е непреводимо на езика на „нормалната“ човешка реч — не може да се сподели дори в такъв интимен, но прозаичен „жанр“ като писмото (впрочем Вапцаров и него превърна в стих), а непременно трябва да бъде изразено само чрез „високия“ език на поезията. . . Колкото и да е парадоксално — а тъкмо подобен род парадокси са в същинския дух на поезията, — именно такъв изказ, в който метрическата подреденост, съгъстеност и единство се борят с тенденциите към сказова намеса на разговорната реч, а песента се бори с прозата на живота, такъв изказ, в който надделяват все пак вътрешната свобода, съзнателно повишената условност, „необикновеност“ и настойчива обособеност от обичайните слова, — именно той позволява на твореца по-активно и по-рязко да обърне общественото внимание върху онова дълбоко лично, за което прозата се оказва по-несвободна и разсеяна, и същевременно да извиси чрез поезията съкровеното до съдържание, достойно за общественото внимание. При това с напомнянето, че в поезията отрицанието трябва да се приема като

утвърждаване на нещо друго, близко до „изящната словесност“, но различно от нея, по-високо от нея. . .

Какъв е смисълът на този постоянен вътрешен спор между интимното и общественото, прозата и поезията, изкуството на думите и собствената дума в изкуството, словото и делото, поезията и песента? . . . Във всеки случай не е случайно, че тъкмо поет като Вапцаров, който без колебание се жертвува в *дело*, отрече „поезията“, потърси нещо друго . . . вместо нежни, парфюмни слова“. Смисълът на тези противоречия е в убеждението на Вапцаров, че поетическото слово не се гради върху живота (на това умъртвяващо разделение между живот и творчество може би се опира чисто българският скепсис към всяко самоцелно изящество, неверието и хладната към скрития в него исторически цинизъм. . .) — а то самото *е* дело, което обгръща живота и го надмогва с нещо, а разкъсаш ли двуетинната му плът, измениш ли на този живот, . . . забелязваш с ужас: не с мастило, ти писал си с кръв“, а единното ти *слово* се е разпиляло на безброй дребни ненужни слова. . .

Все в този символен ред на утвърждаване на поетическото слово чрез неговото „отрицание“ извънредно показателен е краят на стихотворението: „Не, сега не отива поезия /и да искаш, не мож я изпя“ — след този отрязан като с нож финал, в който гласът на поета внезапно секва, сякаш той онемява, следват цял ред точки — мълчаливият графичен и смислов еквивалент на двата стиха, които би трябвало да завършат строфата според строфичната и ритмическа постановка и нагласа на творбата. Но тези последни редове ги няма! И тъкмо в това е големият смисъл на премълчаното, ненаписаното — стихотворението е напълно завършено като смисъл, макар да е „разградено“ като композиция: „не-поезията“ говори по-силно от „поезията“ . . . И това социално и художествено внушение е постигнато именно с поетически средства!

Творбата, започнала с категорично отрицание, завършва с внезапно замлъкване, сякаш недоизказала се, предпочела красноречивото мълчание, сякаш внезапно е осъзната безсмислеността на многото думи. И нещо повече — от последните редове остава привкусът на едно несбъднато желание за *песен*, впечатлението за жестоко прекъсната песен. . . Изобщо Вапцаров навсякъде съзнателно избягва думата „поезия“, освен в това стихотворение, където я употребява в негативен смисъл, и навсякъде предпочита да говори за песен, като влага в „песента“ си много обикновен и същевременно висок смисъл: стихът му да е излят на един дъх, искрен, сърдечен и безискусен, абсолютно чужд на салонното изящество и целулоидните филмови идилии и празни копнежи, да е така близък духом и така желан, както песента. . . Вещност това е цяла програма и верую, в което на песента се отрежда мястото на най-възвишената, но и най-истинска, спонтанно-същностна изява на човешкото. Песента на Вапцаров — това не е музикалният стих, полиран в „творческа лаборатория“, оградена специално за целта и непроницаема за външни звуци, напротив — „ето, аз дишам, работя, живея и стихове пиша“, всичко това неразделно и за това — живо, истинско. Песента на Вапцаров — това е „един напев — широк и весел“, с дъх на пролетен чернозем, но в тази светла музика звучат и бетховеновски трагичните удари на съдбата. Песента на Вапцаров е романтична песен, в която „диша на новото време стихът“ и звучи ясната мелодия на самия живот. И когато тази песен е внезапно прекъсната (както в това стихотворение) — с това творбата динамично, рязко усилва внушенията си: в железния век поетическото слово има право на съществуване само когато разкрива, а не когато прикрива живота; времето рязко изостря въпросите за задачите на поезията и формата на поезията; животът разкъсва дантелените илюзии за това, кое е поетично и кое не е поетично; в блажената Аркадия, от бога отредена за поетически наслаждения — любовта,

природата, „вечните“ въпроси — се втурват с грубите си копита жестокостите на века и поставят на изпитание всяко изкуство. . .

Не, зад строгите вапцаровски редове съвсем не се крие призив за оварваряване (в смисъл — огрубяване) на поезията в унисон с железния глас на века, нито за отказ от висока поезия, — напротив, тъкмо в такива времена поезията е по-нужна от всякога, но тя трябва са се научи да говори с нов език, да търси висотата си в други измерения, да говори високо дори и тогава, когато „железните брони“ са готови да затиснат всичко с тежкото си мълчание. И ако времето е изострило слух не за волни напеви — в това няма и сянка от неверие в стиха, иначе сам Вапцаров не би отлял своя безпокоен размисъл в „навъсени“, измъчени от болка, но истински стихове. Вапцаровата категоричност: „Не, сега не е за поезия“, всъщност не е приклучен, а открит въпрос, който ни заставя да мислим напрегнато, да преосмисляме — тъй както преобърна и преосмисли сам Вапцаров в своята собствена поетическа практика цялата, изградена до момента, поетическа система с всичките ѝ белези и координати, с всичките ѝ достойнства и недостатъци, с всичките ѝ скрити и още неизползвани сили. Това е отрицание-утвърждаване, това е категоричност-въпрос: не толкова каква ще бъде поезията, а изобщо що е поезия сега, днес, кога и защо всъщност поезията се решава публично да се отрече от „себе си“, или — другояче казано — кога и защо епохата, времето определя себе си като „подходящо“ или „неподходящо“ за поезия, и кога той, Животът, намира себе си в стих и „песен“, за да заговори чрез тях с пълен глас?

* * *

И така — що е поезия? Изобщо, защо поезията толкова обича да обърква реда, да си противоречи, да любопитствува и пита, в пълна противоположност на сериозната проза, вгълбена в усилието си да разяснява и разгъва битието според устойчивия „ред на нещата“? . . .

Всяко питане на поезията има пророческа маска. Въпросите на поезията, дори когато не са скрити в общия дух на творбата, а са пряко зададени, никога не остават само въпроси и в този смисъл те имат функцията на реторически жест. В скоби казано, за нашето поетическо съзнание по-близка е не реторическата традиция, минала през класицизма в романтизма, а чрез него и в по-късни художествени системи; по-близка за нас е фолклорната форма, позната ни от питането в народната песен: „Дали се е . . . , или се е . . . ?“ и т. н., което впрочем не значи, че силата на тази фолклорна форма не е продуктивно съчетана тъкмо с романтически влияния откъм — известно е влечението на Вазов към романтизма на Юго, претопени влияния от руския и френския революционен романтизъм можем да срещнем в слав с мощната фолклорна традиция и у Ботев, нова романтика намира и Вапцаров и т. н. — да не говорим за по-малко известните фигури в нашата поезия. Не е въпросът във влиянията, а в очевидната нужда от подобен, условно да го наречем „реторизъм“ дори у най-големи и несъмнено самотитни поети. Защото въпросът, който предполага отговор, е в ъзм о ж н о с т да се *предвиди* светът и с това да се положи път за опознаване на човека — път, принципно различен от този на прозата. Социално-прогностичната функция на поезията е уникална (прозата отчасти е дублирала тази функция във формата на утопията или чрез фантастиката — и точно там „неволно“ се лиризира донякъде — естествено не дотолкова, че да се лиши напълно от епическата си специфика). И тъкмо на тази прогностична уникалност обществото разчита във възловите моменти от развитието си. Самата нагласа към такава прогностика е заредена с гранично напрежение и подсказва кога би трябвало да се очакват периодите на поетически избухвания (преди всичко лирически — понеже

в нашето днешно съзнание представителка на поезията е лириката; епическата поезия е заглушена от ръста на романа).

Поезията постига (и отхвърля) света и а в е д н ъ ж, като цялостна система, а не на части (тук е „етимологията“ на израза „свой поетически свят“ — наистина всеки истински нов поет е самостоятелен свят, приемствеността в поезията е антитетична, синтезът е „по-прозаичен“: всичко това, разбира се, не е абсолютно в проявленията си!). Като акт (а не като проблематика и тематика), поезията е цялостна. Тя се ражда там и тогава, когато „хармонията“, временната устойчивост е наряла за разрешаване, или току-що е разрешена. Съдържанието и насоката на прелома, неговият „знак“ зависят от характера на социалния прелом, който е в основата на подобно „пречупване“ в развойната линия: „наряването“ се улавяше и осъзнаваше като оптимистично очакване и жертвоготовност например в поезията на Ботев и ранния Вазов, а „разрешаването“ се усещаше като апокалиптично разпадане (включително до поляризация на поетическите системи вътре в рамките на едно поколение от един етап) и в същото време като конфигуриране на принципно ново единство върху различна основа от предишната (такива са отношенията например между поетиките на Фурнаджиев — Разцветников — Гео Милев). Точките на подобни „обръщания“, възли могат да се уловят доста сигурно и на други места в историческата мрежа на нашата поезия — разбира се, никога повторенията не са пълни и буквални, но периодичността е дотолкова определена, че се издига до ранга на цикличност (отново с уговорката, че границиите между тези цикли на подемащи се и отслабващи социални функции и престиж не са абсолютни, търпят известно разсмествяне и асинхронност, определени и от относително самостоятелните вътрешно-литературни закономерности — борбата между лирика и епос, междужанровото развитие, влиянието на чужди поетики, личната надареност на творците в условията на тяхната изява и пр.). Античната и новата европейска, персийската, арабската и японската поезия неизменно потвърждават общата закономерност — лириката цъфти в периоди, близко предшестващи (или прилежащи) на „граничните“ обществени ситуации (самите „върхове“ обаче се означават с разцвет било на драмата, било на епическата поезия, било — след известна дистанция и относително успокояване — в романа).

Изобщо, когато нараства *самосъзнанието на обществения човек като личност*, когато то се подготвя да прекрачи качествен праг в развитието си и долавя възможности за своето естетическо самоутвърждаване — победа в света на „не-аза“, или когато човекът болезнено осъзнава „своята особеност“, когато личността става „обект на самата себе си“ и „зове към самонаблюдение“ (по израза на Веселовски) — това са двете принципно благоприятни възможности(!) — тогава лириката цъфти. Но този двуединен процес също не е права линия. Поезията не се ражда просто да запълни празнината, да в ъ з с т а н о в и „хармоничната цялост“ (реставраторството е пагубно за духа на поезията), а за да промени съществуващата дисхармония в нов, различен тип асиметрия — и само чрез това „снима“ и надмогва предишното противоречие. Поезията не е въз-становяване, а въз-ставане. . . Точно затова тя е най-лична и най-социалнавсъщото време; всеки поетически акт е ставане-в-нещо, ценностно насочено вникване, а не реставриране, „усъвършенствуване“, филигранна дообработка. . . Странното (и смешното) е, че доста често онова ядро в поезията, което се е утвърдило ценностно и е получило авторитет, бива всъщност отричано чрез естествените, но неизвинителни тематически копия и епигонски повторения, шлифовани и вариативно „усъвършенствувани“ до пълна „красивост“ — и точно отрицанието се канонизира в образец на „истинска“ поезия. . . Сигурен симптом за съдържателното изчерпване на една тенденция (или за заплахата от възможно настъпване на обща лирическа „депресия“) е тъкмо тази ювелирна

старателност, тематична шаблонизация, емоционална „типиграфия“ и масовост на „общите места“, тоест създаването на високо равнище на повторемост в образни, стилови, композиционни, ритмически решения и пр. Поезията умира тогава, когато престане да пита и пророкува (не себе си, а живота)! Една от най-крупните подобни катастрофи в нашата литература бе краят на символизма: подготвен от Пенчо Славейков, извисяван от разкъсващите дилеми, противоречия и скрити въпроси у Яворов, Траянов, Лилиев, той угасна още в немошните звуци на Емануил Попдимитровата „Виола кремонска“ (много „поетична“ и популярна на времето!), а безбройните му късчета осеяха с „бляска“ си стиховете на много дълга (та чак до наши дни!) върволица поетически таланти. На свой ред смехът на Гео Милев, преломът на Смирненски, уроците на Вапцаров станаха паметници на победата, която питащото „плебейство“ спечели над тръпнешото в студа на своята броня от „сакрални“ късове познание „рицарство“ в българската поезия. . .

Поетическият въпрос-предположение-предвиждане е двуединен акт на човешки героизъм, правдотърсачество, откривателство. Въоръжен със скромния си личен опит, човекът несмело прекрчва в хладните пространства на неизвестността, и едва там, „отвъд“, започва да усеща в себе си опората на цялата традиция и целия — общ! — минал опит, започва самоуверено да се уповава на тях в новото познание. В началe бе слово — и първото слово, пратеник на непознатия свят, родено в сравнението и „преноса“ (метафората), утвърждава увереността, че този свят е познаваем. . . Поетическото познание е озарение, светлина и радост от осъзнатата способност да създадеш обективен свят в съзнанието си. „Съществената форма на духа е радостта, светлината“ — пише Маркс, и това може би се отнася най-много до поезията. А да „осветиш“ отвътре една още несъществуваща действителност, това значи да градиш *реалния свят от гледна точка на бъдещето*. Всяка лирика е в известен смисъл вътрешен монолог — а той е винаги изграждане на своето бъдещо „аз“ — монологът е рекапитулация или предположение, в което спорят, оглеждат се и мислят заедно моето днешно, изясняващо се „аз“ — и онова бъдещо „аз“, което оценява предшественика си. А зад проекцията на своето бъдещо „аз“ се наслаждава и пророкуването, търсенето, хипотетичното тълкуване на „своето-друго“ — тоест на онзи неизвестен, към когото неизказано или пряко адресираме посланието си. И всъщност само по този път можем да прекрачим в полетата на поезията, съдейки за смисъла, съдържанието ѝ най-напред по начина, по който се свързват тези три неща:

1. Несъществуващият, но *предположен* свят (в който се опираме на традицията на опита — и на смелостта на фантазията си).

2. Своето бъдещо „аз“ (в света на което мечтаем, превъплъщаваме, екстраполираме най-доброто от съществуващото у себе си, своята и усвоена от други героична същност, човешко съдържание).

3. „Своето-друго“, светът на другите, които ме оценяват и определят и по които аз меря себе си (но меря и тях по оценките им за мен), светът на другите, в който аз *преп*олагам своето желано (не задължително, а мечтано) инобитие, реализацията и самоутвърждаването си — тоест светът, в който действително, реално се синтезират предишната „идеална“ теза и антитеза. . .

Чрез връзките между тези три магически (поетически) реалности можем да съдим както за идеите и възгледите на поета, така и за *реалния свят* (контекст), който определя (ограничава) неговата поезия, придава ѝ конкретен вътрешен смисъл. По този път формата се е разкрила — под нашия поглед — до най-дълбокото си съдържателно ниво. И тук отново виждаме противоречието между тези два свята — вътрешния и външния — те никога не могат да се изразят напълно един друг, винаги остава нещо недонзречено, неоткрито, „неясно“,

неизвестно. . . Просто защото човешкият живот е с „отворен финал“, а завършващо е само бъдещето извън нас. Фронт на неизвестността — това е всяка истинска поезия. Или, като бе казал Аполинер: милост за нас, които вечно се сражаваме на границите на безграничното, на бъдещето. . . Поезията гледа настоящето с внимателните очи на бъдещето.

Тъкмо тази принципа, същностна гледна точка прави от поета пророк — преди да се появят стихове със заглавие „Пророк“, „Поет“ и т. н. (за нас — утвърдени символно от лириката на титани като Пушкин, Лермонтов) се изостря самосъзнанието на поета за мисията му като строител на бъдещия човек в настоящето. А не са ли истински пророчества най-съкровените поетически послания от всичкиите най-големи поети: „Тоз, който падне в бой за свобода — той не умира“ (Ботев); „... спокойно гледам в бъдещето ази, там моите песни все ще се четат“ (Вазов); „Септември ще бъде май!“ (Гео Милев); „ще снемем слънцето при нас . . . ще изградим един живот желан и нужен, и то какъв живот!“ (Вапцаров). . . Нима не се сбъдна всичко това? Прозренията на поета надхвърлят творчеството му отвъд барьерата на днешния ден — и с това го съхраняват завинаги. Поезията живее единствено чрез своя двойнически дух: заредена с гранично напрежение, тя по самата си същност е многогласна и разногласна, формата ѝ битува в днешното, но духът ѝ (смиловата и насоченост) дори в най-днешното крие въпроса „А утре?“; това, което поезията казва, е овладяното днес и тук, но тя говори и чрез онова, което красноречиво премълчава и мълчаливо привлича: „А утре?“. . . Разногласието, полифонията, двойниството, „двете души“ се борят винаги и навсякъде в поезията — неслучайно този мотив се среща не само у Яворов (чиито „Две души“ са вече едва ли не емблема на всяко трагично, разкъсващо раздвоение между „ангел и демон“. . .), но дори и у един толкова цялостен и здрав поетически дух като Вазов — и той има стихотворение „Два ангела има у мене“, единият от които се оказва демон. . . Жестокото разделение, двойниството може би обещава само мъки на твореца, а не спасително за поезията: в нея движението е зримо, когато паузите са невидимо насочващи, мисълта разгръща творбата, но и ритъмът конструира мисълта, често там, където поетът изглежда най-категоричен и хладен, успява най-силно да внуши своето съмнение и тревожно чувство, поезията схваща много в малкото, тя е най-компактна и цялостна, но в нея ролята на отделната дума е най-голяма (с най-голям вътрешен обем), метафорите, с които тя най-много си служи, са двойниствени по същност, те са пренос, отвъд видимостта на нещата; иронията в нея е „обратен“ пренос „отсам“; в нея се борят „поетични“ думи и „прозаизми“, конвенцията и живият словесносмислов поток, определението („това е. . .“) и състоянието („а може би това е. . .?“), анализът и мечтата. . .

Такова едновременно „съжителство“ (никога мирно — винаги в борба) е възможно само в поезията. Античният хор звучи и в най-модерния стих. . ., но вече никой в този хор не говори в унисон с другите — това е хор от разногласови монолози.

* * *

Но какво става с разногласието на поезията от време на време? То като че ли изчезва, недоволствува от себе си, стихва до монотонно мърморене — и в такива моменти се разнасят гневни реплики като тази на Новалис: „Критиката на поезията е пълна безсмислица. Достатъчно трудно е да се реши изобщо дали нещо е поезия или не.“ За романтиците тази трудност произтича не толкова от качествената определеност (или неопределеност) на поезията, колкото от стремежа им да постигнат тотален синтез между всички изкуства, ро-

дове и жанрове в тях, между изкуство, философия, морал и религия — един стремеж, който има не само субективни, но и обективни основания да чупи установените рамки (острата нужда от революционна промяна — за немските романтици, осъществявана „по немски“, тоест в духовната област, като освобождение на духа). Но периодите на такъв синтез приглушават антитетичния дух на лириката — неслучайно за романтиците увлечението по романа прерасна в същински любовен „роман“ (макар че и този роман се превърна във философски трактат. . .). Както не е случайно и това, че за тях лириката дотолкова е изгубила жанровата си самостоятелност, че напълно се разтваря във всеобхватното определение „поезия“, побиращо всичко, включително и въпросния роман. . .

Интересува ни самата закономерност. Изглежда, все пак има времена, „по-подходящи“ и „по-неподходящи“ за поезия (поне лирическа), въпреки че упоритото цвете на лириката намира почва дори върху най-сухите скали на времето. . . Изглежда също така, че смените на тези периоди следват някаква обективна последователност, която позволява да се правят аналози (естествено — в никакъв случай буквални!), от които за сетен път проличава, че периодите на засилено вътрешно разслоение, многогласие и борба се означават с увеличаване на богатството от значения в борещите се течения, стилове, поетикки, а периодите на относително затишие съвсем не са толкова „тихи“, колкото изглежда на повърхността — дълбоко в недрата им кипят и назряват сили, които предвещават ново творческо избухване: „Ако внимателно разгледаме това отсъствие на цели и закони в съвременната ни поезия като цяло и високото качество на отделните ѝ части — пише Ф. Шлегел, — то цялата нейна маса ще се яви пред нас подобно на море от борещи се сили, където в безпорядъчно смесение се роят късчета разпаднала се красота, парченца от разбитото изкуство. Бихме могли да ги наречем х а о с от всичко възвишено, прекрасно и привлекателно, който, подобно на древния хаос (а от него, както учи митът, се е образувал целият свят), очаква л ю б о в и в р а ж д а, за да раздели разнородните части и да съедини еднородните“.

Механичното пренасяне на подобни наблюдения в съвременния контекст би изкривило панорамата, въпреки че романтичното (като стилна насока) очевидно присъства в системата на социалистическия реализъм — като негова претопена, преосмислена и заредена с нови функции съставка. Но явно е, че диалектиката на нашия съвременен литературен процес поставя на изпитание лириката и застава „лирическата“ критика отблизо да следи нейното самочувствие, схващанията ѝ по въпроса за „нейното“ време и борбата ѝ за свое пространство по границите с прозата. Изобщо, мисля, че „равновесието“ в момента е измамно и заредено с гранично напрежение, което изисква постоянно нови диагнози на картината. Ако изобилието от почерци изтръгва от критиката понякога възгласа „Колко много поети!“ — произнасян ту с безпокойство, ту с възхищение, ту с желание да се примири периодичното усещане за „равност“ с фактите на несъмнени успехи, — то не отменя нуждата постоянното свързване-разграничаване на общото и особеното в това многообразие да не се свежда само до делене на „това е хубаво — това лошо“, но да се виждат и търсят и полодотворните, позитивни различия сред „хубавото“. А това още веднъж поставя проблема за границите-опори, който ще се опитаме да маркираме в полето на съвременната ни лирика, без да си поставяме необхватната задача да кажем „всичко“ по въпроса. Малко ли е самият въпрос?

* * *

Понякога ме обзема съмнението, че Новалис е прав — какво, наистина, да обясняваш, изправен пред стихотворението с „отложена шапка“ — ако е хубаво? Или вгорчен от досада — ако е лошо? Какво да разказваш за разликите меж-

ду два пленителни къса човешко присъствие — щом и двата те покоряват по своему, какво по-естествено от това? Наистина, като че ли основното и главно-то, което стихотворението казва, е н е и з р а з и м о на друг език, по друг начин, не търпи обяснение, нито може да се преразкаже. Дори едно „максимално близко“ тълкуване във формата на самия стих би било само непохватен аналог на оригинала или съвсем нова творба. . . Съществуваха теоретически провъзгласявания, че най-доброто критическо общуване с творбата е. . . нейното четене. Обаче този абсурд не е искрен в претенциите си, критиката не е само четене. Около текста на стихотворението кръжат смислови нюанси и загатнати значения, които винаги имат свободни валенции към уникалния духовен свят на читателя и го заставят да бъде интерпретатор. Но задачата на критиката е да разшири и просветли този орсол около стихотворението, който заличава „буквата“ и оттеня, кара да изпъкне „духът“ в него. В това поле има място за критическо творчество без ущърб на поезията и не безкрайно далече от нея. И — струва ми се — понякога в анализа на няколко стихотворения (ако те са наистина взли, преплели най-доброто от силите на поета и качествата на времето, епохата, с историята на бъдещето и душата му) може да проличи по-ясно общият ход на поетическите стремления, отколкото в пространното систематическо изследване, да стане зрим вятърът на поезията и по-разбираема посоката му. . . , колкото и несигурно утешение да е това, че знаем накъде е поел в момента — та кой може да ни гарантира, че още докато чертаем картата на странствуванията му, той няма иронично да задуха срещу нас? . . .

Можем да се уповаваме само в паметта на с а м а т а поезия — тя безпогрешно избира и запазва устойчивото срещу вятъра, макар почти винаги да отразява съхраненото в трудно узнаваеми от пръв поглед форми. Трудността пази поезията от посегателства, най-ясната поезия е трудна, защото зад частицата изтръгнато познание стои огромен фронт от неизвестност — фон и мяра за откритото. Ето:

Ако няма какво да дадем на света,
за какво сме родени?

Колко естествен, и колко труден въпрос — в духа на оня „реторизъм“, за който говорихме. Този въпрос бе зададен от поета, комуто бе съдено да бъде за мите връстници (или поне за мен лично) между първите учители по съвременност. Чухме въпроса му няколко години, след като се бе сбъднало онова „ще умра на път, летейки. . .“, когато предчувствието-предвиждане: „как късно всички вие ме целувате. . .“ звучеше като глас от „другата страна“. Не можехме вече да го питае сами, вратата бе захлопната, границата бе прокарана. Мисля, че тогава се сляхме с острото желание да се надникне „отвъд“ — още неосъзнато, но вече родено. Този въпрос тогава изглеждаше затворен като формула, като императив — но своето отворено съдържание на в ъ п р о с той получи (за мен) по-късно. Не говоря от името на бъдещето; просто това „бъдеще“ (моето настояще) ми позволи да видя колко много предвиждане е било заложено в тази фраза-нотен ключ. А нали когато е била написана, по-късните ѝ потвърждения още не са съществували — няма ли и тук пророчество?

„Ако няма. . .“ — това е условност за време, която говори: ще има, още сега ще има! Още тук се появи категорията време като „страстно видение на бъдещето“, същото това време, което бе основа, пръв жалон в мисленето на „поколениято Башев—Левчев“, а за самия Башев беше съречен импулс, мяра за неотклонение от поетическия дълг, съдържание на мисълта, форма на чувството, посока на самореализация („Революцията се решава не само вън. Революцията се решава и вътре в нас“), битка и драма, защото огромното общо

време бе твърде кратко негово време, щастлива и страдалческа връзка с всичко и всички, с безбройните проявления на „своего-друго“ . . . „Ако няма какво да дадем. . .“ Да дадем — това е посока на осъществяване и начин на поетическо съществуване-самораздаване. „Ако няма какво да дадем на света. . .“ На света — това е мащаб на осъществяването, мяра за световите в себе си, за величината на отдаването, за достижимостта на търсенето, за силата на взрива: „ . . . За какво сме родени?“ — има ли по-дълбока, по-съдбова тайна от този въпрос? С какво по-истинско би могла за започне една Поезия? Този въпрос бе мяра за нейното бъдеще, найна *отвореност* към бъдещето, той ознаменува рождението на нов тип човек — човекът, който започна великия процес на „преодоляването на гравитацията“. Ето още едно заглавие, което има двояк символичен смисъл — първият е свързан с преодоляването на оловото, което тежеше над живота и смъртта на най-близките поколения, революционерите, онези, които дадоха на неговото поколение знамената и „извоюваното небе“, вторият — с нетърпението на „звездните избраници“ да стигнат звездите над това небе. . . Този символ бе подплатен с реални чудеса — в ония години полетяха първите съветски спътници, първият човек бе прекачил епично и кратко от люлката на човечеството в необятния космос. . .

Какви огромни жизнени „реалии“ изпълваха с кръв туптящите вени на този въпрос! Самият живот диктуваше една необременена от тежестта на предишното поетика — отворена напред и нагоре, към бъдещето и отвъд гравитацията. И още първият белег на тази отвореност носеше символиката на една противопоставна насоченост — надолу, навътре; първото стихотворение от първата книга на Башев, неговият първи въпрос и първи отговор заживя под знака „Размисъл“. . . Той бе силовото поле, което създаваше четириизмерност на цялата тази поетическа система. Ако избързаме напред, ще видим: почти десет години след първия свой „манифест“ В. Башев директно внася в текста на творбата този мотив — вече като тема и образ, тоест категорично определени и акцентно подкрепени от развилата се междувременно обща тенденция, приключваща „сметките“ на поезията с една оловна част от миналото и бореща се с късните му рецидиви (стихотворението неслучайно се нарича „Януарско послание до Владимир Илич“): „Аз се уча да мисля“ — самозаклинаше се поетът, и заедно с него започваше да се учи отново да мисли, по новому да мисли — цялата човешка вселена, всичко живо и неживо: „ . . . и другите хора мислят. . . , мислят своите каменни къщи, мислят белите домове, мислят уличките ни къси, мислят дългите ветрове, мислят вчерашните дървета, мислят утрешните листа“. . . всичко, подготви и отстоя пролетната съдба на това поколение. . . „Звездни избраници“, жадуващи познание и полет, предчувстващи, че им е съдено да летят „по парабола, с нажежени чела от ненстови скорости и с големи ръце, нажежени от работа!“ . . . Какви нажежени чувства под удара на мисълта!

Все по това време Башев бе „раздвоил“ и другата (не хоризонтална, а вертикална) посока на стремежите и духовните домогвания на поколението:

Аз погледнах нагоре

. . . и звездите сияйни

нито бяха далечни,

нито будеха завист

със това, че все още (!) крият някакви тайни,

Аз си мислех за друго.

За един неизвестен

човек,

който на тази земя се намира

. . . Този мъж е звезда!

Първият човек, който
вместо друм и пътека
предпочете орбита.
... Боже мой, какво време създадохме!
Какво време!

И какви пътища — от отеснялата земя до звездите, от звездите до човека и към човека, който трябваше да открие, че сам става звезда. . . И тук изпреварвам хода на времето — този човек има твърде сложни взаимоотношения със звездите, както показва Л. Левчев, разстоянията „между себе си и себе си“ ще го разпъват с родилни болки, ще спускат пред очите му мрак на умора и ярост и ще го изнасят отново нагоре, към червения флаг на вътрешното изгаряне — но всичко това е още напред, то бе събрано под високо напрежение още в първите стихове на първите поети от това поколение. Затова и в поетиката им концентрирано се оглеждаха, отпечатваха се в художествената й памет отшлифованите, обработени символи, натрупаните в тях енергии, зареждаха я с „можене“, вливаха й силата на набрания опит и богатството на изведените от неяснотата, обраслите с мъдрост значения на осветената от традициите образност — цялото поетическо минало бе събрало силата си, за да позволи на новото да се оттласне надалече от него. И ето какво писа Башев още в *началото* на пътя:

И шом замръкнем сред *житата** меки,
пак жаждата за *подвиг* ще зове
и ще ни мамят *звездните* пътеки,
залутани из *други* светове.

Градацията на символите в тази строфа е градация, символична сама по себе си — не само като посока на погледа, но и на духа, а също и на времето (с неговите стилистични художествени белези) — от житото до неизвестните светове. . . Тук е отразен пътят на цяло поколение — и на цели поколения до него! Художественият еквивалент на този път е символиката на всяко от тези състояния на духа: житото напомня за вечно раждащата и възраждаща българска земя, хранила, пазила и давала опора на българина в неговия труд и за неговата борба; подвигът — това е апотеозът на българските борби и сражения с времето, с историята, със себе си; звездните пътеки — това е мечтата на борилия се народ, украсата на неговия хайдушки и партизански Балкан, духовният свод на неговите построения за бъдещето и вечността (още от Ботевото „Настане вечер, месец изгрее, звезди обиспят свода небесен. . .“); други светове — та това е самото бъдеще, още неуловимо, неизвестно, но намещо. . . Неслучайно стихотворението се нарича „Жажда“ — тя пък бе символът, емблемата върху вътрешния двигател на това поколение — духовната жажда за откривателство, подвиг, полет. . .

Върху обиспаното със звезди небе на българската поезия изгриваше ново съзвездие. И звездата неслучайно стана пътеводен символ за младото априлско поколение, то бе свидетел на едно разчупване на покрива на света, в който току-що бе дошло, бе видяло този свят „отвътре“, разтворен и открит за покоряване, сякаш подготвен и приканващ към „обсебване“, към завладяване на звездите и космоса, към взривно разширяване на владенията на човешката душа (когато индивидуалните ценности се разпростират нашироко, центробежно); свят, нуждаещ се от преместване в нова координатна система, от тласък на границите отвъд видимия хоризонт — чак до космическата бездънност и безграничност. Можеше ли това време да не заблести в съзнанието на най-младите си носители като „време за поезия“? Какво огромно изкушение е било това вре-

* Курсивът е мой (С. Р.) — тук и във всички цитирани стихове.

ме за самия поетически дух, на когото в природата е обземащото наведнъж, цялостния обхват, създаването на смислови свърхконцентри в малък, искрящ къс материя — а нима не възникват така и звездите?

И те възникваха — избухваха дръзко, самоуверено и естествено, както всяка невероятност, чието време е дошло:

Звездите са мои.

— Да, мои са! . . .

Един възглас, който стана и остана „родов герб“ — и на поколението, и на своя автор Любосмир Левчев. Дори свикнахме да поставяме този герб в обкръжението на вече канонизиран контекст — виждаме само дързостта в него. Аз обаче мисля, че в жеста на тази смела декларация има и малко несмелост, неловкост ако щете. Текстът достатъчно ясно ги сочи, явно държи на тях, но навикът ги отбягва. А тъкмо в това раздвоение между категоричност и неувереност, между дързост и скрит вътрешен респект пред нещо е моралното оправдание на жеста. Защото е изключено младият поет да не е имал в натрупаната вече своя художествена памет другите значения на символа „звезда“ — като започнем примерно от Ботевите приказно-митични звезди, към които се въздига юнашкият дух на войводата, преминем през фойерверка от рубинови звезди, искрящи у Смирненски, и спрем до червените петолъчни звезди, които красяха сърцата и челата на поколението, немного отдавна извоювало свободата. „Звездите са мои“ — това не е казано само за космическите светили, контекстът на времето не би допуснал подобна едностранчива плоскост, а и самият поет е наклонил везните на метафората повече към напластените исторически значения на символа, той дори извежда от тях „етимологията“ на собственото си човешко значение и мястото на земята — в това ни убеждава цялото противопоставно разгръщане на творбата до края! Именно пред историческите ценности, чийто представител в стихотворението е символът звезда, авторът изпитва респект, и тъкмо този респект оформя в контекста един отначало скрит въпрос (ето че отново началото на една поезия се оказва въпрос — към себе си и света): мои ли са тези звезди, имам ли права над тях, къде съм в пространството на поезията и съзнанието, мога ли да бъда голям колкото мечтите си? . . . Същият този въпрос изплува по-нататък в негативно-полемичната си форма: „Не ми ли вярвате?“ — но това е вече прелюдия към новата самопроверка, този път „навън“, а не само в собственото, вътрешното духовно пространство.

Творбата извършва рязък скок, пречупване на гранична бариера вътре в себе си, за да се върне към точката на излитането, но вече много по-високо над нея (цялата поетика на Л. Левчев оттук нататък ще бъде белязана от знака на подобен род разломи, резки разкъсвания и сплитания на тенденции и насоки). Овлавяването само с един замах на „далечен“ символ с толкова мощна опора в миналото е всъщност тласък на собствените граници до предела на мислимото — опит да се постави един огромен духовен ръст като *цел* в бъдещето. Тъкмо такова емоционално самополагане, ценностно надмогващо пътя на „хладния разум“, тъкмо такова „безумство“ да се достигне до границата на „безграничното, на бѣдното“ (Аполинер) е същностно поетическо. Енергията на завладяването, увереното „безразсъдство“ на поета имат непобедим съюзник — времето, което само утвърждава разчупването на граници и ограничения в небето на духа. Той черпи от неговата дързост и точно този съюз пази творбата и до днес, въпреки че много неща в стилистиката ѝ, в начина на виждане и изразяване отминават с поетиката на онова време.

Тъкмо опората на символа в главната тенденция на живота направи този символ устойчив, въпреки че по самия си характер, насока и обхват още с рождението му в него започна да прораста видимо и диалектичното му отрицание —

обратната сила на аналитичното съсредоточаване. Защото завзетото трябва да се овладее, да се погълне, да се усвои и прибере в опита — а как ще прибереш такова огромно нещо като космоса и звездите, без едновременно да предизвикаш ново „космическо“ напрежение, без да събудиш ново съпротивление, налягане, отново преместващо гледната точка, променящо и средствата за изразяване на новия напрегнат, готов да се раздвои свят? Завладяването на нов човешки свят имаше своя мотив и у предишните поколения, но границите и отликите между трансформациите на този мотив са резки: Гео Милевото: „Септември ще бъде май!“ е вик-надежда от дъното на смъртта, Вапцаровото: „Ще снемем ние слънцето при нас“ е вече усещане за нещо, което приближава, но още е повече мечта, отколкото зримо бъдеще, а вече в най-близкото до априлските поколения реалността и мечтата разкриват тенденция към постижимост, слоятост: „Този свят — и прекрасен, и грозен — е мой. Той е капка от мойто сърце“ (Г. Джагаров). Тук човекът вижда и намира себе си в пътищата, хляба и водата, горещата кръв и доброто сърце, нивите и морето, в смъртта под „вечните сини звезди“ и в знамето — във всичко, в което е вложил от себе си. Това влагане обхваща все пак досегаемия, околнен свят (колкото и обемна да е думата свят) — но показателна е тенденцията на *поопране навътре* на огромното, тук още като „присъединяване“ (и. . . мой). А у Л. Левчев вече е завладяване с един жест: звездите са мои, да, мои са! — няма никакви преходи, никакво разстилане към обозримия хоризонт, а забиване на погледа по рязка вертикала. Сменената гледна точка поема силата на предишната, като прибавя към нея и авторитета на сменящото, обновяващото — и затова с времето се утвърждава като поетическа формула „невъзвел“ — опора на „разпознаването“ (по такива нервни възли, изработени от смените в поезията, съдим за всяко следващо поетическо произведение — дали то попада в ореола им, или не, тоест „поетично“ ли е, или не. Формулата постепенно се еталонизира, става конвенция). Тази формула-условие за една поезия да бъде „в духа на съвременните изисквания“ се оказва дотолкова устойчива, че не само се разклоняваше и трансформираше в по-нататъшната поетика на своя създател, но постепенно към нея се приобщаваха и поетически системи, които по начало търсят внушенията си в друга насока, разработват други платове на съвременния живот. Без да се отказват от своето, такива системи внесоха в своята противопоставна среда „звездния“ мотив — и чрез това той получи ново смислово обогатяване в рамките на цялата поезия*. Това също е преминаване на граница и същевременно тенденция към утвърждаването ѝ: старият символ за звездите получи ново преосмисляне — те вече не са просто възвишеното далечно, а овладяната далечина, подчинената вертикала, внесеното като вътрешно величие.

В същото време, когато „звездният мотив“ бе започнал травестиите си в най-разнороден кръг поетики, самият Л. Левчев се намираше „На граница-

* Пример за такова интересно взаимодействие бе появата на мотива у Д. Дамянов, един мечтателен лирик, чужд на резките жестове. Също тъй показателна трансформация намираме и в стиховете на поет с непреклонен „земен“ дух като Сл. Хр. Караславов, който в стихотворението „Самочувствие“ (такова заглавие има и у Левчев) пише: „Аз скитам в звездните селения, /повел стада, засвирил пак/ и често слънцето люляе /с върха на своя стар кривак“ — погледът към слънцето и звездите утвърждава тук мястото на поета върху земята. А на следващата година (1967) се появи и стихотворението „Търсачи на галактики“: „... земните пътища свършиха, тръгнахме в звездните бездни. Връщане няма, няма връщане. Само сърцето чезне. . .“ И после: „Чака ли скрита умора в пътя — без знак и следи. . . Ние най-първо сме хора, после безсмъртни звезди“ „С никой не спорим вече“). Подчертавам още веднъж, че това са трансформации, преосмисляне на мотива, а не просто то му транспониране. Тъкмо с това „инобитие“ на мотива в такива художествени системи (особено като се отчита и моментът, в който се появяват в тях, тоест промененият общ художествен контекст) ги прави интересен обект на изследване, което стереоскопично откроява хода на цялостното поетическо движение, движещите противоречия и взаимообогатяващото многогласие в него.

та“ — граница пред нови промени, именно в дълбочина и по посока на онова „вътрешно величие“, което искаше да внесе в човека от съвременността. Той вече бе разгадал „викащия глас на добрата вечерна безкрайност“ и в една лирична вечер бе съзрял в звездната усмивка предсказанието, че ще бъде цял живот на път. Но търлив път — път, от който щяха да се отделят кървящи ручейчета-пътеки, път на раздели и преценки „колко струва всичко съчинено, колко струва всичко построено“, път, съпътствуван от размишления за двойствената болка да променяш и съхраняваш, за *болката като връзка* между настоящето и онова свое неотдавнашно минало, за което „споменът звучи като ирония“. . . . Взривът естествено съдържа в себе си „имплозията“, прибирането, аналитичното съсредоточаване, обглеждането на близките детайли, чието значение „неочаквано“ се увеличава — защото връзката между тях и бъдещето състояние на системата (тоест на човешкото съзнание в исторически конкретното му състояние) се *осъзнава* като много по-съществена: срещат се натрупаният опит и бъдещето, което започва да говори с по-близък, по-реален глас. Точно това състояние внася „граничността“ от статута ѝ на негативно действащо напрежение — в статута ѝ на осъзнат проблемен център. . .

Пред мен
държава чужда се започва. . .
И сякаш младостта ми е родина.
И сякаш аз в изгнание отивам.
.
Там —
между очевидно синьото
и толкова абстрактната (!) безкрайност,
там пълно е с първоначалне. . .

Самото назоваване на овладяната безкрайност — „абстрактна“ — я определя като напрежение; то е знак, че е започнало да се развива и едно второ, насочено навътре пространство, свят на „антиматерия“ в тази поетика, който трябва да се изпълни с нов дух, да се закрепи в друга житейска, жизнена плът. Кризата на тази абстракция (частично изсушаване, обезкръвяване на символа) бе незабавно усетена от поета като изместване на битието изпод словото, като несъвпадение със себе си. Това несъвпадение пък мотивира засилването по-нататък на ироничните връзки — иронията у Л. Левчев се превърна в средство за самопознание и „самоосвобождение“, изначалният мотив за свободата в поезията му разкри нови свои дълбочини тъкмо чрез тази ирония.

В „Обсерватория“ завладените звезди са астрономически далечно, наблюдавани само от поетичната обсерватория на мечтите и „правата вяра“. Но Мигът е отлъчил поета от тази праволинейна поетическа вяра, и ако някога звездите му отговаряха, че са негови, то сега: „Аз искам да докажа, че на всички звезди /има живот/ и — /значи, поезия./ И някаква *връзка трябва* да се роди. /И моите устни да станат полезни. . . /Засага /место отговор/ идва дъждът. . .“ И въпреки това няма униние, а предизвикателство: „Бъдеще, от тебе искам съд!“ И още в следващия „Рецитал“ поетът бе стъпил на нов звезден континент:

Три милиарда звезди
седяха по пейките и гледаха в мене.
И аз започнах да декламирам
с неподозиран глас.
. . . Мисля, че разказвах на звездите
за това, как *човекът изгрява*.

Абстрактната безкрайност е приютена в жива плът и нов дух.

Априлското поколение създаде най-големия човек в новата ни литература, голям пространствено (в такъв смисъл героят на тая поезия — по-специално у Л. Левчев — с нещо напомня размишляващия герой на Лермонтов и буреносния герой на Маяковски, — у когото според М. Цветаева отношението е обърнато: словото е плът, а делото е дух!). Този Голям човек не се оглежда никъде, никое огледало не може да го побере — той мери себе си със звездите, съотнася ръста си с тях и така гради представата за своята значимост. В същото време той постоянно следи с какво се запълва разстоянието между „звездите“ и „земята“, между думите и делата — тоест с какво е изпълнен самият той. Оттук — постоянен самоанализ и нравствено овъзмездяване на загубите на връзка между стари и нови ценности у себе си. Разпнат между идеала и реалното, този герой остро усеща своята частична неосъщественост: той, мечтаещият и предвиждащият един бъден свят, е постоянно под прицела на своето „бъдещо-аз“. Затова така болезнено изживява моментите, в които внезапно се съзира като по-малък огледален двойник на „изгриващия човек“. Може би единственото огледално-смаляващо отражение е в „Абсурден автопортрет на бюрокрацията“: „Но в същност /аз/ дали не съм престанал вече /да съществувам/. . . Дали не съм преминал/ в друга някаква субстанция?“ . . . — с ням ужас се пита човекът, отразен. . . дори не в истинско огледало, а в жалкото, покрито с бледи мастилени облачета стъкло, което пази политурата на кръглата служебна маса. Неизтърканата политура — и почти изтърканите очи. . . какъв жесток контраст! Отражението придобива някаква магическа сила — всичко, попаднало във властта на неговия полиран кръг, губи реалните си размери, смалява се, замръзва в движение, загубва се, излинява. Небето е пренесено върху масата! В една плоскост са отново човекът и небето, празно и стъклено. Абсурдното е, че точно тази студена плоскост ги събира. Но човекът е безследно изчезнал в нея. И каквито и реалности да преминават през това самотно небе — всичко е безследно, всичко става изкуствено, книжно, неправдоподобно. В този затворен в глуха тишина полиран кръг няма въздух, няма и спомен за звезди. Сляп свят. Нерешим и абсурден като задачата за квадратурата на кръга. Но и тук, където мотивът за звездите и границите се сплита трагично-иронично с мотива за свободата и „изгриващия човек“, поезията е спасителка (мен поезията ме спаси — бе завещал Башев) — това внушение живее в околостиховото пространство като неочакван и далечен отглас на въпроса „кога е време за поезия“. . . Защото осъзнато и художествено назовано — това значи определено, отграничено и отчуждено, подготвено да бъде победено. Света победа! Без нея гласовете на новото биха заглъхнали, както без трагиката на подобни пропадания в поезията биха звучали (и звучат понякога), само кухи, неверни, плъзгави слова, срички шум. . . звънка тишина. Но и в най-тихото време гласът на поезията е жив:

Ние не чуваме. . .
Но цветовете чуват.
И световите чуват
горе
и изгриват. . .
Тогава да лежиш на топлата земя. . .
.
Защо се гледаме
с недостижимото?
Звезди!
Не сте ли вие гвозденте на всемира?

Какво е приковано с вас,
не ще узная. . .

Какво е това — нима поражение, раздяла със звездите, нова загуба на връзка?... И докога всяка победа ще горчи като кръв, като страдание? „И как да свържеш своята жалка болка /с края и безкрая на космоса?“ — ще се пита сам поетът и по-късно. . . „А има отговор — /и отговор на всичко любовта е! /Ала къде е този отговор?/ Все повече не зная. . .“

Усещам, че поетът ще „иземе“ моите объркани обяснения в свои ръце — и ето, че отново се виждам принуден да снова напред-назад между големите мисли, между подводните скали, между чувствата-астероиди в този поетически космос. Но тук нищо не означава само себе си (когато осъзная това, когато виждам как именно става това показване-скриване на смисъла в някое от тези стихотворения, разбирам как и стиховете се създават-осъзнават неравномерно, и точно това ми позволява да усетя, че в тях всичко се движи и само сочи своето бъдеще. . .). Така е и с „поражението“ — каквито и превъплъщения да претърпях отношенията му със звездите, Левчев нямаше да е Левчев, ако би отвърнал очи от тях. . . Признавайки, че: „поезията е престъпен опит да се превеждат пулсациите на всемира на простосмъртния език на нашето сърце“, той създаде една книга, където осъзнатите граници (не само барьери, но и връзки, нови опори) са умножени и ясно определени: чувство за история, вкус на настояще, свят на неизвестността. Оценката за собственото му място сред тия граници* събира и преосмисля всички мотиви и символи в цялата им целенасочена противоречивост. Тук отново изплуваха звездите, същите, които някога му говореха „ний сме твои!“. Да, сега те са далечни и мъчаливи, защото той се е отдалечил в годините и в опита, но в поезията — обратно на поговорката — далече от очите най-често значи близко до сърцето, а то няма нужда от думи. . .

Звездите са превзели човека, изгряващия човек — и диалогът със звездите е станал вътрешен монолог. Кога човекът става звезда? Когато се осъществява, когато вгражда себе си в реалното — оттам се ражда светлината, и невъобразимото се приближава, получава възможност да се роди — стига да вярва в него. . . Поетът е този, който внася космоса в човека (ето къде гласът на века проговаря в нашата поезия!), поетът е този, който — макар с цената на проби и грешки, загуби и отчаяние, любов и следлюбов-равносьметка, самосъд и вяра, оцелява и стоплена от преживените болки, въпреки тях — търси в човека звездите:

Ала през моите очи,
като през триумфални арки,
минават ваште полкове победоносни
и поздравяват майката безкрайност. . .

* Неслучайно тук се появява нуждата да се преодолее „теснотата“ на стиховия ред и поетът въведе прозаичен послеслов — „обяснение“ на стиховете. Но той всъщност ни обясни, че „поетът. . . няма право да превръща лирическите си вълнения в научно-популярна беседа“. Въвеждането на прозаична рамка не цели обяснения, а „създаване на нови връзки с реалното“, което е родило поетичната измислица“. Това е разширяване на културния контекст около стиха, което предвещава търсене на нови поетически пътища. Че това сложно явление на ерозирване на жанровите граници между поезия и проза, между поезия и „не-поезия“, поезия и реалност, време, „подходящо“ и „неподходящо“ за поезия и т. н. — че всичко това не е случайно, а именно предусещане на промяна, доказва разширяващият се кръг на явлениято: „проза“ се вмъкна в стихосбирките на Д. Дамьянов, Ст. Пенчева, Ив. Цанев, Ек. Йосифова, много поети пропиха изляло в проза, усилиха и критическото си присъствие, а дори и между съвсем младите поети има вече автори на статии, изразяващи концептуално отношение към характера и задачите на поетическото изкуство днес, . . .

И ето,
в мен
умората умира.
И нова жажда се самозаражда.

Също като в Сократовия кръг на познанието (тук този кръг по-скоро има формата на звезда. . .) — кръгът се разширява, увеличават се допирните точки до света на неизвестността, напрежението между овладяно и неовладяно става още по-болезнено, но пък и победите имат по-голяма стойност, защото са изтръгнати от по-голяма маса мълчалив мрак. . . Този мрак има винаги нужда от звезди — защото винаги има въпроси, които чакат отговор („... а отговор на всичко любовта е!“). Не зная кой умее да задава повече и по-трудни въпроси от децата — те питат повече и от бъдещето. Или то пита чрез тях. Може би затова винаги, когато иска да намери опора в бъдещето, поетът търси топлата ръка на детето. И в поезията на Левчев ще го срещаме постоянно (то не се натрапва, но аз бях изненадан колко голямо място заема това въплъщение на чудесата всред най-ласкавите, най-тънките и съкровени чувства на поета, у когото сантиментите и умиленията съществуват само като обект на жестока ирония. . .). Когато пресвръща звездите в хора, поетът мисли първо за детето, когато слуша майчиния глас — той сам е дете, докато се учи да пуши и да нарушава забрани и норми — той мечтае заедно с Дайляпма, вълшебника с картонения нос; когато в тежък час се „прибира на звездата си“ — той отново става малък принц, за да се върне пречистен при своя „последен читател“ — който също е дете. . . На детето разказва поетична приказка и само с него споделя, спрял пред входа на неизвестността:

. . . Някой пече тухли.
Може би
бедешето ще си прави дом.
(Кой друг може да е толкоз невъзможен).
И мечтаю да е дом,
а не казарма.
И деца, родени по любов,
да играят футбол.
И да чупят с топката стъклата.
Или в гробището да я търсят.
Или още, още по-отвд. . .

. . . В царството на Неизвестността, там, където се разхождат милиарди момчета с динени фенерчета. . .

* * *

Когато поезията обявява света за свой, тя или го присъединява към нещо, създадено преди, ценностно утвърдено и изискващо съхраняване, или създава този свят наново, размества всичко в него, преформира го и го пренаreja, като заставя старите ценности да заговорят с нов глас, да излъчват в друг спектър, да потиснат едни свои сили и да разгърнат други, неподозирани доскоро. Това движение винаги е свързано с преместване на гледната точка — и от поезията към света, и от света — към поезията. В единия случай поезията търси нови пространствени решения, гледа към *хоризонта* на неусвоените територии; в другия случай прокарва път от просторите на външния свят към кладенците на съзнанието, гледа по *вертикала* — към „ада“ или към „звездите“. В раздвояването си по спиралата поезията повтаря тези два типа движение периодично (естествено — в различен мащаб и насока, според конкрет-

ните исторически условия). Всеки път, когато се разчуят някакви твърди рамки, канони, догми, и човекът напусне улегналия кошер, за да се впусне в скитачество, странствувания, звездопът. . . , когато излезе насаме срещу стихияте, той отначало странствува към хоризонта, търси *мястото си*, а после търси *стълбата* към ново небе, подемът на чувството за *личност* го кара да осъзнава своята и на света *процесуалност* и незавършеност. . . Личната свобода започва да се осъзнава като проблем на свързването, а незавършената отговорност на собственото битие изостря мисълта за края и продължението на себе си в „своето-друго“. . . Едни са тези координати в библейската поезия (колко спокойно е старозаветното: „... И умря Йов в старост, богата на дни“ . . .), други са в поезията на Данте (тя се ражда тъкмо в момента на измъкване от средновековния „кошер“) — той погледна в дъното на човешкия ад, за да се възкачи чрез чистилицето до рая. . . „и вечните звезди“. Тези два пътя са, разбира се, чистите случаи, но поезията преживява и времена, в които трябва да ги свърже, да мине границата между тях — и тогава поетът усеща потоците на битието като размествени или смесени, осъзнава различията им (то винаги съществува, но всякога се осъзнава неравноправно).

На равнището на съвременната ни поезия тези общи закономерности също имат своите отгласи-представители. Сравнението между поетиките на доаприлското и априлското поколение (съзнавам условността на тези термини и „разграничения“) дава известна представа за смяната на гледни точки и посоки на „събиране“ нишките на света в съзнанието на поета. И в нашата поезия, когато се налага да се търси връзка между собствената болка и Космоса, любовта се оказва „отговор на всичко“ (което не значи, че този отговор идва лесно). Изобщо въпросът за усвояването на придобитото духовно пространство, за намирането на свое място в него, за определянето на собствените граници (тоест на своята качествена определеност) — е свързан с пътищата, „руслата“ на това любовно по същност усвояване. Естествено, че център и средоточие на новия тип отношения на човека със света е преди всичко самото отношение на човека към човека; новото в това отношение. Именно затова т. нар. „любовна“ (интимна — която всъщност никога не остава само такава) лирика заема важно място в проблемите на поезията. Проблем за поезията е дори самото присъствие или отсъствие на любовен „раздел“ в нея. Подчертавам — любовта е важна именно като проблем на поетическото съзнание, важно е актуализирането на проблема „потребност от любов“ и контекста, в който се разрешава той, а не самата любовна тема, която съществува, откак свят светува и пише стихове.

Спорът за правата на интимната лирика преди около двайсетина години (по повод стиховете на Ив. Радоев) утвърди правото на интимното да напусне отреденото му пространство в поезията (това бе още един отглас от проблема „време ли е сега за поезия“ и за каква поезия е време); утвърди любовта — като начин да излезеш извън границите на собствената личност и да намериш „своето-друго“ в един по-богат човешки свят. Този проблем има и своята съвременна проекция (макар че спорът около него вече се пренесе *вътре* в самата любовна лирика), в която паметта на поезията по своето отрази и запази диалектическите противоречия в социалното развитие. Колкото по-подвижен е човекът, колкото по-рязко времето размества в него старото и новото, „корените и колелата“ (а върху този процес се наслагват и особеностите на нашето „закъсняло-ускорено“ литературно развитие — без да ги драматизираме, разбира се), толкова по-силно се индуцира стремеж към единение и съвпадение със своето-друго. В лириката този социално-психологически процес (тук неизбежно се схематизира и опростява връзката) отново се отразява противоречиво. Движението, за което говорим, се усеща като несъв-

падение със себе си — това е неизбежната „размитост“ на снимката при едно бързо, устремно движение — и любовната лирика го преосмисля в опоеизиране, поетично „овъзмездяване“ на *несподелената* любов. В друг план събирането на „рая“ и „ада“, *несподелената* любов намират своето пародийно сатирично инобитие* — като реакция срещу бариерите между „мен“ и „мое-то-друго“. А колкото и да е парадоксално, тези бариери са, от една страна, все в тази съсредоточеност на личността в себе си, изместването на ценностния център към личността (крайностите на това изместване). Но неравновесието се обуславя и от външни фактори (външни бариери) — не просто „завистта човешка“ и „добрите хора“, но и от натежаването (обновената жажда за герои бе предизвикана тъкмо от това натежаване) на „негероичния делник“, „подробностите от пейзажа“, „мигът“ и пр. символи на мимолетната конкретност, обсебващи в съзнанието териториите на възвишения идеал (когато се превръщат в стеснен филтър между идеала и реалността).

Поетичното уравновесяване на любовната везна намери красноречив израз в лириката на Евтим Евтимов. Безспорно като *интимна тематика* в тези стихове се отразява личната съдба и личен дар, но като поетически проблем тя неслучайно е в центъра на по-общо внимание (а това е социално-ценностно преместване — да не забравяме, че и другите пишат любовна лирика, при това „старите“ повече от „младите“, поетите — по-добре от поетесите и т. н.). Възможно е тук да си кажат думата и отчетливо отразяваните в лириката на Е. Евтимов поетически конвенции, вече осветени с ореола на високата поетичност и утвърдени, с радост разпознавани от читателя, в авторитетния контекст на поетическата традиция. „Съединени, ний ще угаснем“ — с тъга и примирение е изповядал още Пенчо Славейков, издигайки копнежа за духовно единение над пламъците на страстта. Едно чувство, чието бъдеще дотолкова е белязано с печата на недостижимостта, че и миналото, и сегашното потъват в дима на призрачния сън за щастие. . . Отблясъци от този поетически поток читателят ще пренесе лесно върху съвременната любовна лирика, ще я пресеява през този филтър. Обаче „разпознаването“ в никакъв случай не означава пряко пренасяне и продължение, то винаги се съпътствава от противоположно естетическо внушение, важно за самата нова творба, за изявата именно на своето, особеното в нея. И за интимната лирика на Е. Евтимов е писано като за своеобразен езически култ към любовта, чувствувана като чудо, опиянение, тъжен дар на живота, романтичен порив към щастие. . . Като че ли всичко е благополучно — „дори тъгата извор е на радост“, както излизаше от тези оценки. Но откъм самата поезия, към която те бяха адресирани, идват и други, противоположни внушения. Неслучайно поетът обедини стихове, писани през различни години и под диктовката на различна нагласа към темата, с обобщаващата символна метафора „Нощи“ — знак на тъмнината, скриваща щастieto не само от чуждите, но и от своите очи. . . Най-съкровеното в себе си поетът назова „песен, от сълза родена“ — и това не е леката сълза на първата *несподелена* любов, а сълзата на съня, от който не искаме да се събудим.

* В тези случаи единението със „своето-друго“ се осъществява опосредствено — чрез ироничната дистанция от размислеността. Тук комическият смях, снемайки в себе си предателствата за идеала, любовно обгръща пукнатините между разслоените явления, допълва недостигащото. В това обгръщане има нещо от характера на „чистата“ лирика, чийто „класически“ представител е любовното стихотворение-изповед. И не е случайно, че „високото“ и „ниското“, лириката и сатирата, любовта и присмехът чуят преградите помежду си, усилят взаимно напрежението си и с това влияят върху „граничната ситуация“ в литературния развой, която е предизвикала разчупването и която на свой ред е посредник между обществените движения и вътрешножанровите пулсации. Много характерен пример е талантливото творчество на Марко Ганчев, за когото и досега спорят секция „Лирици“ и секция „Сатирици“, както някога седемте града спорели откъде е родом Омир. . .

Гора непроходима. Без лице.
Ни път назад, ни път напред синее.
Макар че се държахме за ръце
загубихме се с теб по детски в нея.

Къде си? — викаше през сто недра.
Къде си? — виках аз през мрака черен.
Като загубени деца в гора,
които плачат, за да се намерят.

В тази гора, „измислена от чувство и от слово“, не свети надежда от бъдещето. И непрогледният мрак, и нечутият вик не говорят за щастливи мечти. . . , и ни водят към по-верния отговор на въпроса защо вслушването на поета в трепетите на сърцето е така настойчиво, тревожно, упорито, какво всъщност търси той в душата си и дали пее тази любовна песен само за да излее радостите на още един пленник на великото и вечно човешко чувство. . . Не перипетиите на любовното преживяване, а опазването на чувството, защитата му от посегателствата на човешката слабост и слепота, удържането на неумолимо изплъзващото се — в това виждам ядрото на тая поезия. Почти няма да намерим тук стихотворение, радостно възпяващо споделеното, осъществено любовно чувство. „Какво е туй? Любов? Или разлика. . .“ — пита се поетът, разпънат между постоянния стремеж към любовта, към опиващата ѝ тайна, и непрестанното бягство, съзнателно отдалечаване, боязън от докосването до нея, страх да не се счупи крехкият съд на съня, да не свърши празникът. . .

Веднъж поетът с болка ще каже: „Загубвам бавно твоите черти, /лицето ти, ръцете ти, очите/ и повече не знам къде си ти — /при жълтите светулки на звездите,/ или отвъд пространството — далече?“, а друг път ще се опита да се утеши с виното на мъдростта: „Остава вечна само красотата, /която е недостижима още.“ Между тия два полюса на душата му витае мъчителен трепет над нещо, което безвъзвратно отминава, „защото всичко вече е последно/ и всичко губи своите черти“, и жаждата то да не свършва никога, защото само в него се съдържа сокът на живота, защото без него душата остава „без далечен брод, без небе, без чувства, без живот“.

Странна е тази любов-призрак, в която постигането на желанията значи смърт, опустошаващо познание, угасване на тайната. . . Странна е тази любов, в която няма и не би могло да има мечти, а има само „ехо от надежда“, любов, на която е позволено да живее само със „сега“, а не с „утре“, и това „сега“ непрестанно трябва да бъде подновявано — чрез спомена, който връща отлетялото чрез мъката по неударимото, чрез горчивата радост, че все пак всичко може би е било и все още е. . . , чрез утехата, че иначе не е и възможно. Странна — и реална, по човешки трагична — е тази любов-бягство в света на неуловимата красота. И колкото и да ни изглежда поетът личност цялостна и ненакърнена, колкото и да ни уверява в стихотворението „Два човешки свята“, че между него и любовта, „ . . . няма две вселени, две реки далечни, две гори, нито радост, нощем раздвоена, нито две разкъсани зори, нито ден, на кръстопът застанал, нито граница сред мрака син“, самата мисъл за тия два свята и настойчивостта на повторението издават раздвоената душа, раздвоената любов, разкъсаното сърце, което само в най-трагичния, най-горчивия миг на прозрение ще се осмели да спре изтръпнало пред истината, че любовта, която му дава живот, е създадена „от сънища, от думи, от багри, от звезди и от безумие“ . . .

Да, поетът създава един нов свят, в който го приемат — с любов! — такъв, какъвто е, жив човек, комуто нищо човешко не е чуждо, и в този свят той

търси опора, на него разчита, за да доизгради онова, което няма в живота, да получи в своя поетичен мир онова, което остава неуловимо, изплъзващо се, непостигнато в действителност: „недочаканото да дочакам, неповиканото да пристигне“. . . Реална и нереална, тази любов не е „само за двама“, не е сфера, непроницаема за външния свят, но докосването ѝ до него е болезнено. По сила тя се равнява на една човешка съдба — и е конкретна, единствена и всеобхватна като съдбата, — но индивидуалното в нея идва като заплаха „отвън“, като неприемане, като жестока хорска присъда над самото ѝ право на съществуване. . . Всеки, който би попаднал във водовъртежа на такава любов, би изпитал същото раздвоение, неудовлетвореност, мъка. Любов-съдба — в самия си отказ от претенцията да бъде „обща“, да се отнася до всички, тя се издига до една по-истинска общност. Рисувайки конкретните ѝ проявления, тези стихове са чужди на преките моралистични изводи — и тъкмо с това печелят повече естественост и сила на въздействието; по-пряко чувствуваме трагичната обреченост на това чувство, по-близо сме до поета в неговото бягство към света на щастливите сънища. . .

Нечуваните гласове аз чувам
отвъд онази глуха тишина,
неотсънувания сън сънувам
отвъд виденията на съня.

И аз от края на земята ида
помамен от най-честната лъжа,
невидимото на света да видя,
неудържимото да задържа.

В този създаден от въображението свят са снети забраните, всички „не“ отпадат, защото там „любовта е детство“, а детството всичко вижда и всичко му е достъпно — то не умее да лъже. Тогава поетът казва: нечуваните гласове аз чувам, неотсънувания сън сънувам, неосъзнатите внезапни срещи една ръка съзнателно реди, непозволените довчера думи една усмивка днес ми позволи. . . Но това не е просто елементарният свят на позволеното. В него е събран животът на силата и на слабостта, откровението и безизходицата, чистотата и греха, надеждата и отчаянието. . . И това не са случайни находки, психологически детайли, които да придадат завършеност на картината, а съпала, които водят към дълбините на подземното-душа, отдето извира вечната жажда за обич, щастие, духовна свобода и цялостност.

Веднъж създаден, светът на идеала предявява все по-високи нравствени изисквания към създателя си — да бъде по-умен, по-чист, по-добър, по-човечен. . . Висша сфера за реализация на тези качества е любовта. А тя неумолимо си отива с времето. Единствено изкуството, поезията може да противостои на неговото течение — и ето как в съзнанието на поета по един странен, трагичен, но закономерен път се свързват неотделимо любовта и творчеството, чувството и поезията. . .

Разбира се, не мислим наивно, че поетът разчита на безсмъртие в поезията и затова пише. Подбудата е съвсем друга, много по-дълбока и сърдечна: „И всеки косъм бял над твоето чело сега е може би пропуснат стих“ — казва поетът, — пропусната възможност да се изживее още един път горчивото любовно вълнение. Да пише, да създава поезия — това е единствената му възможност да чувства, да обича, да живее. . . Може би затова той се опитва да спре мига, да гребне поне шепка от него, да удържи любовта-време в стихове като „Затваряне“, „Само в нея“, „Затворих птица“. Белите коси са неосъществен стих, моливът се свършва, за да изпише думите на поезията-любов,

и даже пролетните минзухари се нареждат „сякаш стих до стих“ (а не стиховете да са, примерно, нащфтели като пролетни минзухари) — тъй много надежда и упование в словото живее у поета, че дори сравненията си той е подчинил на една доминираща сила, на творчеството, което е съхранило неговите чувства. Но къси са илюзията, горчива е мисълта — дори творчеството не може да удържи живата любов — в него тя или застива като чертите на икона в олтар, или умира зад тесните решетки на думите. . . Освободена, неуловима, тя ще се върне там, отдето е долетяла — при реките, горите, небето, ще се върне към своя извор — природата (оттук и „пантеистичните“ мотиви). А каква е утехата за поета? Да се заключи сам в килията на стиха, да засънува пак с отворени очи и да търси сянката от крилото на любовта в песента на душата си:

Отлитнали са птиците-поети,
преместени са другите звезди. . .

.
Защо? Кога? Отгоре слиза есен,
да хвърли над пътеката забрава.
Една незабравима, тъжна песен
остава само да ни утешава.

Вкусът на истинското вино е горчив. Не трепетното очакване на любовта и празничната суета около нейното пристигане, не каква ще е, като дойде, а каква е, когато е вече дошла, и каква ще бъде, как ще остане — в това за поета са вече големите въпроси на голямото чувство. А оттук сами тръгваме към скритите (несъзнателно, непреднамерено поставяни от автора) в контекста въпроси — откъде идваш, живот, и накъде вървиш, какъв човек бях, как те изживях, намерих ли щастие, познах ли твоя смисъл? . .

Шепа нощни песни за най-човешкото:

.
Непокорено чувство ни зове,
затворим ли за миг очите нощем.
Неизменилите на нас звезди
дори и в тъмни вечери ни греят.
Незатревените след нас следи
през всичките сезони пак живеят.
.
Незаглушен от миналото зов
изпраща ни еленови сигнали.
И невъзможна, скрита пралюбов
пристига като сън да ни погали.

Това е неназовимото, което се стремят да назоват тези странни стихове за не-любовта-любов, за драмата-щастие, за несъединимо-раздвоеното единение. . .

За нашата поезия е показателен и важен за размисъл фактът, че любовната лирика у Е. Евтимов, понесла отгласите на предишни, идещи от високата традиция мисловно-образни и сетивно-емоционални конвенции, е тази, която почти самотно реагира на същностни нужди в развитието на модерното художествено съзнание.

ЖИЗНЕТВОРЧЕСКАТА АКТИВНОСТ НА ГЕРОЯ

САБИНА БЕЛЯЕВА

Предмет на настоящата статия е образът на човека в българската художествена проза след 1944 г. Ще се спрем по-специално върху представите на неговата социална активност, обусловени от исторически подвижното съотношение личност-общество. То е решаващо при анализа на литературния герой — доколкото представлява мирогледно-идеологическата основа, върху която се формират естетическият идеал за личността и изхождащите от него проблемно-идейни търсения.

От друга страна, взаимовръзката личност-общество може да се разглежда и като формообразуващ фактор. При посредничеството на проблемно-тематичния план на изображението тя влияе върху жанрово-йерархичната система, върху структурирането на персонажите, върху поведението им на равнището на сюжета и т. н. На практика това означава, че всеки нов момент в социално-идейния подход към личността води към съответно изменение на нейните структурно-художествени характеристики.

Така обоснована, еволюцията на героя в най-новата ни проза става показател за движението на обществените идеи през изминалите четири свободни десетилетия от националната ни история.

* * *

В периода след Девети септември до края на 50-те години историята е централна тема в литературата ни, но в определена степен — и художествено-моделиращо начало. Тя налага определен род проблематика, предпоставя разрешаването на конфликтността, определя стилово-изобразителните решения. Наблюденията на Т. Жечев по повод първите образци на антифашисткия роман могат да се отнесат в една или друга степен към цялата проза от разглеждания период: рамката на белетристичното повествуване „е приготвена от историята, достатъчно е тя да се постави, да обхване наготово моделираните събития и лица“¹.

Историческата необходимост налага своя отпечатък и върху изображението на частните съдби. Тя активизира у човека неподозирани допреди социално-творчески заложби, но и ограничава донякъде всестранното им осъществяване. Поради това героят от 40—50-те години е едностранно детерминиран, безусловно зависим от социалните процеси. Подобна едностранчивост е обективно обусловена, неизбежна при тогавашната историческа ситуация. Следвоенната разруха, ожесточените класови сблъсъци, неимоверните труд-

¹ Вж. Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 г. Кн. I. С., 1979, с. 142.

ности на началното обществено и духовно изграждане предпоставят сливането с общността като необходимо условие за устояването на индивидуалното начало. Вярата, че можеш да останеш извън времето, настрана от неговите идеологически конфликти, е илюзорна, гибелна. Логиката на развитието задължава личността да избира — или да ѝ се противопостави, или да живее в съгласие с нея. Второто от двете възможни решения определя същностните характеристики на тогавашното художествено светоусещане: исторически оптимизъм, героичен патос, себеотрицание в името на обществения прогрес.

Техен изразител е героят на съвременността — герой в буквалния смисъл на думата, борец-антифашист или строител на новото, по-съвършено общество. Той се изявява по правило в атмосферата на остри класови сблъсъци, незапни житейски и нравствени сътресения — тоест в драматични, конфликтно напрегнати ситуации. По този начин се разкриват тъкмо качествата, необходими в годините на революционен прелом: решителност, целеустременост, непоклатима вяра в правотата на класовия идеал, неизчерпаема жизнетворческа енергия в революционното обновление на света.

Посочените нравствени стойности са представени в плана на непосредствената жизнена практика (в сферата на бита и труда) и имат „нагледни“ — събитийно оформени измерения. Критерий за жизнетворческата активност на човека е физическата му действеност, изразена посредством движението от една пространствена точка към друга. Изменяйки местоположението си в белетристичното пространство, персонажите встъпват във взаимоотношение с множество различни лица, преодоляват едни или други препятствия и в резултат изявяват определени черти на характера си.

Във всеки случай, външната, събитийно-фабулна активност невинаги е обвързана със съответстващото ѝ психоемоционално съдържание. Новото социалистическо изкуство се интересува предимно от грандиозността и обективното съдържание на обществените промени и значително по-малко от психологията на човека, който съзнателно е приел определената му от историята социална роля. Дилемата му е сравнително несложна — свежда се до приемането или неприемането на социалния императив. Веднъж приобщен към общността — намерил мястото си в редиците на съпротивата, или в изграждането на новия завод, или в устройването на кооператива, героят надмогва всякакви колебания, лутания, противоречия, и крачи в общия строй, тъждествен на себе си — вътрешно уравновесен, монолитен, симетрично окръглен. Препятствията, които тепърва му предстои да преодолява, са извън него — не и вътре в него.

Тази финална завършеност, едноплановост, монолитност е извънредно интересна от социално-художествено гледище. Тя е указание за здравите корени на съвременното творчество в класическата, реалистична традиция, утвърждаваща духовно здравия, цялостен, хармоничен човек. Но във високите образци на традиционния реализъм целостта на духа е само обобщаваща, резултатна отлика на художествения характер. Тя не изключва раздвоеността, съмнението, колебанията, напротив — неделима е от тях, както са неразделими светлината и сенките, доброто и злото в човешката душа.

През 40—50-те години, когато основната му цел е „човекът в света“, творчеството нарочно заобикаля свойствените за „света в човека“ светлосенки и психоемоционални преходи. Героят, експониран „на дневна светлина“ не познава интуитивно-подсъзнателните състояния на психиката, конвулсиите на нервите и прищевките на въображението. На преден план са изведени стремлението към хармония, яснотата, разумността. Тези стойности, най-категорично изявени през довоенния период в пролетарско-революционната литература, биват доразвити и обогатени като първооснова на съвременната социалисти-

ческа нравственост. Те именно определят приемствеността, но и конфликтното противопоставяне на новото изкуство спрямо ред моменти от предходния национален художествен опит. Защото идеалът за социално обусловената хармонична личност изключва „непрекъснатото себесъзерцание и грижливо вслушване в помръдванията на собствената си душа“ още през 20-те години². В следвоенния период той е вече съвършено несъвместим с трагическите „безсънници“ на Яворовия лирически „аз“, с болезнените екстатични реакции на Г. Райчевите персонажи и с кроткия унес на Йовковите мечтатели, с „двойническия комплекс“ на Разцветников. Исторически неприемливи и художествено изчерпани изглеждат по същото време и тъмните частнособственически инстинкти на Юрталана и Мариола, на Воленовите „диви души“ — макар че преломната епоха, когато селският човек за винаги се разделя със своите ниви, добитък и селскостопански инвентар и из основи се сриват традиционно-патриархалните представи, е естествена предпоставка да бъдат актуализирани уроците на класическата „селска“ белетристика. Засега творческото мислене, подминавайки напластяванията на миналото в човешката душевност заради злободневните обществени потребности, по необходимост отхвърля и редица ценни завоевания на родната художествено-психологическа традиция.

Отказът в изкуството на първите петилетки от „диалектиката на душата“ за сметка на обективно-историческата диалектика е многостранно изследван в съвременната критическа литература. Тук ще се ограничим да напомним, че той пределно ясно отразява духа на епохата, боравеща „с ясни и чисти понятия, с категоричност, на която е чужда всяка двусмисленост и сумрачна неяснота“³. Рязкото поляризиране на обществените сили изисква идейна яснота и конкретност и в сферата на естетическите представи. Както впоследствие обобщава В. Попов във „Времето на героя“, те „трябва да бъдат като задачите, като бити ни — предметно ясни, прости и способни за консумация от масите. Трябва да възпитаваме с такова изкуство огромни маси от хора“.

Оттук и рязко очертаната опозиция положителен — отрицателен герой, и контрастното черно-бяло експониране, и относително опростения изобразителен строй, в който са издържани художествените характери. Борбата за преодоляване на буржоазния индивидуализъм и естетизъм, частично изявени в изкуството ни до Девети, и за утвърждаване на социалистическо-реалистичната естетика налага на първо време придържането към традиционно-реалистичното отражение на живота „във формите на самия живот“ и ограничава новаторските търсения. Поради това социално-художественото познание за съвременността остава в предела на „първите хоризонти“ (В. Попов). Възможността литературата да разшири своя изразно-психологически арсенал, за да пресъздаде дълбочинните изменения в „микрокосмоса“ на личността като последица от измененията на социалния „макрокосмос“ е в определена степен ограничена.

Към края на 40-те и в началото на 50-те години еволюцията на творческите виждания е допълнително възпрепятствувана от нормативната догматична естетика. Абсолютизираното изискване за „типични характери при типични обстоятелства“, като накарнява диалектиката на исторически общозначимото и частното, своеобразното, индивидуално неповторимото, води към създаване на набор от типови (художествено автоматизирани) персонажи, модели на поведение, ситуации, конфликти. Тогава героят постепенно започва да се превръща в „напълно предсказуема“ — статистически усреднена величина, свежда се до сигнатура на социалните процеси и съотношения. (Тази

² А. т. Далчев. Размишления върху българската лирика след войната. — В: Страници. С., 1980, с. 25.

³ Кр. Куюмджиев. Разтворена книга. С., 1983, с. 118.

тенденция впоследствие ще бъде блестящо пародизирана в „Бомбето“ на Радичков.) Монолитен, окръглен, лишен от вътрешни противоречия, той е не просто едностранно, но м е х а н и с т и ч н о детерминиран от историята — безсилен да бъде неин властелин и творец, да повлияе на свой ред върху обективните обществени закономерности. Такав той е вече предreshен, еднопланов, схематичен и изпълнява стеснени обществено-прагматични, дидактични функции. Предназначението му е да възплъти нравствените качества, необходими за разширяването на непосредните злободневни обществено-практически задачи.

Разбира се, социалната мисия на творчеството не се изчерпва единствено в рамките на злободневното, прагматичното. То е длъжно да прекрачи отвъд „първите хоризонти“ — да актуализира духовните ценности на миналото и същевременно да предусети и изрази тенденциите на утрешното ни социално изграждане. Въпреки задържащата роля на догматичната естетика, стремлението „отвъд първите хоризонти“ е ярко изявено през 40—50-те години в поредицата новаторски творби („Крадецът на праскови“, „Танго“, първите части на „Обикновени хора“, „Тютюн“, Талевата трилогия и др.), които и днес остават сред най-високите постижения на съвременното ни социалистическо изкуство. Изобразените в тях характери, психологически завършени и пълнокръвни, са ценни поради това, че документират заедно с „паметта“ за традицията и съзнанието за „великата двойственост в нещата и хората, която движи развитието“ (Д. Димов). В този смисъл те могат да бъдат оценени от съвременна литературоведска гледна точка като з н а ч и м и о т к л о н е н и я от нормативността, като реакция срещу психологическата недостатъчност на героя в шаблонните типови образци.

Но тяхната значимост не се изчерпва дотук. Един частен, малко изследван от критиката, но немаловажен момент им придава особена социално-художествена и историко-литературна стойност — обстоятелството, че изразяват (имплицитно) драматичната сложност на двуединството история—човек.

Не става дума за някакъв предпоставен, несъответен с мярата им прочит, който — възможно е, — би принесъл в тогавашното художествено световъзприемане наслоения, които са му обективно неприсъщи. Напротив — осъзната през следващите десетилетия в цялата й драматичност и историческа неизбежност едностранчивата обусловеност на човека от историческите закономерности е документирана в изкуството на първите петилетки посредством мотива за вградената сянка.

Този мотив присъствува и в бригадирската поезия, и в епическия роман. Особено впечатление прави нарастващата му честота. Обвързан с жизнерадостно интонираната тема за социалистическото съзидание, той се появява за пръв път в стихотворението „Вградената“, което Бл. Димитрова рецитира на младежки митинг наскоро след Девети, а малко по-късно (в началото на 50-те години) — в „Човекът с белия кичур“ и „Другари мои“. Към края на десетилетието го оподзотворява и П. Пенев („Когато се наливаха основите“, „Дни на проверка“ и др.) Вече през 60-те години, след разобличаването на култа, легендата за вграждането получава заострено трагически, универсализиращи измерения. В „Българо-вавилонско стихотворение“ Конст. Павлов създава гротесково-пародийния образ на кулата, в основите на която „ще зазидам . . . сенките на цялото човечество“.

Мотивът за вграждането е по своеобразен начин „снет“ и в романоепическите платна на Д. Димов и Д. Талев. Този факт е толкова по-забележителен, като се има предвид колко тясно е обвързано епическото мислене с идеята за историческия детерминизъм и с колективистичното светоусещане.

Ето например Лазар Глаушев, който съзнателно се отказва от брак с чорбаджийската щерка Ния. Постъпката му е акт на себежертва в името на възрожденския революционно-народностен идеал. Но в нея днес бихме могли да съзрем и аскетичната строгост на следдеветосептемврийския нравствен кодекс. Търсейки хармоничната окръгленост и уравновесеност на жизнените форми, Талев е побързал да реши дилемата на героя чрез неочакваната смърт на Аврам Немтур. Но тя е външна, с л у ч а й н а по отношение на историческата конфликтност. Пък и Лазаровите терзания са повече загатнати, не и задълбочено анализирани.

Вече в „Гласовете ви чувам“ в сходна ситуация е поставен и Борис, когато трябва да избира между дълга към революцията и любовта към богатото гръцко момиче Ангелика. Тук обаче Талев поставя раздвоението на героя в центъра на повествуването и го изследва несравнимо по-внимателно, с друга художествено-психологическа оптика. И най-важното: също толкова неразделим от общността, синът за разлика от бащата активно брани правото си на самоопределяне и избор.

Но проблемите на избора ще станат актуални едва през 60-те години в друга социално-художествена обстановка. . .

Сега, в следдеветосептемврийския период, литературата е все още чужда на тези проблеми. В нея ще намерим примери предимно за това как фатално предопределя историческата неизбежност битието на частния човек. Не става дума само за персонажи като Ирина или Костадин Джупунов, които са неспособни да вникнат в логиката на историята. Нейни жертви са и героите, които със съзнателните си усилия чертаят посоката на социалния процес.

Изключително проникновено е изразена тяхната обреченост в „Тютюн“. Динко ще бъде безпощадно осъден, когато пренебрегва интересите на отряда заради любовта си. Емоционалната му поривност е противопоставена спрямо рационализма на Лукан, чийто „интелигентни, сурови, неумолими очи“ виждат „само върховната, крайната цел на борбата“. В най-висока степен естетизиран израз на сектантското пренебрежение към индивидуалността е поведението на Лила. Аскетизмът, култивиран в идейните сблъсъци и рисковете на нелегалността, ще отравя живота на героинята и след това, в дните на мирно съзидание. Невъзможността за избор е документирана и в равносметката на Варвара:

Непрестанното люшкане между живота и смъртта. . . те изчерпи, превърна те в сприха ва, повехнала жена тъкмо сега, когато приближава победата. Ти по жертвува всичко, но пропусна радостите в живота си. Партизанският живот изисква невероятно напрежение, свърхчовешко отричане на индивида от себе си. Ти ги даваш още, но вече само с разума си. Оттук произтича твоето противоречие, твоята нервност, твоята неспособност да приемеш великата двойственост в нещата и хората, която движи развитието (разр. м. — С. Б.).

Мотивът за враждането, разгледан като указание за сложността на социалните отношения през 40-50-те години, определя историко-художествената значимост на тогавашните новаторски образци и поради това, че е мост към предшестващата ги национална традиция. Той ги свързва, първо, с песенния фолклор (доколкото именно от фолклора легендата за Струна невеста бива усвоена за индивидуалното поетическо творчество); второ, с възрожденската („Изворт на Белоногата“ на П. Р. Славейков); най-сетне, с пролетарско-революционната поезия (Н. Вапцаров — „История“).

В плана на приемствеността ще забележим и ред нови моменти, обновяващи и доразвиващи традицията. Утвърждавайки приобщаването на единиците към тежненятия на общността, съвременните творци го преосмислят в съгласие с оптимистичните виждания на първото свободно десетилетие. Болката за „раздаде-

ните наши младини“ (Бл. Димитрова) е съзвучна със съдържаната скръб на стария Славейков, с драматичната Вапцарова равностойка в „История“. Но срещу нея, за пръв път в националната художествена практика, е противопоставена вече гордостта за „сътвореното тук от нас“ (П. Пенев). „Моята младост не с плач се вгради, а със песен“, заявява и Бл. Димитрова във „Вградената“.

Така мотивът за саможертвата в името на колектива, който откроява нарушената хармония на отношението история — човек, съществено разширява социално-художественото познание за тогавашния живот. В „Дни на проверка“ П. Пенев изповядва „как избуяваше у нас надеждата, поливана от плачещи очи“; „как двадесет и пет годишни бяхме, а нашите коси сребропокри“. Раздвоение няма — драматизмът в поемата е по вапцаровски овладян, на преден план е изведено колективистичното начало. Но пак драматизмът, поради особена дълбочина, я сродява с късната Яворова лирика. Противопоставяйки срещу самотническите настроения на Яворовия „аз“ жизнеспособяващия патос на новата епоха, П. Пенев обобщава в своята лична драма „оптимистичната трагедия“ на съвременната личност, стоицизма и героичното ѝ устояване в „един велик, един бурлатен век“:

В живота, от тревоги още гърбав, претоварен,
ний всеки ден по мъничко изгаряме. . .

На друго място — в стихотворението „Разсъмване“ — поетът призовава да опазим „правата свещени — на човека свещените вечни права“. Изтръгнат от своя контекст, той призив изглежда абстрактен, неисторичен; той сякаш е в разрез с изискването за идейно-класова яснота и образна конкретност, което литературата след Девети наследява от довоенната пролетарско-революционна поезия. (Да си спомним Вапцаровото стихотворение „Горки“: „Аз, куче, те учих да бъдеш конкретен, а ти шикалкавиш. . .“) Всъщност не някаква надвременна, абстрактна хуманност — П. Пенев напомня за стародавните, традиционни нравствени норми, без които би било немислимо формирането на съвременния комунистически морал.

Така разгледано, П. Пеневото творчество фактически актуализира проблематиката, поставена още в началото на века от П. Ю. Тодоров в „Зидари“ — за „личната жертва и общественото добро. . . , границата между жертвата, която се откъсва от сърце, и престъплението, което се върши в името на обществото“⁴. Което значи, че новата — исторически преосмислена и диалектически обоснована — преценка на крайностите, но и на постиженията на българския индивидуализъм, към която се стреми съвременната критика, е назрявала в творчеството още през 50-те години.

В началото на следващото десетилетие, когато се формира априлската хуманистично-художествена концепция за личността, литературата вече откровено и с дълбока загриженост разисква пренебрегването на индивидуалността. Противоречието между историческата логика и човешките тежнениа, между целите и средствата в революционния прогрес занимава Д. Талев в „Гласовете ви чувам“ и Ем. Станев в „Иван Кодарев“, Б. Райнов в „Пътища за никъде“, А. Гуляшки в „Златното руно“ и „Седемте дни на нашия живот“, К. Калчев в „Двама в новия град“. . . Анализът дотук показва, че техните хуманистични възгледи са всъщност продължение на една значима насока в литературата от 50-те години; че изкуството далеч преди априлския прелом е отхвърляло сектантската мяра за човека и е воювало за неговото реабилитиране.

Защото човешката неповторимост е жизнено важна за утрешния ден на социалистическото общество и на социалистическата литература. В определени

⁴ Б. Н и ч е в, Национална съдба и литература, С., 1968, с. 117.

моменти от историческия развой обаче непосредните практически интереси на общността надделяват над интересите на единицата. Тогава се оказва застрашен самият живот: неговата най-висша ценност — човекът, „става среден, уеднаквен, превръща се в типов човек, в симетрично окръглена единица на съществуване-то“ (В. Попов — „Времето на героя“).

В такива случаи главното е да бъде възстановена разколебаната хармония на индивидуалното и колективното начало. Историята, както и изкуството, се нуждае от л и ч н о с т и — уникални, вътрешно свободни, духовно активни. Без да къса жилавите нишки, които го свързват с другите, индивидът е в правото си да съхрани неповторимостта си. Той „идва на този свят с едно единствено, собствено предназначение“ и тайните, които носим заложени дълбоко в нас, трябва да осъзнаем „не като общ закон, а като индивидуална и неповторима определеност“ („Времето на героя“).

* * *

Обществените и художествено-творчески усилия през априлския период са вече всецяло насочени към хармонизиране на отношението история-човек. „Ще повярвам в слънцето, ако и то вярва в мене“ — патетичният епиграф към Радичковото „Горешо пладне“ е недвусмислено свидетелство за това как из основни се е променила социално ценностната йерархия. На мястото на небесното светило в центъра на Радичковата художествена вселена е въздигната руса-та, „остригана грубо с ножица“ д е т с к а г л а в а. Застрашена е индивидуалната съдба — застрашено е самото мироздание.

Така на преден план излизат проблеми, бегло засягани дотогава: за личния избор като акт на социално самоопределяне; за правата на единицата в колективния живот, но и за субективната ѝ недостатъчност в хода на социално-историческите преобразования. Без да подценява връзките на човека с другите, творчеството ги разкрива по-тъмни и многостранни, не така конвенционално-безусловни. Колективът престава да се тълкува като съвкупност от „статически усреднени величини“. Той е общност на активни, високо съзнателни, неповторими личности, уникални по своя духовен строй и социални проявления. Утвърждава се тенденцията героят да бъде изобразяван „не с оглед мястото му в една социална и ведомствена йерархия, а главно с оглед човешките му качества. . . да бъде равен на себе си и да се изчерпва и покрива с реалното съдържание на своите качества“⁵.

Тази нова, съвременна гледна точка, в която са диалектически помирени социалната обусловеност и автентичната човечност на индивида, определя новаторския подход към парадоксите и противоречията в частния живот. Догматичният рационализъм е омаловажавал такъв род противоречия като несъществуващи, странични по отношение на обективно-историческата логика, или е търсел да ги подведе към еднозначно тълкуваната „макроскопическа“ нравствена нормативност. Това е всъщност причината, поради която повестта на Ем. Манов, предизвикателно озаглавена „Недостоверен случай“ (1957), е посрещната с резки възражения от страна на критиците. Твърденията, че е художествено неубедителна, не изчерпват мотивите за неприемането ѝ. Много важно е друго едно обстоятелство: житейската история, възсъздадена от Ем. Манов, изглежда от позиции на догматизма и нормативността случайна, наистина „недостоверна“.

Инерцията на нормативното мислене още дълги години ще спъва правилното тълкуване и оценка на новаторските художествени явления. Във всеки случай, отношението към тях постепенно се изменя: противоречивостта на човешките

⁵ Б. Н и ч е в. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1978, с. 359—360.

светове става доказателство за многопосочността и дълбочината на процесите в сферата на социалния „макрокосмос“; жизнените парадокси заемат законното си място в картината на света и открояват малко изследвани дотогава страни от борбата за неговото революционно преустройство. Отричането на човешки-съкровено е вече несъвместимо със социалистическата хуманност. Все по-категорично се налага убеждението, че „макроскопическата“ хармония не може и не бива да изключва „микроскопическите“, биографичните съдби.

Оттук и обновените характеристики на героя в литературата на 60-те години. Черно-белите изображения са отхвърлени като художествено автоматизиране, изчерпани, непригодни да изразят „великата двойственост в нещата и хората“. Опозицията положителен—отрицателен герой постепенно изгубва тезисно-схематичната си полярност. Графическата контрастност отстъпва в плана на образното моделиране пред техниката на полутоновете, светлосенките. Типичен герой на новата епоха, изразител на нейните висши духовни ценности става своеобразният, уникален човек. Той е нееднопланов, частично предсказуем от гледището на нормативността, несъвместим с „идеализираните схеми“, които Д. Димов е отхвърлял още в „Тютюн“.

Приносно значение за разколебаването на схематизма имат търсенията на А. Гуляшки. В началото на поредицата неповторими, парадоксални характери, които към средата на 60-те години вече системно изместват предварително зададения типов герой, стои „странният“ Исая Дамов от „Златното руно“ — човек непоклатимо убеден в правотата на революцията, но и деликатно устроен, дълбоко ранен в превратностите на времето. Сроден с Исая е Емилиян Киров от „Седемте дни на нашия живот“. Изразител на жизнеутвърждаващия патос на съвременния обществен живот, той е равнодушен към конкретните човешки съществування и поради това неспособен да пренесе към бъдещето високите идеали на епохата, която го е породила.

Пак така нееднопланови са Кондарев и Христатиев от романа на Ем. Станев. Първият, обременен от своя „младажки макинавелизъм“ (Т. Жечев), мъчително дълго ще се домогва към равновесието на духа, което в литературата на първите петилетки е предварително зададено, отведнаж заявено в образа на бореца-комунист. На свой ред Христатиев се отдалечава от стеснената, примитивно-принизена представа за класовия враг — отличава се с проницателен ум и изтънена чувствителност, с усет за духовните блуждения на личността. Такъв, той се оказва в определени моменти парадоксално близо до Кондарев, за разлика от тезисното конфронтиране на класовите антиподи в предходното десетилетие.

Показателен е начинът, по който Ем. Станев изгражда идеята за духовната мащабност на комуниста. Тя се оформя постепенно в хода на повестуването, за да добие окончателна завършеност едва пред разстрела на Кондарев, в диалога му с Христатиев. Очевидно априлската литература настоява към човека да се подхожда диференцирано — съобразно с проявленията му в сегашния момент, но и с перспективите на по-нататъшната му нравствена еволюция. Поведението му следва да се оценява в зависимост от това ще се изяви ли той след време с нови, по-висши социални и морални качества, или напротив — ще остане в точката на застоя и регреса.

Подобна постановка изключва предварително зададените еднозначни предпостави за героя. Тя предполага не просто да се опише даден модел на социално поведение, но да се изследват субективните основания, които го пораждат. Така в априлската проза придобива особена актуалност проблемът за духовното възпитание на личността: той се налага с качество системност в „Гласовете ви чувам“ и „Цената на златото“, „Летопис на смутното време“ и „Софийски разкази“, в ранните романи на Бл. Димитрова и в „Антихрист“ на Ем. Станев, в „Гневно пътуване“ на Д. Фучеджиев и новелите на Д. Вълев за „покрайнината“ и т. н.

Всъщност възпитанието на личността е средишна тема и през 40-50-те години. Но тогава творчеството се интересува повече от „върховната, крайната цел на борбата“, отколкото от средствата и пътищата на нейното постигане. Ето защо героят, който трябва да я въплъти, израства, тъй да се каже, скоростно, нярядко за миг. По същата причина случката играе първостепенна роля в изграждането на сюжета: тя гласка действието към кулминацията, в която нагледно следва да се изяви новият, преобразеният човек.

Казаното не значи, че изкуството на първите петилетки е било лишено от усет за трудностите по пътя към предначертания обществен идеал. В „Дни на проверка“ П. Пенев проникателно предупреждава, „че е още далече мечтаният склон, че там само с „ура“ не ще стигнем след триста години. . .“ Картината на историческото битие, от която са изключени „простата човешка драма“ (Вапцаров) и усилията за нейното надмогване, е фалшива, художествено недостоверна — такъв е смисълът на П. Пеневите поетически внушения.

През 60-те години творчеството се стреми да постигне същата тази картина отвътре, в нейните психологически проекции. Отказът от идеята за скоростно прераждане на човека налага биографичните съдби да бъдат по нов начин съотнесени към обуславящото ги обективно-историческо време, поради което сюжетната кулминация престава да съвпада с върховете (в плана на историята) събития. Характерен пример ни дава „Цената на златото“, където революционното опиянение пред и по време на Априлското въстание е само пролог към моралното единоборство на баба Гюрга с Исмаил ага. Героинята излиза на авансцената едва в дните на погрома, след като вече е прозряла цената на робството и свободата. Разказът за отстояването на човешкото ѝ достойнство започва фактически оттук и приключва с епизода, когато старичката отказва да преклони глава и избира смъртта в зловещия Кацигра хан. Закъсняло ехо от разигралата се в Перущица историческа драма, този епизод е същинската кулминация в развитието на белетристичното действие.

От казаното се вижда, че заедно със съотношението историческо-биографично време в прозата на 60-те години е преобразувана организацията и на белетристичното действие: естетически значима е не случката, а свързаните с нея (предхождащи или следващи я) вътрешни състояния. При това положение кулминацията придобива по-различно — психоемоционално — съдържание; събитийната развързка вече не е безусловно задължителна; конфликтът много често остава неизчерпан, отворен. Без да омаловажава целта, която преследва героят, съвременното творчество обръща особено внимание върху усилията за нейното достигане — тоест върху онези моменти от биографията на социално обусловения индивид, които го разкриват в процес на формиране, израстване, социалнотворческо усъвършенстване.

* * *

Една от традиционните, често използвани форми за изразяване на личностната еволюция е странствването, пътуването на героя. Тя предлага „местата“-точки, съставляващи кривата на неговото преместване в плана на белетристичното пространство, да бъдат маркирани в ценностно-етическо отношение — тоест да са обвързани с определени емоционални състояния и нравствени промени. В такъв случай физическото движение представя вече духовната траектория, „жизнения път“ на личността.

Тази форма, засвидетелствувана още в средновековната словесност⁶, е доразвита през XVIII—XIX в. у Стърн, Толстой, Чехов („Степ“) и т. н. У нас

⁶ Тя е задълбочено изследвана от Д. С. Лихачов и Ю. М. Лотман.

през 50-те години я използва Д. Димов, когато изобразява деградацията на хората от света на „Никотиана“: Борис и най-вече Ирина. Всяко придвижване от едно място в романовото пространство към друго (градчето Х. — София — Варна — Чамкория — гръцкото крайбрежие — отново София и накрая градчето Х., където свършва „жизненият път“ на Ирина) е по същество пореден етап от неудържимото ѝ нравствено падение. Ще рече — героинята, е представена „на път“, е и вътрешно подвижна, духовно изменяща се. На тази основа тя се отдалечава от персонажи като Рафе Клинче и Райко Вардарски на Д. Талев. Формално погледнато, те също са „пътуващи“. Но тяхната физическа (фабулно-събитийна) подвижност има друго семантично предназначение — средство е да се изявят някакви п а л и ч и (вече съществуващи, но неразкрити до определен момент) индивидуални качества.

Примерът на Д. Димов остава в онези години епизодичен, малко популярен. За причините вече стана дума: героят на десетилетието трябва да въплъти достигнатата крайна цел — не п р о ц е с а на достигането ѝ. Значително по-близо до Д. Димовите търсения стои поетът П. Пенев с обобщението „човекът е човек тогава, когато е на път“. Ключов образ в творчеството му е образът на Пътя, на Движението. Духовното пространство на лирическия „аз“ — свят на коренни, необратими вътрешни промени, — е белязано надлъж и на-шир от пътища и пътеки.

В началото на 60-те години, когато се налага проблемът за възпитанието на личността, същите тези пътища прорязват вече и белетристичните светове. Освободено от задръжките на догматизма и нормативността, творческото мислене все по-дълбоко вниква в обективната жизнена динамика. Огромното социално-историческо ускорение разрушава из основи последните остатъци от стария патриархален бит и разколебава светоусещането на традиционния българин. Постоянството, устойчивостта на битието отстъпват в съзнанието му пред Движението, изменението, преобразуването.

Тъкмо усетът за Движението, прераснал от социално-психологическо изживяване в мирогледно-преобразуващ и художествено-моделиращ фактор, определя новаторското (в съгласие с опита на Д. Димов и П. Пенев) оформяне на мотива за нравственото формиране посредством символиката на Пътя, както и системността, с която тя е застъпена в априлската проза. Представителен за десетилетието социално-художествен тип става героят „на п ъ т ъ т“. Негови разновидности са героините от ранните романи на Бл. Димитрова; „правдотърсачите“ на Ем. Станев — Кондарев, Сибин, Еньо-Теофил; Саади и Джем на В. Мутафчиева; Д. Вълевите селяни от „покрайнината“ и редица други. Особено характерни са геологът Емилиян Киров от „Седемте дни на нашия живот“ и шофьорът Марин Масларски от „Двама в новия град“, чиято професия „на колела“ е сигнал за тяхната вътрешна изменчивост, подвижност.

Всички тези персонажи, решително скъсали с традиционно-битовата затвореност, устойчивост, уседналост, са носители на актуална социално-художествена информация. От една страна, те въплъщават „конкретната социална подвижност“ в нашия живот след Девети. От друга, изразяват промененото светоусещане на съвременния българин, противопоставен на своя предшественик от едно „улегнало, канонично време“ (Е. Мутафов). Първият, необратимо раздвоен между „корените“ и „колелата“ (Е. Каранфилов), е човек с разширен жизнен кръгзор, стремящ се да овладее непознати до този момент географски и духовни територии.

Но класическата ситуация, при която човекът, опознавайки и преобразувайки света, на свой ред се променя в него, съдържа и един специфичен нов момент: „пътуващите“ персонажи са вече подцртано аналитични, разсъдъчни, склонни с а м и да осмислят собствения си вътрешен живот. (На тази основа

те са близки до мислещата, самовгълбена Ирина.) Следователно „пътят през годините“ придобива допълнителни семантически стойности: той не е само физическо преместване в плана на белетристичното пространство (както в типовите образци на 50-те години), и не просто вътрешна промяна (както в класическия реализъм на XIX в.), но вече и „пътуване към себе си“ (по изразителната формула на Бл. Димитрова), тоест акт на самонаблюдение, самоосъзнаване, самоанализ.

Интерпретирана по такъв начин, физическата подвижност на персонажите от 60-те години става изходна позиция към тяхната „индивидуална и неповторима определеност“, тоест по-ясно откроява вътрешните (светогледни) изменения, породени от динамиката в нашия век на „големи скорости“. Оттук и разколебаването на едностранчивите, относително статични художествени представи за човека. Сравнен със завършения, симетрично окръглен типов герой, героят „на път“ представлява в по-висока степен изменчива, незавършена, отворена социално-етична и психоемоционална структура. В този вид е не само по-човечен, естетически правдив, но и по-вярно изразява ускорения ритъм на съвременната епоха.

На второ място, „пътуването към себе си“ допринася за по-задълбоченото изследване на социалната действителност. Вникващото съзнание на героя се оценява от 60-те години насам като мяра за нравствена пълноценност, но и като необходимо условие за историко-революционното преобразяване на света. Така осмислена „конкретната социална подвижност“, изобразявана в първите свободни десетилетия откъм градивните ѝ жизнеутвърждаващи аспекти, сега се разкрива като явление нееднозначно, вътрешно противоречиво. Тя е тъждествена с историческия прогрес при условие, че стимулира и на свой ред е обусловена от съзнателната активност на личността. И обратно — лишена от вътрешните ѝ (духовни) измерения, жизнената динамика е мнима, нецелесобразна, проява на консерватизма и застоя. Приносна роля за разграничаването на прогреса от застоя изиграва Радичковата „Суматоха“ — символ на механистичното, нетворческо суетене в днешния ни динамизиран бит. В нейния контекст физически подвижните Гоца Герасков („Свирепостроение“), Дачо и Жепето („Корени“), Опекунина и Отченаш („Пращка“) и т. н. се оказват хора духовно закостенели, непригодни да бъдат движеща сила на историята.

* * *

Описаните дотук обновени социално-идеологически и психологически характеристики на героя не изчерпват еволюцията му в съвременната проза. Разкритостен в системата на обществените отношения, човекът предявява своите права и на равнището на белетристичната структура. Историята е изменила бита, но и светоусещането, психиката, мисленето му. Друга е вече духовната му мяра — по-различна, отколкото в предишните етапи от националния ни културно-исторически развой. Затова традиционните изобразителни форми, посредством които е изразена тя в изкуството на първите петилетки, са вече недостатъчни да я постигнат.

Един от основните принципи на класическото повествуване е обектно-подчинителната връзка автор-персонаж: не само физическата действителност, но и изживяванията, и мислите на героя са представени от вън, от страна — съобразно със светоусещането на автора-демиург. Макар и толерантна спрямо субективните гледни точки на персонажите (за разлика от унифициращата гледна точка на романтическия субективизъм), авторовата личност е неотменимата отправна точка, спрямо която се отчита истинността на избора

жените жизнени форми. Между живота „наяве“ и онова, което е той във възприятията на действащите лица, стои бодърстващият „здрав разум“ на традиционния епически разказвач.

При това положение героят е затруднен да се с а м о и з я в и, тоест да разкрие дълбочинните пластове на своя „микросвят“. Показателен е случаят с Д. Димовата Ирина. Нейната самовгледи и разсъдъчност са качества, от които типовият нормативен герой е до голяма степен лишен. Но те са констатирано заявени, без все още да са оформени по съответния им начин. Обилното на конструкции от типа „тя осъзна...“, „спомни си...“, „разбра...“ и т. н. показва, че авторът-демиург не се отказва от правото си да бъде посредник между читателя и духовната биография на героинята, че „зад кадра“ звучи фактически авторовият глас. Тоест монологичната „вътрешна“ реч на Ирина (а това важи и за останалите действащи лица в романа) само привидно е възведена към собственото ѝ самосъзнание.

„Пътуващите“ персонажи са вече по-свободни от авторовата опека. За разлика от о б е к т н о о п и с а н и я (в третолична форма) герой на 50-те години те се изявяват във формите на „аз“-повествованието: монолога-изповед („Пътуване към себе си“ и „Отклонение“, „Двама в новия град“, „Софийски разкази“), дневника („Златното руно“, „Седемте дни на нашия нивот“, „Случаят Джем“). Аналогична е функцията на свидетелските показания пред съда на историята, инсцениран в романа на В. Мутафчиева. Освен че представят о т в ъ н съдбата на Джем, персонажите се с а м о р а з к р и в а т чрез собственото си слово и оценка за събитията, в които непосредствено са участвували.

При все това, макар да е забележимо разколебана, обектно-подчинителната позиция на героя се запазва и в априлската проза. Самосъзнанието му е ф у н к ц и я, производно на авторовото всеобхватно сътворяващо съзнание. В „Пътуване към себе си“ например богатото социално и интелектуално съдържание, заложено в образа на повествуващата героиня, е непомерно за възрастта и житейския ѝ опит и накърнява психологическата ѝ достоверност. Още на времето критиката забелязва, че двадесетгодишната монтажничка е по-скоро условност, подставено лице. Колкото и настойчиви да са уговорките за „скоростното ѝ узряване“, „пътуването към себе си“ е по същество „пътуване с един пътник: автора“⁷.

Пак така непосредствено е експлицирана авторовата идея и в „Седемте дни на нашия живот“, където ролята на разказвача-демиург формално е разпределена между трима повествуващи персонажа. Гуляшки бърза да ни въведе в проблематиката на романа и, като експонира в първата част образа на Емилиян Киров, нетърпеливо и отведнъж, макар и най-общо, заявява смисъла на житейската му драма. По-нататък разказът се разгръща като вариации върху първоначално изложената тема. Личният дневник на Емилиян, вместо да открие отвътре същината на социалното му поведение, просто добавя някои нови биографични подробности към казаното от неговите спътници. Затова, въпреки множествеността на гледните точки, многогласие на практика няма — зад действащите лица говори, изправен в целия си ръст, сам авторът.

В тези и в редица други случаи еманципирането на героя по отношение на авторовото съзнание е все още частично, непоследователно. Така „микросмисълът“ на личността се разкрива, образно казано, до равнището на атомите, което значи — само до някъде. „Безкрайно малките частици“ на душата изискват друга, по-модерна изобразителна оптика, предполагаща отказ от посредничеството на всевиждащия разказвач в името на р а в н о п р а в н о т о

⁷ М. Н и к о л о в. Пътуване с един пътник: автора. — Лит. фронт 1966 бр. 39.

съществуване и диалогичното общение между автора и неговите персонажи. Защото у човека, ако повторим след Бахтин, „винаги има нещо, което сам той може да открие в свободната активност на самосъзнанието и словото, което не се поддава на овъншно задочно определяне“⁸.

За пръв път в световната художествена практика тази свободна активност бива засвидетелствувана, както е известно, към края на миналия век у Достоевски. В нашето столетие формите ѝ са широко представени както в модернистичното, така и в реалистичното повествование. Българската проза излиза към тях с повестта на Ал. Геров „Неспокойно съзнание“ (1963), където човешкото съзнание е тема, обект на социално-художествено изследване, но вече и с у б е к т на действието, вътрешна гледна точка към изменението в социалния „макрокосмос“. Иначе казано, героят превъзмогва опеката на разказвача-демиург по същество: самосъзнанието му, което открай време е било „част“, произведен момент от целостта на образа и характера“⁹, сега се обособява спрямо идеологически завършената и всеобхватна авторова гледна точка — превръща се от ф у н к ц и я в с у б с т а н ц и я на изображения художествен свят, в мерило за неговата истинност и разумност.

Националното ни повествователно изкуство отдавна е предусещало „радикално новата позиция спрямо героя“ (Бахтин), без все още да е съзряло да я оползотвори в съгласие с Достоевски¹⁰. В началото на 60-те години то излиза към нея по свой път, съобразно със собствените си вътрешни потребности. В атмосферата на априлския историко-политически и духовен прелом човешката съзнателност се възприема като първостепенна необходимост в процеса на обществено обновление и творческо усъвършенстване. Оттук и трайният, целенасочен интерес към съзнанието, психиката, паметта (в това число „родовата“, историческата памет) на съвременния индивид — характеристики, подминавани в изкуството на първите петилетки. След Геровата повест те са обект на художествено изследване и у Б. Райнов („Пътища за никъде“ и спомената му проза), В. Попов („Корени“, „Времето на героя“, „Низината“), Ем. Станев, Бл. Димитрова („Пътуване към себе си“, „Отклонение“, „Лавина“), П. Вежинов („Барьерата“, „Белият гушер“, „Нощем с белите коне“, „Измерения“, „Везни“), Ст. Бойчев („Пазач на наблюдателница“, сборникът „Дъждовно време“, романите „Глад“ и „Горчива трева“). Д. Коруджиев, Г. Величков, Р. Сугарев, Д. Цончев („Жълтата къща“) и редица други. Взаимовръзката „родова“ памет — животворческа съзнателност — историческа приемственост е изведена и у Г. Алексиев в романите му за Цибрица.

Разгледани в тяхната развойно-художествена последователност, изброените творби показват, че „неспокойното съзнание“ на съвременните персонажи е основата, върху която се осъществява приемствеността на новаторските търсения от 60-те към 70-те години. Активизирането му е свързано и на свой ред изразява новите социални и нравствени търсения на обществото в условията на развития социализъм. Както вярно изтъква Кр. Кулумджиев, в началния период на социалистическото изграждане литературата е изхождала от предпоставката, че „с народната победа на 9-ти септември историята е свършила, драмата е изиграна, всички въпроси са решени. Революцията е разрешила всички проблеми на битието, тя е изход и крайна цел на всичко, което се е случило“¹¹. С годините

⁸ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1971, с. 98—99.

⁹ С. Г. Бочаров. Пруст и „поток сознания“. — В сб. Критический реализм XX в. и модернизм. М., 1967, с. 197.

¹⁰ Характерен симптом за разкобаване на подчинителната връзка автор-персонажи представлява „вътрешната“ реч в „Хоро“, „Холера“ на Л. Стоянов и „Снаха“ на Г. Караславов, в „Лютон“ и първите части на Талевата четирилогия, малко по-късно в „Иван Кондарев“ и „Гласовете ви чувам“.

¹¹ Кр. Кулумджиев. Цит. съч., с. 124.

става явно, че новият живот поражда собствените си противоречия, не по-малко драматични от онези, които са били преодолені в епичното „барутно“ време. Прониквайки в „неизчерпаемата рудница“ (П. П. Славейков) на съвременната душевност, изкуството открива, че наслоенията от миналото са значително поустойчиви, отколкото е изглеждало в дните на революционно олияние; че бъдещето е задача с много неизвестни, които трудно ще се решат с един замах.

Това налага да се разкрие не просто обективната обществена ситуация, но и историческият опит на социално обусловения човек. Ето защо в априлската проза се налага съзнанието за вътрешната нееднородност (относителност) на индивидуалните съществування в рамките на общността, и въпросът как историята твори човека придобива по-дълбоко личен, съкровен смисъл: „Как тече времето през мене?“ (Бл. Димитрова, „Пътуване към себе си“).

От него изхожда и богатството на формите, чрез които се самоизявяват съвременните персонажи. Връзката преживяване—жест, наследена от класическото реалистично повестуване, днес е само една от възможностите за пресъздаване на вътрешното поведение на героя. При това тя престава да бъде задължително адекватна, хармонична, както в традиционните белетристични образци — обхваща вече и противоречието, несъвпадението между жест и състояние. И още: все по-често изразява вторични, символически значения¹².

Успоредно с обектно-пластическото им описание човешките изживявания могат да бъдат представени и непосредно, чрез вътрешния монолог. Повишената му честота е качествен белег на съвременните изображения. Най-сетне, наравно и във взаимодействие с познатите разновидности на „вътрешна“ реч от 60-те години насам се налага „потокът на съзнанието“, считан до този момент за достояние единствено на модернистичната поетика. Приближаванията към нея са забелязани от критиката още към края на десетилетието. Анализирайки проявите на творческата субективност в поредица мемоарно-автобиографични творби, Е. Каранфилов проникателно напомня: „Тук би трябвало на навлезем в проблемите на паметта, но не в светлината на известния труд „Материя и памет“ на Бергсон, а по-скоро в светлината на въпросите, които изникват от „В търсене на изгубеното време“ на Пруст“¹³.

„Потокът на съзнанието“ безспорно обогатява проекциите на външния (спрямо героя) свят върху „екрана на душата“. Но, възведен до универсален философско-художествен принцип (както в естетиката на модернизма), той води към разкъсване и противопоставяне на „това, което е вън“ (П. Вежинов), и вътрешно-психологическите му отражения. В образа на човека, структуриран съобразно с интуитивистките субективно-идеалистически теории, диалектиката на интуитивно-подсъзнателното и разума, логиката, речта се разрушава, моментите на съзерпание вземат превес над социално-практическата действителност.

Привличайки в своя изразен арсенал формите и счепленията, разработени от модерното западно изкуство, най-новата българска проза ги усвоява от други мирогледно-естетически позиции. Тя се стреми да постигне съотнесеностите обективност—субективност, разум—интуиция, съзерпание—практическа активност в тяхната двустранност, взаимовързаност. Което на практика значи, че образът на света се формира в синтеза на субективно-психологическото и з р а з я в а н е с обектно-пластическото и з о б р а з я в а н е: че „потокът на съзнанието“ в социалистическо-реалистичната образна система е само частен избразителен похват и има по-различна идейно-художествена функционалност. Това позволява човешкият характер да се разкрие „двойно експониран“ — да

¹² Б. Н и ч е в. Съвременният български роман, с. 486—490.

¹³ Е. К а р а н ф и л о в. Израстването на човека-комунист и писател. — В сб. Образът на комуниста в съвременната българска литература. С., 1972, с. 7.

„снемe“ и обективните характеристики на социално-историческата среда, в която се извява героят, и вътрешното му усещане, о п и т а за нея.

В определени новаторски образци („Корени“ и „Времето на героя“, прозата на Ст. Бойчев, Г. Величков, Д. Коруджиев, Р. Сугарев, Л. Петков; „Барьерата“ и „Везни“ на П. Вежинов, „Пращка“ на Радичков и др.) идеологически значим се оказва тъкмо в ъ т р е ш н и я т, субективният човешки о п и т. Той е своеобразен колектив на изобразеното „отвън“ и „отстрани“ — изобличава противоречията на обективната действителност и едновременно откроява предпоставките за тяхното разрешаване, преодоляване.

Така „двойната експонация“ на съвременните персонажи създава възможност да се разширят границите и формите на тяхната социална активност.

* * *

По този повод ще се върнем към активността на героя от времето на първите петилетки, за да напомним, че тя е относително стеснена, едностранчива — свежда се до непосредните му действия в сферата на бита и производствената практика. Етапен момент в преодоляването на подобна едностранчивост на „пътуващите“ герои от 60-те години, у които на преден план е изведена тяхната духовна — психоемоционална и интелектуална активност. За разлика от Варвара на Д. Димов, която е едностранно детерминирана от историческата неизбежност и поради това безсилна да превъзмогне разрушаващото ѝ въздействие, човекът „на път“ е по-избирателен, гъвкаво-адаптивен, инициативен. Той не просто се приспособява към това, което ще му донесе бъдещето, но с а м сътворява с в о я свят в потока на историческото време. Априлската проза утвърждава личностните усилия в историята със съзнание, че „един м и с л е щ и д у х може да тласне колектива в нова скорост на времето, в ново време“ (Бл. Димитрова — „Пътуване към себе си“).

На тази основа творческото мислене е вече по-близо до Марковата философия на практиката, съгласно която активното действие като форма на човешкото съществуване в света е диалектически свързано с т. нар. „теоретическа рефлексия“ (т. е. със субективния човешки опит), разкриваща все нови и нови цели и перспективиза дейност¹⁴. Тя предполага индивидът с ъ з н а т е л н о да изгражда своите отношения с природата и другите хора и да отговаря за собствените си действия. Способността му на свой ред да „очовечи“ историята — да овладее и насочва нейния ход, — е по същество готовност да предусети и да се приспособи към новите потребности, възникващи в непосредната му практическа дейност.

Но нека да разгледаме начините, по които е охудожествена „теоретичната рефлексия“ в прозата на 60-те години. В ситуацията „на път“ — видяхме, — „мислещият дух“ на героя е обвързан в съгласие с традиционен-реалистичния опит с външното, физическото действие. Поради това той е констативен заявен (изхожда от идеологическия кръгозор на авторовата личност), обектно описан. Световната художествена практика обаче показва, че суверенното самосъзнание-субстанция се нуждае да бъде не външно описано, а да се самоизяви посредством формите на „вътрешната“ реч (в това число и „потока на съзнанието“). Тези по-модерни (от гледището на историческата поетика) форми позволяват да се разкрие неговото специфично съдържание и структура налагат и определени изисквания: макар само частично, психологическото действие трябва да се разчлени и обособи спрямо физическите движения.

Изглежда, националното художествено мислене спонтанно долавя потребността от такова разчленяване на белетристичното „ставане“. Защото литератур-

¹⁴ Т. Ярошевски. Личност и общество. С., 1974, с. 30—34.

ният типаж в априлската литература не се изчерпва единствено с героите „на път“. Успоредно с тях (в „Неспокойно съзнание“, „Вятърът на спокойствието“ и донякъде в „Последно лято“ на Радичков, „Дървото на греха“ и по-късно „Зелената трева на пустинята“ на Д. Фучеджиев, „Корени“ на В. Попов, в творчеството на Г. Величков и Д. Коруджиев, у Ст. Бойчев от „Пазач на наблюдателница“ нататък и др.) наблюдаваме и друг тип герои, чийто вътрешен живот протича толкова по-интензивно, колкото по-отслабена е физическата им действеност. Доколкото я има, случката е представена не в момента на „ставането“, а с л е д това — вече изживяна, преобразувана в сферата на съзнанието. Или пък, без да се е състояла (както в „Неспокойно съзнание“, „Дървото на греха“, „Корени“, сборника „Щъркел в снега“ от Г. Величков и др.) съществува съвършено равнопоставена с „действителните“ (в плана на разказа) събития.

При това конфликтно, обратно пропорционално съотнасяне между вътрешния и външния аспект на действието героят е бездеен, привидно пасивен, подчертано съзерцателен. Разтворен в собственото си „всепоглъщащо“ (Бахтин) съзнание, той губи ясните физиономични черти, с които го познаваме от класическите художествени образци. Изменя се и връзката му с окръжаващата го материална среда. Природният декор, вещите и облеклото, които в традиционния реализъм са безусловно-необходими за постигане на социалната и характерологична определеност на човека, сега се деформират, избледняват, а понякога и съвсем излизат от ползването му.

Така жизнената конкретност бива „идеалистически“ преобразувана в илюзия, въображение, сън. . . Деянието, което винаги се е считало критерий за животворческа активност, отстъпва пред размисъла, съзерцанието. Героят като че застава в своя свят „без случка“ и заживява тревожно напрегнат, раздвоен, нерядко и обременен от болезнени фобии и комплекси.

Тези характеристики отдалечават донякъде литературата на 60—70-те години от класическата художествена мяра, утвърждаваща у човека душевното му равновесие, трезвост и здрав практически усет за житейските стойности. Ето защо те смущават широката читателска публика и пораждат резки възражения от страна на някои критици. Делникът „без случка“ се възприема като бягство от актуалните проблеми на съвременния обществен живот; съзерцателният човек изглежда откъснат от света и другите хора и понякога се оценява като подражание на модерни чуждестранни образци.

Наблюденията обаче показват, че той е обективно обусловен от собствени-те ни социално-художествени търсения. Поради това, че не е достатъчно изследван засега от критиката, налага се да му отделим по-специално внимание в настоящия анализ.

Критическите упреци са безспорно основателни, когато са насочени срещу затварянето на героя в един камерен, лишен от социално-проблемна съдържателност свят. Но в ред случаи те издават непреодоляната и днес инерция на шаблонно-традиционните, а понякога и нормативно-догматичните виждания за съвременната личност.

Междувременно творчеството активно се стреми да превъзмогне този род представи, открито пародирайки типовите персонажи от 50-те години. Образцова пародия (в широкия, литературоведски смисъл на понятието) е например признатието на героя от новелата „Пазач на наблюдателница“ (1975):

Напоследък съм забелязал, че се пишат много книги за миналото. Има и хубави. Чета почти всички и ми се струва, че колкото повече се отдалечаваме, по-често се появяват. Другарят Г-ов също написал книга. Ще речеш — много съдържателна. Но не е. Там той е писал и за мене и трябва да кажа, че ми беше приятно да прочета, но после, като размислих, виждам, че е и а г л а с е н а работа (разр. — Ст. Бойчев). Не казвам, че е измислено, вярно е, и все пак — нагласено. И все ми се иска да разбера тази работа и идвам до заключението, че не е достатъчно да опишеш факта, а е много важно откъде ще го погледнеш.

„Другар с минало“ — той е участвувал в антифашистката съпротива и познава от вътрешно-драматичната ѝ сложност, Бойчевият герой неслучайно определя книгата на „другаря Г-ов“ като „нагласена“. Изглежда, тя спада към шаблонните типови творби, в които светът е видян от вън — предварително зададен, окръглен, лишен от присъщите му трагически противоречия и парадокси. Така протодушното наглед читателско мнение се оказва заредено с язвителна, художествено значима ирония. То е всъщност „авторецензия“ на съвременния герой, полемично насочена срещу външноопростителския подход към жизнените явления.

Защото днес наистина „не е достатъчно да опишеш факта, важно е откъде ще го погледнеш“. Експлицитно изразена от Бойчев, същата идея подтикна В. Попов към пародийно преобразуване на проблематиката и структурата на „производствения“ роман от 50-те години. В „Низината“ журналистът от местния вестник мечтае да създаде „голям роман“, в който не просто да опише фактите (както допреди три десетилетия), но да надзърне във всеки мозък и във всяко сърце, да види как се отразяват там световните събития и потопяването на последния кесон в новото пристанище, как диша тая тайнствена Низина, пълна с хора и желязо. . .

Б. Ничев видя в мечтанията на героя жанров автокоментар, естетически самоанализ на съвременното ни романоноско изкуство¹⁵. Но те са и акт на „теоретична рефлексия“, опит да се разкрие съзерцанието като форма на „мислещия дух“, насочен към революционно-практическото изменение на света.

Пръв Геров още в началото на 60-те години преосмисля състоянията на бездействието и размисъл в съгласие с идеите за колективизма и социално-историческия прогрес. Героят в „Неспокойно съзнание“ е немошен и болен, тоест неспособен да се включи в практическото изграждане на новия живот, и живее с „усещането на един дух, който се е откъснал от плътта и с любопитство съзерцава самия себе си. Но това съзерцание е сложно. То не е насочено към мене, а и към хиляди други хора.“ (разр. м. — С.Б.) Явно измеренията на активността тук се разкриват значително по-многообразни и безспорно социално значими: мащабното начинание за продължаване на живота е вдъхновено от мисъл за цялото човечество, не само за близките хора.

Близка до Геровите внушения е интерпретацията на „мислещия дух“ и в „Пазач на наблюдателница“. Противно на очакванията да застане в челните редици на новото общество, героят се е оттеглил на един планински връх като пазач на наблюдателница и доживява дните си привидно бездеен, самотен, болезнено савовгълбен. Това е необяснимо за хората долу — в техните очи той е неудачник, аутсайдер, „луд или най-малкото ненормален човек“. Затова бюрократът-следовател със стереотипното име Иван Иванов (което е указание за външно-прагматично отношение към т. нар. „факти“) окачествява дневника у героя като „глупави самоанализи“ — в тях „няма нищо, което бих могъл да използвам в своята работа“.

Съвсем иначе се разкрива поведението на този странен самотник, ако внимателно се изпозвеш му, и особено ако я съпоставим с историята от „Неспокойно съзнание“. Уединен в наблюдателницата на върха, човекът се е самоопределял сред другите и същевременно тихо, непоказно е вършел „една трудна, но необходима работа“.

„Пазач на наблюдателница“ доразвива и друг един момент от Геровия творчески опит. „Двойническият комплекс“, сродяващ героя с терзанията на Иван Карамазов (той бе своевременно отбелязан, но не докрай осмислен от рецензентите), е проява на същото онова психическо раздвоение, което Георгиев от „Нес-

¹⁵ Б. Ничев. Съвременният български роман, с. 481.

покойно съзнание“ е познал „зад студените решетки на психиатрията“. Към края на 60-те и през 70-те години болезнените състояния на духа са системно изявени в творчеството и на В. Попов, П. Вежинов, Е. Станев, Д. Коруджиев, Р. Сугарев, Л. Петков, Д. Цончев. . .

Тези състояния нерядко се окачествяват като недостатък на художествения характер и дори като отклонение от социалистическо-реалистичните изобразителни принципи. А всъщност чрез тях съвременното творчество се оттласква от механистичния, догматично-рационалистичен подход към социално обусловената личност, абсолютизиращ „здравия разум“ в противовес на подсъзнателното, емоционално-интуитивно начало у човека. Следователно психически раздвоеният герой е конфликтно насочен не спрямо класическата реалистична мяра за хармония (както понякога ни се сгрува), а спрямо типове персонажи от 50-те години, чиято социална активност, интерпретирана в стеснен, злободневно-прагматичен план, днес се оценява като мнима, нетворческа, формална.

В замяна на това той се оказва посредник, свързващо звено между прозата на 70-те години и довоенната ни повествователна традиция. Конкретните наблюдения насочват към извода, че физическата неподвижност, контрастно противопоставена на интензивния му вътрешен живот, го сродява с вгълбените, рефлексивни персонажи на Йовков и К. Константинов. Психоемоционалната му разколебаност пък, доведена в дадени случаи до болезненост, актуализира на ново, по-високо социално-идейно равнище художествено-психологическия опит на Г. Райчев, Ил. Волен („Диви души“), Г. Караславов („Татул“ и „Снаха“), Д. Димов („Поручик Бенц“ и „Осъдени души“).

Но функциите на съзерцателния герой не се изчерпват само с възстановяването на връзката новаторство—традиция, частично нахвърлена в литературата на първите петилетки. Чрез своята „теоретична рефлексия“ той съществено обогатява субективния опит на съвременната личност. В „кръстопътното“ време на коренни битови и светогледни промени тя се разкрива с разклатени традиционни представи (както в прозата на В. Попов), изправена пред необходимостта да докара света „на фокус“, но и сама да застане „на фокус“ в него (Р. Сугарев, „Дунавски новели“), безсилна „да поддържа о т в ъ н илюзията за някакво щастливо равновесие“ (Л. Петков „Порта с лъвче“).

Така „теоретичната рефлексия“ се превръща вече в основа за критичното осмисляне и следователно — хуманизиране — на обективно-историческия процес. Защото в случая не става дума за някакво самотно, „захвърлено в света“ самосъзнание, което пасивно отразява импулсите от извънсубективния свят, а за активно мисловно-аналогично вникване на „аз“-а в закономерностите и перспективите на обществената практика. При такава двустранна, диалектическа връзка между индивида и окръжаващата го природна и обществена среда съзерцанието и в частност болезнените състояния на духа прерастват в действена, естетически целесъобразна форма на социално-художествено познание.

Защото в „невидимия свят“ (Д. Коруджиев) на човешката душевност отекват не просто болните въпроси на нашето столетие. Там се извършват онези дълбоки психоемоционални и нравствени изменения, които предшествуват и подготвят хармонизирането на „микроскопическите“ тежнения за потребностите на общността. В тази насока творчеството активно подпомага и насочва общественно-идеологическите търсения. То подсказва, че усъвършенствването на социалния „макрокосмос“ в условията на развития социализъм е процес двупосочен и не така праволинеен, както това е изглеждало от позициите на догматичния рационализъм. Че той започва о т в ъ т р е, от „микросвета“ на човешката индивидуалност и има смисъл само когато извежда към „щастливото равновесие“ между личностните и колективните стремления.

Изключително плодотворно е решението на този проблем във „Везни“ на П. Вежинов. Едва след като е преценил в състояние на психическа депресия собственото си нравствено поведение, героят става способен по новому, по-пълноценно да определи своето място сред общността и да хармонизира взаимоотношенията си с нея. Тук, също както в „Неспокойно съзнание“, кризата на духа се оказва „болест свещена, това е разболяването на мидата, която ще роди бисер, висш славослов на здравето, хармонията и нормалността“¹⁶.

* * *

И тъй, благодарение на външно статичните съзерцателни персонажи българската проза постига отдавна търсената вътрешна гледна точка, която прониква по-дълбоко в душевността на „подвижния“ съвременен индивид. Въплъщавайки вътрешния аспект на „ставането“, различен от външното действие, те допринасят за художественото осмисляне на човешката активност като диалектическо единство на практическата дейтелност и „теоретичната рефлексия“.

Към средата на 70-те години обаче ситуацията на бездействие-съзерцание-размисъл вече е изпълнила социално-художественото си предназначение и започва да се автоматизира. Напоследък твърде често я виждаме белязана от вторичността, самоповторенията, а в някои дебютни книги — и от епигонството. Все по-остра става нуждата от актуализиране на практическите измерения на активността.

Така, след като е удовлетворила в необходимата степен вътрешните си естетически потребности и е разширила своя проблемно-тематичен репертоар, прозата се насочва към уравновесяване на „мислещия дух“ и физическата подвижност. Светът „без случка“ постепенно се „отваря“ към „видимите“ прояви на човека в сферата на бита и труда. Рефлектиращият герой става по-подвижен в собственото физическо смисъл на понятието, тоест доближава се в своето сюжетно поведение към енергичните, целеустремени, деятелни персонажи от 50-те години.

Но възвръщането към тях не означава буквално повторение. Нравствени качества на личността, утвърдени в ранния период на социалистическото изграждане, са „снети“ на по-високо художествено равнище — синтезирани са със социално-хуманистичните и изразно-психологически открития от 60-те и началото на 70-те години. Ето защо физически „онагледената“ енергия на героя вече не противостои на мисловно-емоционалната му активност, както в нормативните типови образци. И обратно — движенията на „душата“, представени посредством „вътрешната“ реч и „потока на съзнанието“, не затъмняват действителните (в плана на повествуването) събития. Външният и вътрешният аспект на „ставането“ са структурно помирени, неразделими и взаимно се подпомагат в разкриването на индивидуалния характер. Насочено към външното пресъздаване и оттук — активизиране — на съвременната личност, творчеството издига за образец на нравствено поведение човека, чиято практическа инициативност е обусловена и на свой ред „онагледява“ високата му духовна съзнателност.

Невъзможно би било в настоящата статия да обозрем конкретните въплъщения на този нов социално-художествен тип, нито подробно да анализираме сложността и многообразието му. Ще се ограничим да отбележим някои съществени черти на персонажите от „Низината“, на академик Урумов от „Нощем с белите коне“ и на Пантелейчо от „Горчива трева“ на Ст. Бойчев.

Това са образи, успешно съвместващи обектно-пластическото изображение със субективно-психологическото изразяване. Характерен пример за синтез на

¹⁶ Т. Жечев. Национални особености в литературното развитие. — В сб. Национално-о своеобразие в литературата. С., 1966, с. 61.

тези две начала, разединени в определена степен през 60-те години както в ситуацията „на път“, така и в света „без случая“, е епическата фреска на Низината. В. Попов преобразува пародийно структурата на традиционния „производствен“ роман от епохата на първите петилетки, изобразявайки съвременното строителство посредством субективно-психологическите изразни форми. Поради това, че те са несъвместими с обектно-епическата външна гледна точка към света, повествователният фокус се измества от технологическия процес към проектите му в съзнанието на хората от Низината — към това, „как живеят, как дишат и какво сънуват нощем, за какво мислят в онези мигове, когато висят над грамадните железа и бетон, когато се заравят дълбоко в земята, когато възседат тръбите и ги омотават в стъклена вата, от която се хваща алергия. . .“

Иначе казано, в панорамата на строежа са равноправно обхванати делничните трудови усилия на героите, но и живото им човешко безпокойство. То именно води към замяна на монологизма с диалогичното общение и разколебава свойственото за традиционния епически роман разделение водещи-служебни персонажи. Всеки от строителите получава право на глас наравно с авторовата личност и изживява своето практическо участие и принос в общото дело чрез свободната активност от собственото си самосъзнание и слово.

В „Нощем с белите коне“ уравновесяването на „мислещия дух“ с физическото действие е доведено вече и до тъждественост. Вежиновият герой е труженик на науката, което значи: неговата „производствена“ практика (системни занимания в областта на биологията, напрегната работа като ръководител на самостоятелно научно звено и т. н.) изцяло се покрива с „теоретичната рефлексия“. Критиците подробно анализираха и високо оцениха емоционалната и нравствената съдържателност на този образ, възплътил „истинското, реалното богатство на нашия човек“ (Б. Ничев). При един повърхностен прочит обаче такъв род съдържателност може да се изтълкува като функция, произведен момент от високото обществено положение и професионалния престиж на интелектуалеца-академик. Така бихме стигнали до неверния извод, че съвременната проза, актуализирайки непосредното действие като същностен белег на социално-творческата активност отново се връща и към конвенционалните ведомствено-бюрокраични критерии за личността, документирани в нормативните образци от 50-те години. Съгласно тези критерии най-пълноценен от социално-практическа гледна точка е „идеалният партийен секретар, агитпропчикът, възторженият ръководител и организатор“ (Е. Константинова).

Самият Вежинов обаче рязко отхвърля ведомствено-бюрокраичния подход към героя най-напред в „Звездите над нас“, а по-късно и в „Барьерата“, „Езерното момче“, „Измерения“, „Везни“. В своята човечност, адекватност-неукният дядо Шилян многократно превъзхожда самоотвержения, но сектантски ограничен бай Ницо. И Доротея — момичето със съмнителен произход, лишено от възпитание и служебен престиж, е поразително хармонично в сравнение с преуспяващия композитор Евгени Манев. Очевидно ведомствено-иерархичният момент е вторичен, несъществен по отношение на „индивидуалната и неповторима определеност“ на героя. Тенденцията той да бъде изобразяван с оглед непосредните му човешки качества, върху основата на които да се измерва и социалната му значимост, забележимо се задълбочава през втората половина на 70-те години и в началото на 80-те години. Много показателни в това отношение са персонажите на Ст. Бойчев, полемично насочени както спрямо шаблонния идеален положителен герой, така и срещу инерцията на нормативното мислене в съвременната литературно-критическа практика.

Указание за трайния, целенасочен интерес към т. нар. „периферийни“ факти, пренебрегвани през известен период за сметка на „макроскопическата“

социално-етична норма, е геройт от „Пазач на наблюдателница“. Вече забелязахме — той изглежда нетипичен, перифериен, социално непълноценен в своето уединение и душевна раздвоеност. Още по-категорично е разграничен от нормативността и шаблона образът на Пантелейчо („Горчива трева“, 1981). Родено от неизвестен баща и една безпътна овчарка, израснало в дом за бавно развиващи се деца, момчето е селски свинар — болно и гърбаво, без служебен престиж и амбиции. От този момент обаче развитието на образа бележи ръзък завой по посока към жизнеутвърждаващия градивен патос. Извеждайки на преден план практическите усилия на Пантелейчо, Бойчев разкрива у него тъкмо качествата, от които така много се нуждае обществото ни на съвременния етап от своето развитие. Малкият несретник е високо съзнателна, творчески разкрепостена личност, която също както строителите на Низината се изиязва като „мислещ дух“, чрез собственото си самосъзнание и слово; и е с не по-малко богата душевност в сравнение с Вежиновия Урумов, въпреки че е неизмеримо по-дребен от ведомствено-йерархична гледна точка. Защото, подобно на академика, селският свинар се труди за общността като на свое и също като него възпява „истинското, реалното богатство на нашия човек“. Така той възкресява в съзнанието на своите земляци спомена за Турлачето — „добрия дух на Балкана“, суровия съдник и отмъстител за всяка неправда в далечните времена на робството. Селските жени шушукат, че Пантелейчо и Турлачето „били един образ с две лица и че Турлачето било слязло сред хората, за да им покаже как да работят и как да живеят“.

Хармоничният образ на юношата, прозрял „как да работим и как да живеем“, бе подминат в многобройните отзиви за „Горчива трева“. Въсъщност той е поредно доказателство за усилията на съвременното творчество да изрази парадоксалната сложност на индивидуалните съдби в потока на историческото време, да постигне духовната „подвижност“ и противоречивост на съвременния човек.

А човекът — по всичко личи, днес вече не може да бъде вмесен в нормативните „идеализирани схеми“. Оттук и тенденцията, изявена напоследък в литературно-критическите обсъждания и дискусии, към теоретично пресмисляне на т. нар. „положителен“ герой. Анализирайки търсенията на младите творци, А. Гуляшки го обозначава като „човек с добра воля“¹⁷. Тоест без да омаловажава предначертаната „върховна цел“, настоя към героя да подхождаме с оглед на жизнотворческите му стремления в борбата за нейното достигане. Д. Танев също обръща внимание върху естествените му човешки несвършенства, несъвместими с идеализацията и шаблона, и по този повод заявява: „Не бих казал положителния, а по-скоро с ъ в р е м е н н и я герой (разр. — Д. Т.). И даже не герой, а просто — човек.“ В противовес на „лесния, удобния“ (тоест типов) човек, който и днес битова в литературата ни, той е „неизмислен“ (по Шукшин), „асиметричен“ (по Тинянов) и „може би според някои не отговаря на буквата на социалистическия реализъм, ако го схващаме, разбира се, като обездвижена, веднъж завинаги регламентирана съвкупност от принципи и постановки“¹⁸.

Предложените нови формулировки не принижават историко-социалното и етическо съдържание на категорията „положителен герой“ — още по-малко пък неговата обществено-идеологическа значимост. Напротив — те са свидетелство за стремежа на критиката да се издигне към равнището на съвременните новаторски търсения, да опише развойно-художествените промени, на-

¹⁷ А. Гуляшки. За състоянието и перспективите на младата литература. — Литературен фронт, 1983, бр. 12.

¹⁸ Д. Танев. Социалистическият реализъм и „несиметричният“ човек. — Литературен фронт, 1984, бр. 5.

стъпили през изминалия четвърт век, в съответните им понятия. Синонимни или близки по смисъл с т. нар. „положителен“ герой, определенията „несиметричен“ герой или „човек с добра воля“ очевидно изхождат от разбирането за историческата отвореност на съвременното ни социалистическо изкуство към динамичните изменения на нашия днешен бит и душевност. Те подсказват, че определящ при анализа и преценката на съвременните персонажи трябва да бъде въпросът проникнати ли са те от „добра воля“, устремени ли са към жизнетворчество и нравствена извисеност.

Такъв въпрос е основателен по отношение на творчеството, пресъздаващо личността не в готов, завършен вид, а в процес на „ставане“, формиране, движение, — в разрез с безвъпросната яснота на каноничните, веднъж завинаги установени истини.

ГЕРОЯТ В ДРАМАТУРГИЯТА — КОНЦЕПЦИЯ И ЕСТЕТИЧЕСКА РЕАЛНОСТ

ПЕТЪР ФИЛЧЕВ

1.

Един поглед днес върху развитието на драматургията ни през четиридесетте години свободен социалистически живот доказва, че тя достига естетическите си висоти на широк фронт, в смисъл на пъстър спектър от жанрово и стилово разнообразие. Това нейно богатство, наред с властното присъствие на отделни имена на драматурзи, може да се оцени най-добре през последното десетилетие, като се съпоставят последните ѝ постижения с първите ентусиазирани, но и наивни стъпки на новата социалистическа драма. Днес нашето драматическо изкуство е много по-богато. Бързам да добавя, че и тогава, и днес творческата отговорност на писателите-драматурзи при създаването на драматически произведения е била винаги висока. Винаги са били налице жаждата, преданите усилия на драматургията и театъра да бъдат близо до живота на народа, до неговите борби, да изразяват въжделенията му, да пресъздават и запечатват в естетическа неизменност неговите герои. А всичко друго е било въпрос на опит, на творчески възможности, на художествена подготвеност, които могат да ни обяснят и липсата на по-значителни драматургически завоевания. Защото трезвият поглед не може да не забележи, че историческият прелом, преживян от нашата страна, с неговите драматични и трагични значения, не е отразен в широта — заглавията с пълноценни художествени качества са доста по-малко, отколкото заслужава една подобна героична епоха. И нали именно затова авторите отново се връщат към нея. Обществено-политическите събития с изключително въздействие върху съзнанието на театъра са много по-богати и разнообразни от съдържанието на първите заглавия на нашата социалистическа драма. Тази трезвост не е откритие на настоящия момент. Тя се покрива с неудовлетвореността у драматурзите в тези „първи години“ на творчество, за да последват уверени крачки, да получи развитието на драматургията нова енергия, да се домогне до истински открития, да бъде на висотата на времето, което отразява.

Първите драматически творби са литературна история. Разбира се, тя може да бъде сведена до статистически данни, но и до картината на непреходни идейно-художествени стойности. А тези първи заглавия на новата социалистическа драма са ни скъпи. И работата не е в това дали можем да ги покрим с понятието „класика“. Те остават като художествен документ за живота на нашия народ, за неговата борба и психологически изживявания, с въздишката на облекчение от завършека на войната и изстъпленията на фашизма,

с радостта на политическото разкрепостяване от едно дълговечно минало и от въдворяването на свободата в родината ни.

Българската драматургия след Девети!...

И така, положени са основите на новата социалистическа драма. Тя е дошла с героите, които осъществиха великия прелом към една нова действителност. Отразява първите часове и дни от живота на едно ново, преустрояващо се общество, дава израз на новите закономерности в него, на психологическите преживявания на хората, повлечени от новия ход на историята. Ново съдържание и нова форма. „Нов тип драма“ — често се среща това определение в критическите съждения от първите години, но и много повече за пиеси, които днес никой не си спомня. Не трябва да съжالياме за тези бледи сенки. . . По-важно е, че съществува стремеж да се уловят и обяснят новите типологични черти на драмата. А каква може да бъде представата за тях? Тя най-често води до качествената страна на драматургическата форма, нейното своеобразие, високата степен на индивидуализацията на художествените образи, необичайното, неповторимото. . . Доказателствата от този род не са така много. Въпросите на художествеността, на типологичното своеобразие са в ръцете на авторите, зависят от индивидуалния талант, който може да придвижи съдържанието към ярка и неповторима изразност. Да вземем за пример нещо доста известно в съжденията на критиката — трайно настанилото се понятие „публицистичност“. То определя характера на драматургическото изложение — подсказвано и диктувано от времето, но и от субективната нагласа, от творческите предпочитания на драматурга. Тук словото служи за гравивен материал на остър диалог. То е с открити, недвусмислени значения за обсъжданата проблематика. Спрямо него образите са с подчинено положение. Понататък — психологическият живот е на по-заден план, а вниманието към нежните лирични тонове у човека, към тънкостта на душевните движения най-често липсва. Емоционалността се състои в темпераментната, дори патетична защита на идеала от страна на героя, в откритото и смело отстояване на нравствената позиция, в готовността за самопожертвувателност.

С други думи, „публицистичност“, публицистичният маниер на изложение беше това „ново“, това особено и неповторимо, разглеждано понякога като неизчерпаемо и с неизтощими перспективи за бъдещото развитие на драмата и театъра. Сега много добре разбираме — заблужденията са останали назад, — че основното за възникването на социалистическата ни драма са новите идеи на Революцията, конфликтите, които я характеризираха, многообразието от проблеми в мащабния исторически прелом в обществения и политическия живот на страната, новите герои — тези, които въдворяват и налагат политическата власт на работническата класа, нови герои — удивителни човешки съдби, ярки житейски примери на борци, на участници в отчетливи класово-социални сътълкования.

Нови конфликти, идеи и герои, които променят облика на дотогавашния театър? Ясно е — и театърът е в процес на преустройство. С ентузиазъм се залавя да осъществи ново театрално строителство. Но не мога да се освободя от мисълта, че политическите събития и коренните обществени проблеми през този период изпревариха подготвеността на нашите автори. Това се отнася и до иначе желаното придвижване към нови драматургически форми и неповторим сценичен облик. Първите ни драматурзи след Девети, следвайки и отговаряйки на бързите, неотложни изисквания на времето, нямат друг избор, освен да използват и да се вместиат в познатите драматургични структури. Дали този момент може да се окачестви като „естетическа недостатъчност“ при възникването на социалистическата драма? Това може да се каже само за някои автори, чиито произведения не издържаха проверката на времето, на

тях не се позоваваме дори като на литературна история. Тези автори не могат да претворят богатството от идеи и проблеми в художествени произведения. От друга страна, ако изненадата, главоломно бързото протичане на историческите събития не позволява, не дава време за откривателство в областта на формите, то авторите осъществяват приемственост, доказват стабилни връзки и принадлежност към демократическите традиции на българската драма от Войников, Друмев и Вазов, на Яворов и Йовков. Но процесите на преустройство имат преди всичко идеологически характер. И тъкмо в идеологически аспект можем да открием една подготвеност и приемственост на борческите и прогресивни тенденции в лицето на работническите театри през 30-те години у нас, както и влиянието на съветската пиеса. . .

Днес, от дистанцията на четири десетилетия, за първите години след Девети могат да се посочат няколко заглавия: „Тревога“ на О. Василев, „Разузнаване“ на Л. Стрелков, „Царска милост“ на К. Зидаров. Към тях можем да прибавим „Борбата продължава“ и „Борсанови“ на Кр. Кюлявков, „Подвигът“ на А. Разцветников. . . Заглавия с безспорна историческа заслуга при създаването на новата ни социалистическа драма и с доста преходни страни в художествения си облик. Сред тях само „Царска милост“ е с непотъмнели от времето естетически качества.

Имайки намерението да разискваме проблемите на героя от една нова епоха, нужно е да се задържим още около някои моменти в развитието на драмата и театъра от първото десетилетие след Девети. Те имат особено значение за следващото битие на новия герой. Най-напред, този период беше време и на теоретизиране, на остри дискусии, на самовглеждане в собствената дейност на драматурзи и театralи. Откъде се появява това желание за теоретичен анализ, за дисекция и изводи върху състоянието на собствената театрална практика? Може би защото бързо се изживяват представите, принципите за драмописане, за правене на театър — нещо, което почива върху жаравата на една похвална неудовлетвореност. . .

Орлин Василев със „Щастие“ и „Любов“ продължи да разработва антифашистки сюжети. Тодор Генев създава „Вяра“, пак с житейски материал от съпротивата, но с един неочакван проблем за доверието към човека, към комуниста. И двамата са „традиционалисти“ в драмата. И двамата живеят с една творческа неудовлетвореност от положението си на „традиционалисти“. О. Василев прави неуспешни опити да се приближи към оригинални решения в драматическата форма. Тодор Генев успява с „Незавършен монолог“ — една пиеса за Димитров, наситена с политическо съдържание, напълно „модерна“ за своето време, неочаквана със структурното изграждане на един от великите образи на нашата епоха, с метафоричните си внушения, единствена като особена, своеобразна драматическа творба — нищо, че в нейния строеж можем да открием известно влияние на френската драма и театър от 30-те години. По-нататък идват „Първият удар“ на Кр. Кюлявков, „Буна за земя“ на М. Петканова, „Вълчи времена“ на И. Волен. . . третират се революционни теми, изобразяват се личности с героично поведение, перспективността на историческите събития е в социалното разкрепостяване на човека и създаването на един нов, справедлив свят. Диалогът в тези пиеси е построен върху открито изповядани възгледи, липсват изтънчената игра на ума, на двусмисления изказ, обратите. . . За героите най-често се използва „черно-бялата“ характеристика, в диалога не остава място за психологическия им живот. Словото не познава нюансите на чувствата, колебливите движения на съмнението, липсват светлосенките на вътрешните преживявания или те са истинска рядкост. Изображението на действителността в тези пиеси е на „едри късове“, с точни определения, в съответствие с грандиозността на конфликтите. Авторите творят

с преклонение пред героичното, то се търси съзнателно, облечено е с романтическа чувствителност, поставяно е над земята, то заслужава възхита, трябва да служи за пример, да предизвиква желание да се подражава на героите.

През този период авторите не могат да почувствуват тази прекаленост в изображението, която довежда героя до патетика, до външна показност. И публиката все още не може да даде знак, така както след време направи това, посочвайки и отстранявайки се от тази „едностранчивост“ в изображението на героя, което ставаше вдъхновено, но и нетърпеливо, с ентузиазма на строителя на новото. Защото публиката преди всичко е владяна от новите идеи, конфликти и герои. Изкуството на театъра ѝ дава възможност да се огледа в епохата, към която принадлежи, да намери своето място в нея по пътя на себепознанието и възпитанието чрез изкуството.

Първото десетилетие след Девети е период на вътрешни натрупвания, изникват мотиви за необходими промени, то създава впечатление за завършен етап в развитието на драматургията и театъра. С една подобна представа за „извървяване на пътя“, за „изчерпване на възможностите, на теми и проблеми за разработка“ можем да си обясним възникването на двете театрални дискусии (1953 и 1955). С изключително много въпроси за разглеждане, с надеждата, че ще бъдат изяснени процесите в театъра и ще бъде избран пътът на следващото му развитие. Един единствен път или много пътища? . . . От гледна точка на методологията за осъществяването на социалистическо и реалистично изкуство, дали това е единствено „системата“ на Станиславски, или „системата“ е един от възможните пътища за развитието на нашия театър? От друга страна, кой как разбира естетиката на Станиславски? Какво може да бъде мястото на театралната поетика на един Мейерхолд или Вахтангов, на Таиров. . . Най-често последните са отхвърляни, но е напразна тази враждебност към разностранния опит на съветския театър, както в неговите ранни години, така и през 30-те. Тези имена не могат да не влязат в ползрението на нашия театър. Признанието им е въпрос на време, изисква го логиката на театралното ни развитие, което е разпъвано между понятията на „натурализма“ и „формализма“. Впрочем тези понятия са удобни за квалификации и дори за обвинения към един или друг спектакъл. Под ударите им могат да попаднат и живописната театралност на Вахтангов, и рационализмът на Брехт. А както е известно, театърът на Брехт е жив, действащ организъм в Берлин (ГДР), чиято завършена театрална поетика е с огромно влияние върху развитието на европейския театър. Но не само с игровите си принципи — „отчуждението от образа“, представянето, епичния характер на сценическото изложение, а и с политическата си проблемност, с класово-социалния подход към действителността и марксистическата философия при обяснението на света и обществото. Брехт е отхвърлян заради рационализма в неговата поетика, противоречаща на преживяването в системата на Станиславски, но неговото появяване в нашия театър — драматургични заглавия и естетическо влияние — е неизбежно.

Нашите театрали все по-критично се отнасят към проявите на драматургията. Изискват от писателите по-голямо художествено майсторство, за герои — живи, сложно изградени характери. И можем да си обясним състоянието на драматургията ни в края на първото десетилетие след Девети. Тя изпитва натиска на една все още силна в изискванията си нормативна естетика, длъжна е не само да изслушва, но и да следва наставленията на безконфликтната теория от периода на култа на личността. . .

През този период има хора, които живеят като че ли за да доказват неадекватността си, като внушават, че не са повече нужни и трябва да бъдат забравени имена като Вазов и Йовков, Ц. Церковски и Ст. Л. Костов. . . За тях Революцията, разките политически промени са една дебела черта, зад която

остава само миналото. Смятат, че тези резки промени в обществените и политическите структури са аналогични и за литературата, за духовните процеси на нацията. Всъщност тези несъществени внушения са резултат на прибрзано, повърхностно осмисляне на преломния исторически момент, нищо, че изразяват искрените желания час по-скоро да бъде разчистен теренът за създаването на ново театрално изкуство.

Пред нас е една „напрегната“ театрална ситуация, с много и пресилени, както и с объркани представи за натурализъм и формализъм, с необосновани обвинения към някои творци, само защото застъпват определени естетически принципи за създаване на театрално изкуство. И ако имаме предвид санкциите на критиката в отделни моменти, разбираме драматичните изживявания на някои театрали. . . Ситуация в театъра, на която сложи край Априлският пленум на нашата партия. Нейният анализ за състоянието на театъра е дълбок, проникателен, Партията действа решително, отстранява, отхвърля нормативните и догматични принципи за творчество, които явно задържат развитието на театралното изкуство. Създава се нормална атмосфера за творчество, възвръщат се увереността и самочувствието на театралните творци. Партията вярва в творческите им възможности, в идейната им убеденост да бъдат създатели на новия социалистически театър. Поставя се начало за ново, благотворно и по-богато развитие на нашата драма и театър, очертава се един нов етап, с изключително важни последици и художествени ценности за облика и жизнеността на българското театрално изкуство. Свидетели сме на далновидни грижи на нашата партия към българския театър — така както с ръководните си постановки и точни решения тя разкрепости силите на нашия народ за подем и за ускорено движение в останалите области на социалистическата ни култура, във всички сектори на нашия обществено-политически живот, тласна неимоверно много духовното развитие на нацията ни.

Дискусията в нашия театър запечатаха много и различни моменти от проблемния му живот с поуки, валидни и за нашето съвремие. Един от тях е въпросът за прилагането на метода на социалистическия реализъм във връзка с интерпретирането на човека. Всичко, което театралите влагат и разбират в понятието „житейска правда“, пресъздадена и представена като художествена реалност, неизбежно се свързва със социалните истини от битието на българина, родее се с обществените и политическите борби на нашия народ.

Априлският пленум на партията, нейната генерална линия за обществено ръководство е предпоставка за появата на едно от най-интересните явления в нашата драматургия — „поетичната вълна“ или „лиричната драма“, както настоячиво използва последния израз Чавдар Добрев. Днес съвсем трезво оценяваме условността на тези определения. Същността на „поетичния“ драматургичен взрив не се определя единствено от факта, че в театъра навлязоха поетите. Наистина, те промениха твърде много облика на драмата, като я наситиха с поетическо красноречие и философска разсъдителност. Поведоха я към жанрови и стилистични открития. Главното в случая е, че драматическото изкуство — и „поетичната вълна“, и авторите, които продължават да създават в своята добре позната и проверена стилистика, — се подхранва с нови теми и проблеми в условията на всеотранно обновление на нашия живот. Именно след Априлския пленум стана възможно драматургията да навлезе в непознати жанрови територии, да използва нови, редки стилистични похвати, да развие жанра на комедиографията до висоти, че да представя нашето театрално изкуство по света. След Априлския пленум не могат повече да битуват сковаващите представи за овладяването и пресъздаването на героя на нашето време. Отпадат нормативните изисквания, отхвърлен е схематизмът на идеализация и „иконописване“ на положителния герой. Драмата се насочи към слож-

ността на човешкото битие, с освободено съзнание, с дълбокото разбиране, че човекът, нашият съвременник като нравствено поведение и философски възгледи не е еднозначен. Родил се стремелът към правдиво изобразяване на действителността, с процесите на съзидание и постоянно обновление в нея, където героят е съсредоточен на тази правдивост, постигана и изразявана с художествени средства — и е напълно естествено пресъздаването на съвременния герой, на активната в социалната област и с високи идеали личност да се превърне в постоянен, възлов проблем за развитието на драматургията.

2.

Проблемите на съвременния герой в драматургията ни, на героя на нашето време отново са припаднали в съзнанието на критиката. Налагат се със своята размерност, увличат въображението, подканят към анализи, обяснения и много често завършват с препоръчителни концепции, които, от една страна, изразяват внимателно недоволство от образната му съдържателност, а от друга — загриженост за бъдещото му пресъздаване. . . Казвам „отново припаднали“, защото върху проблемите на героя не разговаряме само днес, за първи път, само вчера. И в миналото те са били чувствителна област в дейността на критиката, предизвиквали са остри спорове, настанявали са се за по-дълго време в дискусии. . . оставили са ни една цикличност за доминиращото си присъствие. Интересът към героя се е редувал и с впечатлителност, със съждения и върху други проблеми от развитието на драмата, с не по-малко значение за бъдещето ѝ. Например за характера на драматургическия конфликт — неговата класово-социална съдържателност, обществената му значимост, призивната звучност на развързките му спрямо непознатия досега облик на мечтаната и желана социалистическа България, романтичното, а дори и патетико-риторичното му въздействие върху зрителите. . . Или проблеми от жанровата природа на драмата, която през десетилетията се оказва толкова подвижна, изменчива, плодотворна, поддаваща се на външни влияния, използвайки чуждия опит и с едно енергично вътрешно взаимодействие на собствените си открития.

Но думата ни е за героя на нашето ново време. Пред него често се поставят определения „съвременен“ и „положителен“. Няма да повеждаме спорове дали винаги са уместни, в какви случаи могат да бъдат използвани. Във всеки случай, те не са така лесно приложими към т. нар. „исторически“ герой от широко застъпвания жанр на историческата драма. Този герой, който носи съдържанието и чертите на действително лице от миналото, може да ни бъде пределно близък, т. е. съвременен, но доколко е „положителен“ — това зависи от фактите, с които е бил обвързан, от поведението му, диктувано от процесите на историята. По-важно в случая е, че по отношение на историческия герой и на жанра на историческата драма след Девети настигнаха съществени промени в подхода на авторите към историята. Промениха се и се обогатиха идейно-художествените концепции при разработката и пресъздаването на факти и лица от миналото.

Историята като наука, от една страна, и жанрът на историческата драма — от друга, са се намирали в постоянно развитие. И ако историята в това свое развитие се е освобождавала от фантастичните си видения, от изкушенията на преданието и легендата, то и историческата драма в не по-малка степен се е вглеждала в себе си, изоставяла е едни принципи за творчество, за да приема други.

Героят — това е ролята на човека в историята. Човекът, времето и средата, в която той е живял. . . Оттук нататък се откриват цяла поредица проблеми—

на обществената психология, на социалното положение и взаимоотношения, на класово-обществените структури, които от своя страна са обвързани с разнообразните форми на съзнание, на мировъзрение.

Имам предвид художествената интерпретация на миналото на нашия народ.

В произведенията на историческия жанр от различни литературни епохи връзката исторически факт — историческо лице, тяхната взаимна обусловеност от логическо естество е била първо условие за художественото пресъздаване на миналото. Историческият герой — това е притегателната сила за зрителите, но и мощно влияние върху неговото съзнание. Историята чрез изкуството разширява познанието на зрителите върху обществените процеси, укрепва тяхното национално самочувствие. Защото „историческото — ще се позова на непреходната мисъл на Белински — е изпълнило цялата съвременна действителност — дори самия наш бит. Чувството за общественост сега е навсякъде по-силно, отколкото когато и да е било преди. Всеки живее, чувствавайки себе си в обществото и обществото в себе си, служейки на самия себе си.“

В нашата историческа драма съотношението герой — исторически факти е осветявано най-напред от демократическите идеи на възрожденската ни литература. Нейното развитие преди Девети, дори с индивидуалните концепции за личността, не е пренебрегнало народните въжеления за свободно и справедливо обществено битие. Царете като исторически личности са разкривани веред проблемите за съхранение на държавата, бъдещето на народа, културното строителство. Наистина, конфликтната тъкан на тези пиеси съдържа и доста неисторичност. Противоречията най-често се обясняват със заговори срещу престола, с външни влияния (Византия), със субективни цели на честолюбиви и властолюбиви характери. Липсва точният поглед към вътрешните процеси на историята, към класовите и социалните основания, които раждат и оформят епизодите ѝ.

И ако има нещо важно, изключително мъдро и перспективно в придвижването на историческата ни драма напред, това са марксистическите принципи за тълкуване на историческите процеси, това диалектическият подход при разкриването на общественото битие на нашия народ, цялата негова проблемност, изразявана чрез емоционално-психологическа и интелектуална строй на героя.

В творчеството на Камен Зидаров почувствувахме, че след Девети нашата историческа драма е започнала да решава успешно методологическите си въпроси. Наистина тя прави това доста по-бавно от идейно-естетическото преустройство в онези жанрове на литературата и изкуството, които заговарят за съвременността. Казвам „съвременността“, което означава „вчерашните дни“, с епизодите от борбата против фашизма. Епизоди, които предлагат на изкуството почти готови сюжети, с ясна, отчетлива, бих добавил и „черно-бяла“ портретност на героите. Герои, които носят в себе си идеите на две противоположни обществени системи. . . Идейно-естетическото преустройство на историческата драма се оказва по-сложно най-напред заради обстоятелството, че тя е подвластна на силна традиция, на структурни принципи, наложени още от Войников, Друмев и особено Вазов. На второ място, от изключително значение е дали авторите умеят да се ориентират сред фактите и историческите личности, но вече посредством една съвременна методология. В този смисъл ролята на К. Зидаров за преустройството на историческия жанр е огромна. Той създава драмите си с чувството за разграничение от творчеството на Войников, Друмев, Вазов, К. Христов. . . , което означава и разграничение от остарели възгледи към историята. И още — в стремежа за отдалечаване от предшествениците си, за надмогването им, К. Зидаров не само изведе историческата драма на по-високи естетически висоти, но неговата главна заслуга е преди всичко в творческото прила-

гане на марксистическия подход при художественото интерпретиране на исторически събития и лица.

В „Иван Шишман“ миналото е тълкувано в неговата сложна обществено-политическа противоречивост. Мотивите за поведение на историческия герой са извън него. Преди да станат „лични“, те са били вплетени в тъканта на действителността. Родени от конкретната историческа ситуация, те намират своето „отражение“ в образа. Всичко това е „видяно“ от автора. Проницателният анализ на действителността, на нейните обективни стойности се слива с индивидуалните качества и особености на героя, те оформят, доуточняват неговите стремления и цели. Героят носи външните, че човек може да проникне в причинността на живота, да разбира скрития смисъл на фактите и процесите. Героят знае това, което предстои да се случи като резултат на процесите — среща с историческата необходимост. Една трактовка, която предполага остра конфликтност. В какво се състои трагизмът на Иван Шишман? В поставената цел да се предотврати, да се измени неблагоприятният ход на историята (падането на България под османско иго), който засяга обществото. Народът да бъде спасен от настъпващата национална катастрофа. Това разбиране — дълбоко вглеждане в историческите процеси — от своя страна е близко до Хегеловата концепция за трагичното, за тържеството на „разумната необходимост“ над индивидуалната воля и стремежите на личността.

К. Зидаров написва още „Калоян“ и „Боян Магьосникът“. Втората от тях е още един нов момент в развитието на историческата драма. Открива ни, че естетическата категория на трагичното е в пряка зависимост както от търсенията на авторите, така и от обективната истина за неговото място в класово-социалната структура на обществото. Да вземем цар Петър и Боян от „Боян Магьосникът“. К. Зидаров отминава „правото“ на цар Петър да бъде трагичен герой. Не го удовлетворява повече правилото, че един цар, върховен представител на господстващата класа, по силата на лични добродетели — справедлив, прозорлив, демократични убеждения и пр. — може единствен да представлява националните проблеми като свои лични. Царят страда от съмнения за бъдещето на държавата, полага усилия, впряга волята си за съхраняването ѝ. И тъй като в повечето случаи е ставало дума за проблемите на държавата, за използването на властта при съхранението ѝ, не сме забелязвали как националното ни самочувствие се е подхранвало преди всичко от поведението, от историческите подвизи на „изключителните“ царе. . . В „Боян Магьосникът“ К. Зидаров предлага нещо ново, и не като субективна приумица, а като стремеж за точно и правдиво отразяване на събитията от Х в. Новото е в разбирането, че трагиката на духовните и социалните противоречия в българското общество през този период се изразява чрез Боян. Вярно е, че разглеждан като историческо лице, Боян не е така ясен, липсват фактите, с които е обвързан. Но също така е очевидно мощното социално движение на масите (облечено в религиозна форма), каквото представлява богомилството. Сведенията за личността на Боян са малко. Но това, което се знае за богомилското движение, е предостатъчно. Богомилството, наред с всичко останало, е движение на социалния протест. К. Зидаров свързва революционизиращите възгледи на богомилството с образа на Боян. Именно този подход, насочен към социалната проблемност на историческия откъс, позволява като образ Боян да бъде освободен от фантастичните и мистични елементи на легендата. К. Зидаров изгражда характера на Боян в реалистичен план, с национални черти, с висок нравствен и политически идеал — всеотдайна служба на народа. В Боян откриваме променения поглед на К. Зидаров към историята — той строи пиесата си преди всичко върху класово-социалната почва на угнетените, на потиснатите. И след като трагическата насоченост е към Боян, много по-правдиво от гледището на марксизма се откроява характерът на цар Петър —

синтез на феодално-религиозния порядък на средновековието, на неговите санкции срещу всички „еретични“ отстъпления от установения идейно-духовен ред, особено когато тези отстъпления носят социално съдържание.

Една от целите на историческата драма е да буди патриотични чувства. Традицията постигаше тази задача с т. нар. „царска пиеса“. Сега К. Зидаров открива и други възможности, убеждава по чисто художествен път, че историческата почва на социално потиснатите, на народните трибуни е също така в състояние да възпламенява патриотизъм, да издига нашата национална гордост. Подобна трактовка намираме и в „Пътят“ на Вера Мутафчиева за образа на Петър Дявола, представител на народа. Герой, който в сравнение с Роже де Фре е епизодичен. Впрочем, тук става дума за философската драма върху историческа почва — едно ново идейно измерение на историческия жанр, където философията представлява „живите истини, положени като крайъгълни камъни на мирозданието“ (Белински). Вера Мутафчиева с пиесата си „Пътят“ положи началото на философското направление в историческия жанр. Вещност тя бе един от многото автори — Н. Драгова и П. Стефанов, Н. Русев, М. Милков, Ив. Радоев, Ст. Канев. . . , които чувствително промениха облика на историческата драма. Дори и да създаваха произведения с герои от царския институт (Телериг от „Старчето и стрелата“ на Н. Русев), техните заглавия вече се разделяха с приповдигнатия, патетичен тон за изложение на традиционната драма. Телериг от „Старчето и стрелата“ изглежда много по-малко цар, отколкото мъдрец всред една сурова среда на жестоки нрави и политически амбиции. Постепенно се разрушаваше романтическият облик на историческата драма. Някои сметнаха, че това е прикрит поход срещу традицията. Не мисля. Това е развитие на традицията. Тя се обогатява, като се разделя с някои свои остарели принципи и щампи. Именно творчеството на споменатите автори („вълна“ в историческия жанр) направи възможно стопяването на представата за „царската пиеса“. Те умножиха похвалите за изобразяване на миналото. Ироничният план, гротеската, трагикомичното, наред с познавателните задачи и философските идеи, съставляват тъканта на новите исторически заглавия. Милко Милков се проявява като „антиромантик“ с исторически сюжети, позволяващи аналогии със съвременния свят. Философското направление в историческия жанр се наложи от пиесите „Пътят“ на В. Мутафчиева, „Садал и Орфей“ на Ив. Радоев и „Процесът срещу богомилите“ от Ст. Канев. Радко Радков твори най-близко до традицията, но с поетическа красота и изящество на изложението. Н. Драгова и П. Стефанов, които започнаха своя път в театъра с една „антитрадиционна“ пиеса — „Еретици“ — със съвременни политически асоциации за отношението на западния свят към славянството, написаха поредица от драми със сюжети от национално-освободителните борби на нашия народ през епохата на Възраждането — „Мечтател безумен“, „На война като на война“, „Дипломати“, — пиеси с добросъвестно „възстановени“ исторически събития и лица. Те въздействуват като „документални драми“. Организацията на историческия материал, обрисуването на лица като Радковски или граф Игнатиев, както и прибавеният от авторите текст са в услуга на едно съзнателно търсено „документално“ въздействие.

Нямаме възможност да се спрем на всички творби и автори, които пресъздават събития и герои на национално-освободителната ни борба. Но има заглавие — „От земята до небето“, — което е със значението на философско обобщение на тази тематична насоченост в историческия жанр. Пред нас е пиеса от новаторски тип, единствена в драматургията ни по облик, структура и чувствителност. Пиеса, към която винаги ще се връщаме. . . Пиеса без главен герой, макар да виждаме Бенковски, Каблешков, Райна, познати ликове от живота на Копливщица. Исторически конкретното е пръснато в художествената полифония на творбата. Словото — с безупречна роля — изгражда образите в контрастната

светлина на целите и емоционалните състояния на социалните различия и единната революционна мисъл. Сюжетното развитие, вътрешното движение на пиесата се осъществява по неуловими принципи, за да ни представи българите в един социално-психологически разрез в последния етап на Възраждането. Изследване на националния характер, рисуване на „колективния образ“ на българския народ в една революционна ситуация — такива са били задачите на драматурга. Но и какво тънко усещане за цялостна народна съдба! Цялостна, истинна, защото е изстрадана — и чрез колебанията, и чрез увереността на героите — обрисувана вдъхновено, с реализъм. Драматургът Никола Русев изследва движението към Свободата, процесите на социалната психология и нравственото извисяване на човека. „Знам само, че да прекрачи към свободата — отпърво всеки трябва себе да прекрачи!“ — тази мисъл е ключът към идейно-философския замисъл на „От земята до небето“. Но в какво се състои нейната актуалност? При това тя не съдържа грубата пряка асоциация, в нея няма злободневни намеци. . . Тя се възприема в два плана на времето. Единият — на локалните събития, готвеното Априлско въстание, и другият — на общоисторическите ценности, които осъзнаваме в рамките на българския национален дух. Любовта към земята, към рода е вечна. Стремещт към свобода — неизтребим. Възжеления, които са загнездени дълбоко в нас и принадлежат към националното ни битие. В „От земята до небето“ дори нищожното, което е подадено и може да охарактеризира поведението на отделния човек, на фона на националната драма придобива мъдър и непреходен смисъл. Някога и сега! Или — родолюбци и граждани! Това е връзката в общоисторически смисъл на нашия национален живот. Това комплексно въздействие влияе върху постъпките на хората от съвременето. Едно пречистване на съзнанието, което води към мъдро поведение и чиста нравственост.

Познаваме доста чужди автори, които по-сполучливо или не създадоха пиеси за живота на Георги Димитров. Творби за революционера от международен мащаб, за един от величавите образи на нашата размирна епоха. Българските драматурзи също настойчиво разработват образа на Димитров. Няма да е нескромно, ако отбележим, че успехите при овладяването на димитровската тема принадлежат на нашите автори. Защото темата е в непрестанно развитие и обогатяване. „Първият удар“ на Кр. Кюляков и своеобразната форма на „Незавършен монолог“ на Т. Генов са изградени върху кулминацията от живота на Димитров — Лайпцигския процес. Но и много автори след това просто продължаваха да илюстрират процеса. В тях е все пак Димитров заедно с много познания за политическата обстановка на света през 30-те години. Но нали не може да се тъпче на едно място, нужни са нови решения на темата. Иван Радоев в „Червено и кафяво“ потърси ново измерение на образа на Димитров — влиянието на неговите идеи и човешка мъдрост над лица от фашисткото обкръжение (Едел). Друг, бих казал нов етап в развитието на димитровската тема е пиесата „Докле е младост“ на Георги Данаилов. Тук художествеността е на завидна висота, илюстративността на събитията е съвсем ограничена. Ако оставим настрана името на Димитров и документално предадените събития на пернишката миньорска стачка, в пиесата откриваме образа на млад герой, вплетен в класово-социалните битки на работническата класа. Събитията го издигат като водач и трибун на работниците. От своя страна, с индивидуалните си качества — вроден интелект, смелост и изобщо с човешката си дарба да бъде справедлив — младият герой придава сила и мощ на борбата, извежда я до успешен край. В тази своя пиеса Г. Данаилов чрез великолепен диалог с пълнокръвно обрисувани образи и градация на документалните събития осъществява по привлекателен начин диалектичката идея за формирането на младия човек, в случая на младия Димитров, за израстването му в личност с висок обществен идеал.

В печата, в критическите отзиви изключително често срещаме изразите „нравствена позиция“, „нравствено поведение“, „нравствено съдържание“ и пр. варианти на нравственото. Нашата литература е нравствена. Става дума не само за качествената ѝ страна, а за смисъла ѝ да бъде литература, за целите, които си поставя. Един съвременен писател като Джон Гарднър също ще потвърди: „Няма нищо по-очевидно от необходимостта изкуството да бъде нравствено и първостепенна задача на критиката, поне донякъде, да бъде оценката на литературата въз основа на нравствената стойност на произведенията“. За Гарднър „истинското изкуство е нравствено“. Той е съгласен с Толстой, че най-висшата цел на изкуството е да прави хората добри... Изкуството и героя като съсредоточеност на неговите идеи и цели съизмерваме с морала на обществото. Кодекс от норми, призвани да регулират поведението на човека. Моралът регулира и ограничава. Слага прегради пред порочността, призовава към санкции, но често постъпва по същия начин и с най-невинни черти на човешкия характер. И могат ли да ни изненадат примерите за съпротива срещу нормите на морала — и на порочната, зловеща личност, и на невинно страдащия за нов порядък в дадено общество? Искане ми се да припомня: в плутовския роман, в неговия герой като че ли откриваме съпротивата на две различни лица. По-точно — „антигерой“, който най-малко заради постоянните си странствувания смята, че „трудът унижава човека, а благоденствието го прави високомерен“. Зад този възглед стои освобождателна плутовския герой. И днес, и в средновековието тези възгледи за смисъла и значението на труда остават непримениливи. Но плутовският роман чрез своя „антигерой“ пронизва със светлина мрачните ъгли на сраднековие, изобличава натрупаните лъжи, грубото насилие и изтънченото лицемерие. Можем да си обясним характера на този своеобразен и е че забравен литературен жанр. От една страна, натиск на обществото над човека чрез нормите на морала, от друга — плутовщината е начин за независимо съществуване в социалното дъно на обществото.

Моралът може и да убива. Неведнъж е бил заклеяван за своята безпощадност. И все пак моралът е нужен на човека. Изкуството се стреми да възпитава в името на определен морал. И, разбира се, има остарели морални норми и нови, които предстоят да бъдат вдвоявани. . . Но не мисля, че нравствената природа на изкуството, неговата борба за ценностите в човешкото поведение са свързани единствено с хода на времето. Те зависят преди всичко от човека. Представата за света (философските съждения) идат от него, но заедно с мястото, което заема там, въздействието, което оказва и сам изпитва, цялото това взаимно проникване на човека с природата, разглеждано като единен процес, като проява на явни или още неизяснени, неопознати закономерности на обективния ход на историята върху планетата. С други думи, няма изкуство, което да не се докосва и до философията. А философията включва въпросите на морала.

Би могло да се каже: човек като малка светлинка изплува от черната бездна на небитието, извървява своя път, после потъва, угасва светлинката му в мрака на непонятното и неосезаемото. Кратък е животът на човека, но той винаги се е замислял над това, как извървява своя път и как би трябвало да сторят това другите след него. Защото вече познава цената на радостта, дългата, щастието, свободата. . . в краткия си път разбира колко сложни са човешките взаимоотношения — родови, кръвни, социални, обществени и пр. Неизтребимо е желанието му да създава, да променя, да строи хипотези, после да ги осъществява. . . Всичко на този свят носи знака на човека — и като дело, и като представа, — всичко започва от човешката природа, — нищо, че тя е част от природата на

планетата, на космоса. У него е вселен действеният разум — живакът, неспокойните фибри на човешката същност.

Какво има в „черните дупки“ на небитието, каква е там ролята на материята? . . . Този въпрос няма да отпадне, докато съществува разумът. И като че ли в сравнение с небитието „пътят на човека“ е по-ясен, по-прегледен. . . Напразно. Той е изплетен от загадки и сложности, насичан е от изненади, тласкан е от раздиращи противоречия и умъртвяващи живота конфликти. . . Обилна храна за мислителите философи.

Философията се стреми да внесе яснота в пътя на човека. Изкуството се стреми да стори същото, като поднася примери, много примери от пътищата на хората. Пътища, които се приближават, пресичат, отблъскват. . . Тук Доброто и Злото имат роли. И гледката от примери за противоположните роли на Доброто и Злото е безкрайно пъстра. Но още Аристотел беше забелязал нещо нерадостно, отчайващо: доброто е единично, злото е разнообразно! Дали този извод е плод на аналогия с някои страни от строежа на вселената, така, както в симетриятa на античната трагедия виждаме продължението на една стройна космогония? Или е тъжно заключение на това, което е преброял сам сред движещите се човешки същества? . . .

Но да се върнем към примерите, доказателствата на изкуството, които то взема от действителността. Те невинаги са еднозначни. Смушават много често писателя с двусмислието си, откриват една вътрешна неразрешимост, с трагическо то си острие пробождат очите и пронизват сърцето на човека.

Нашата драматургия не е чужда на сложните, неочаквани и с трагически отгласи процеси на човешкото битие. Да вземем например пиесата „Ковачи на мълниите“ от Иван Пейчев. В една остра (Сартърова) ситуация поетът се опита да намери морално решение на два възгледа за любовта към човека, към хората — на моряка Огнян и на Добрев, функционер на партията. Тази пиеса се играе от време навреме, създава постановъчни проблеми от идеен характер. Въпреки това интересът към нея не изчезва. Пиесата тревожи съзнанието на театъра... Имам предвид това „пристрастно“ отношение на Ив. Пейчев към единия от образите, към моряка Огнян, при решаването на моралната дилема. Въсъщност „Ковачи на мълниите“ говори и за нещо друго — за устремяване на драматургията ни към сложни ситуации и проблеми на човешкото битие. Така, както можем да ги видим по-късно в пиеси като „Прокурорът“ на Г. Джагаров, „Събота '23“ на Ст. Цанев, „Синьо-белият скреж“ на К. Георгиев. . .

Намираме Огнян и Добрев в скривалището на тяхната ятачка. Но „горе“, над тях, са вече и жандармеристите. Те вече имат доказателства, че са в дом на ятаци. Изтезават една жена, искат да разберат къде се намират партизаните, къде действа отрядът. Болките на изтезаваните са нетърпими. . . Огнян смята, че трябва да излязат „горе“, да се сражават, да се опитат да спасят жената или да умрат. . . Това решение за Огнян е с висш нравствен смисъл, дълг към човека. Решението на Добрев е противоположно. Той има предвид утрешния ден, перспективата на борбата. Да излязат „горе“ — това означава унищожението и на отряда, главното условие за успеха на борбата против стария свят. Решението на Добрев е диктувано от стратегическите цели на борбата, водена от партията: „... унищожението на капитализма — престъплението, което ражда всички престъпления“. Добрев убива Огнян, за да наложи решението си.

Възможно е ситуацията на „Ковачи и мълниите“ да е повлияна от развитието на западноевропейската драматургия. От друга страна, това не означава, че с проблемната си съдържателност тя е извън историята на нашето революционно движение, че ней дължим морално-философски отговор. При това още с „Всяка есенна вечер“, с образите на Ана и Андрей, с движението и приобщаването на Андрей към идеалите на революционния хуманизъм се разбира, че спрямо революци-

онната тема (пък и не само за нея) нашата драматургия се откъсва от естетиката на „железобетонните култовски“ герои — личности, които не познават съмнението и драматичните трудности на решенията. Ненапразно Ив. Пейчев търси и съвременния отзвук на проблема — пак като дава воля на субективното си пристрастие. Избързва, като рисува Добрев, функционера на партията, с някои отрицателни черти. Все пак „Ковачи на млините“ ни привлича с острия проблем за едно морално решение, с философското изследване на нашата неизменна хуманистична позиция, поставена на изпитание в трудна житейска ситуация.

Още една пиеса — „Събота'23“ на Стефан Цанев — доказва оригиналните търсения на нашата драматургия спрямо героичното. Тя оставя впечатлението за една „нетрадиционна“ трактовка, за по-особен философски възглед за смисъла на революционния героизъм. Построена е върху напрегната ситуация, която също изисква неотложно решение. Героите на Ст. Цанев след поражението на Септемврийското въстание от 1923 г. се намират в едно укритие. Навън, по улиците на града, се разпореждат войска и наказателни команди. Част от героите смятат, че трябва да излязат, да се сражават и да умрат като истински бойци на революцията. Другите смятат, че този жест на героизъм е безсмислен. . . Спор. Трябва да се вземе решение. И двете страни смятат, че борбата трябва да продължи. Задължава ги революционният морал. Но, от една страна, само смъртта може да докаже правотата на революционния идеал, имената на загиналите ще останат. . . От друга, и според Ст. Цанев правилното решение (изхождайки от очевидното поражение на въстанието) е героите участници във въстанието да оцелеят. Да се завърнат по домовете си — там, всред народа, те могат да говорят за случилото се, да посочат грешките, от гледището на своя опит да посочат новите възможности за борба, да разпространяват идеите на Революцията. Защото по-важно от всичко друго е да подготвят народа за следващата решителна битка с буржоазията.

Наистина свикнали сме — героизмът на личността се доказва със смъртта. Тя е избор на героя. С нея заплаща моралната си чистота. Но изборът трябва да бъде и исторически необходим. При Ана от „Всяка есенна вечер“ има единство и хармония между житейското — борбата, и героизма — отстояването на идеала с цената на смъртта. Но ситуацията във „Всяка есенна вечер“ — това е процесът на борбата. Изходът — победа или поражение? — е още далеч. И има ситуация — поражението на въстанието в „Събота'23“ — която превръща смъртта в безсмислица. Да отстъпят, да отложат смъртта като доказателство за своята героична преданост към Революцията — този избор е вече лишен от красотата на героичното, като че ли е уязвим от гледна точка на едно достойно човешко псевдене. Но той не е подкрепян вече и от реалността. Тя е променена. Жертвостовността на героите вече не е исторически необходима.

Не може да се интересуваме от героя, без да се вглеждаме в процесите на историята. Тя е не само директен двубой на героя със силите на един остарял свят, не е само кулминацията, развързката на събитията. Историята е много по-богата, действа на различни нива, създава „нехарактерни“ на пръв поглед ситуации, дори заобикаля своя избраник, лишавайки го от акта на героизма, но без да го оцелява в нравствено отношение. И нещо повече. Героят, който с целия си живот, с таланта си е отхвърлял остарели възгледи, с прозренията си е тласкал прогреса, в решителния миг е „слаб характер“. . . Като Галилей например, ученият и от историята, и от пиесата на Бертолд Брехт. Напомням: да не наемсваме тук това, което разказва легендата за Галилей. Пред съда на Инквизицията тя е сложила в устата му думите „И все пак земята се върти!“ Нищо подобно. Тези думи на легендата показват какво е било настроението на обикновените хора, колко силна е била жаждата им да срещат примери на човешки героизъм, на дръзко поведение пред църквата, схоластиката и средновековието. Защото

Галилей от историята, пред съда на инквизицията се отказва от учението си, от всичко, сътворено от разума му и което е гледката на природните закони. Призовава, че е сгрешил и че приема отново схоластичната концепция за света. . . , унизен, нещастен, Галилей моли за пощада. Възторгнат, че е избраник на природата да разбира механизмите ѝ, че превръща тайните ѝ в знания за човечеството, Галилей изтреснява пред гледката от „инструменти“ за изтезания на Инквизицията. И трябва да реши! Да бъде не само учен, но и боец на нови идеи и идеали или. . . Но това решение не зависи само от духа, а и от тялото. Ученият мъж не може да понася изтезанията, отхвърля мисълта, че костите му ще бъдат разтегляни, счупвани. . . Гений със слабо тяло. И слаб характер! Земята не се върти около Слънцето. Галилей не е герой! . .

Но сама Историята не избързва със заключенията си. Героят не е само жест, поведение в директното стълкновение. Героят е още и делото с огромно значение за прогреса, за освобождаването на човека от стари представи, от непоносими окови. Научните открития на Галилей са тръгнали по света. Отчуждени от създателя си, те са градивен материал за нови научни открития, довършват борбата срещу средновековната схоластика. Инквизицията разследва и съди човек, който вече няма власт над идеите и откритията си.

Дали Галилей не е прозрял истината за силата на научното си дело — то крачи по света, хихика зад гърба на Инквизицията! Или е бил наистина слаб характер? . . Тогава нека приеме петното на нравствения упрек. Не е устоял, не е защитил делото си, прогреса. Би трябвало да умре. . . Но и: „Тежко на тази страна, която има нужда от герои!“ — отхвърля упреците Галилей. По този начин Брехт обвинява обществото на средновековието, дирижирано от църквата, в нехуманно отношение към човека и човечеството. Брехт не оправдава Галилей, но се взира внимателно в Историята, която разполага с всички факти.

И се връщам към „Събота '23“, която няма сюжетно сходство с пиесата „Галилео Галилей“ на Брехт. Интересуваме се от отложен геройчен жест, което става по различни причини и засяга морала на героите. Като че ли героите на Ст. Цанев не са създадени само за един епизод на Революцията. Те мислят и за следващите дни, стига да са победоносните. И отказът от смъртта е по-скоро надежда за предстояща победа, която бих нарекъл „естетизирана прозорливост“, претеглена чрез нравствения избор. Смъртта се отлага, но не и като стойност, като цена, която трябва да се заплати. Дасе заплати, но когато е нужно — за победоносното извоюване на свободата, в точния, решителен миг.

„Ковачи на мълниите“ и „Събота '23“ едва ли могат да се сметнат за заглавия, които определят някакъв „нов етап“ в развитието на революционната тема. Не мога да си представя да имат следовници или имитатори. Съдържайки особено, отделния случай, характерния момент, те обогатяват представата за многозначността на историческите процеси. Особено, частното е изразявано чрез поведението на героя. Тъкмо те го правят „нов“, исторически неповторим. Не заради качествата на темперамента си, заради чертите на индивидуалното, а с това, че героите изразяват нови философски и обществени идеи. Напрасно смятат подобни герои за „отклонение“ или „разрушение“ на традицията. Напротив. Те я допълват и обогатяват. . . Ив. Пейчев и Ст. Цанев с опитите си обогатяват метода на социалистическия реализъм.

4.

През последните две години се повиши интересът към въпросите на съвременния герой. В литературните издания се появиха много статии, интервюта, разговори около „кръгла маса“. Съпоставят се мнения, има скрита, но вече и от-

крита полемика. Естествено е да бъдат изповядвани различни мнения, но авторите са единодушни по главното — необходимост от по-широко въдворяване на съвременния положителен герой в литературата. Повече внимание и усилия за пресъздаване на съвременника, на човека, който приема за своя грижа благото на другите, посвещава енергията си за по-справедлив порядък в живота, който не се страхува да посрещне силите на инерцията, да рискува, да рискува за доброто и щастието на околните. . . Вече изброявам чертите на един предполагаем положителен тип човек. Изброявам като мнозина, но смятам, че не в съставянето на „кодекс“ от добродетели, от положителни черти (те пък трябва да бъдат приети от авторите) се крие решението на проблемите на героя. И именно отук започват някои от разногласията. Защото „промяната“ в облика на героя — а той неизбежно се променя! — се проследява външно, подчертава се качествената му страна. Отделя се от конкретно-историческата ситуация, от променилите се също така социална и обществена среда, която всъщност го изпълва със съдържание и го оформя. Героят е изведен „на нов етап“ от един автор, а друг не успява да достигне духовната и нравствена мащабност на съвременника комунист. Например характерно е написаното от Вл. Каракашев: „След „Всяка есенна вечер“ чрез „Прокурорът“ Георги Джагаров издигна на нов етап образа на положителния герой-комунист в нашата съвременна драматургия (курс. мой — П. Ф.). Той преодоля някои от недостатъците на Пейчев в трактовката и художествената реализация на образи като Ана и Андрей, освободи ги от известни нотки на абстрактност и маниерност — надмогване на рационалистическата сухота (Ана) и някои увлечения към парадоксите и ефектите (Андрей) и изгради забележителния образ на Миладин Войнов. Разбира се, като творческа индивидуалност Георги Джагаров е много по-различен от Иван Пейчев.“

Не цитирам с намерението да се противопоставям на мнението на Вл. Каракашев. В основата си то е вярно. Моето намерение е да разискваме нещо, което и той е доловил, но и не се е спрял върху него. Става дума за героя като изразител на нов обществен и социален момент от развитието и процесите на обществото. Най-напред, разбира се, че Джагаров е различен поет от Ив. Пейчев, но те творят и върху различни теми, героите им изразяват различни социални моменти. Ясни са различията по линията на поетическата лира, на нейния звън — по-мажорна или по-приглушена, драматично приповдигната или тъжна, дори скептична. . . Говорим за качеството на гласовете им, за светоусещането им, но и за пиеси с коренно различна тематика и произтичащи от нея проблеми. Впрочем Вл. Каракашев има право да съпоставя. Но като кратко отклонение и с риск да бъде обвинен в пристрастие към „парадоксите и ефектите“ на тази пиеса, към наличието на „маниерност и абстрактност“ в нея, ще подчертая, че нашата драматургия няма по-прекрасна творба от „Всяка есенна вечер“ на тема антифашистка освободителна борба. Поетическата изразност на тази пиеса е напълно естествена в своето красноречие. Владеещо ума и сърцето на зрителя, то става все по-живо и силно. То ще остане. И не крия че тази забележка има връзка с миналото. „Всяка есенна вечер“ не беше леко приета, не беше веднага утвърдена. Тези, които омаловажаваха качествата ѝ, си запазиха няколко места за узвявяване в несвършенство. . .

Но да продължим. Въпросът за съпоставката между „Всяка есенна вечер“ и „Прокурорът“ е с последици за изучаването и овладяването на проблемите на съвременния герой. Прокурорът Миладин Войнов е една вяра в партията. . . Няма да продължа да изброявам останалите качества на характера му. Обаче, също от моя страна, ще си позволя една съпоставка. Същата безпределна вяра откриваме в Найден Баров от пиесата „Вяра“ на Т. Генов. Разбира се, художествеността е в полза на Г. Джагаров. Войнов е по-живо изграден, философски вгълбен, рисуван е с поетични краски, независимо от твърдостта на волята и граждан-

ските мотиви, които изразява. Неговата вяра в партията, в принципите ѝ означава, че ще бъде отстранено незаслуженото недоверие и подозрение към човека (Павел), че неговата съдба не може да бъде прекратена от клеветнически обвинения.

Но има и разлика между тези двама герои на Джагаров и Тодор Генов. Найден Баров е вярата, но и човекът, обграден с недоверие. Миладин Войнов е само вяра. Подозренията и санкцията, която може да последва, застрашават не лично него, а друг човек — Павел. От гледна точка на драматизма, на психологическите изживявания, кой може да бъде по-сложният образ? Найден Баров. Защото неговата вяра е силна, въпреки подозренията, изолацията и отхвърлянето му от неговите близки. Вяра, която се заплаща с живот.

От друга страна, коя ситуация, обвързана с поведението на двамата герои — Найден Баров в условията, епизодите на борбата и Миладин Войнов, в сред движението на вдворената социалистическа действителност — е с по-голямо обществено значение, коя от тях е наситена с повече психологическа проблемност, коя от тях е по-важна за нас, съвременниците? Като припомня, че подозренията и оклеветаването на Найден Баров се изплитат от враговете на работническата класа. . . Мисля, че общественото значение на драматургическата ситуация на „Прокурорът“ е чувствително по-голямо. Пиесата засяга не само отделната личност, но и озонира атмосферата на обществото. „Прокурорът“ е смело и честно откровение по проблеми на социалистическата демокрация. Откровение, поощрено от Априлския пленум на партията, от нейните ленински принципи за ръководене, с изключително въздействие върху общественно-социалното съзнание на нашия народ. Виждат се благородните намерения на автора — вярата на Миладин Войнов да бъде вяра на всички наши съвременници. Героят на Джагаров се превръща в гледна точка на зрителя по разисквания проблем.

Ако има нещо, което да „издига на нов етап“ образа на положителния герой в лицето на Миладин Войнов, то това е преди всичко новата проблемност на драматургическата ситуация в „Прокурорът“. Героят на Джагаров е здраво свързан с нея. Той я изразява. И да допуснем за миг, че Миладин Войнов се отклонява от веднъж предначертаното от автора поведение. Така, ако подмени само една своя постъпка с друга, то с това ще промени и посоката на драматургическото изложение, ще пренасочи целта, ще измени характера на идейното внушение на творбата. Въпросът е важен с оглед на изучаваните проблеми на съвременния герой.

Миладин Войнов изразява една промяна в нашия живот. Той е свързан с практиката на правото, с упражняването му като санкция и възмездие спрямо провинилите се. От него зависи дали тази правна практика ще може да се нарече и общественно-социална. Той трябва да реши една човешка съдба — има или няма вина. Обществено му чувство и отговорност обаче го връщат към доказателствата. И ако всяко решение се подготвя с действия, той проверява мотивите и доказателствата на повдигнатото обвинение. Само след това човекът може да бъде поведен към подсъдимата скамейка. Нужно е да се отсъжда справедливо. Миладин Войнов вярва в справедливостта на нашето ново общество. И тази вяра включва целта на гражданското му поведение. Той отстоява справедливостта. Сам е решението в името на тази цел, той е нейната прегледност чрез тържеството на справедливостта, с историческите ѝ последици за нашата социалистическа законност. Защото ако нашият съвременен живот с неговия съзидателен патос е продължение на революцията, то средствата за утвърждаването на новата действителност не могат да бъдат други освен чисти, честни, принципиално ясни, тоест хуманистични. Образът на Миладин Войнов е създаден в името на мащабна общественно-социална идея, със страстна защита на демократическите принципи, които определят развитието на социалистическото общество.

Подказан от живота, Джагаров създаде и определи своя герой в границите на една впечатляваща естетическа неизменност, която доминира сред идейно-художествените стойности на пиесата „Прокурорът“.

Нашата драматургия в лицето на „Синьо-белият скреж“ на Кольо Георгиев създаде още един интересен герой, обвързан с въпросите на революционния морал и гражданското поведение на човека. Това е Веселин, образ на млад борец, на партизанин, току-що докоснал се до властта, който става неин представител и изразител. Героят е вилетен в трагическа ситуация, която по своята вътрешна логика и „нерезрешимост“ на конфликта може да бъде сравнена със ситуацията на антична трагедия. В първите дни след Девети Веселин среща брат си, арестуван бивш офицер от царската армия. Според доказателствата, които му представят, той трябва да убие сина на собствената си майка. . . В известен смисъл чрез този герой К. Георгиев решава проблемност, срещана в „Прокурорът“. От друга страна, „неразрешимостта“ на конфликта напомня „сартъровата дилема“ в пиесата „Ковачи на мълниите“ от Ив. Пейчев. А Сартър, от своя страна, взема и преобразява за философската си система, обвързана с момента на човешкия избор, много нещо от Аристотелевия тип трагедии. . . Разликата е в значенията, които следват от разрешението на конфликта и които съдържат в себе си конкретно-историческото на епохата. Съд и присъда за човека с вина. Но ако имаш правата да представляваш новата социалистическа законност. Революцията, нейната роля в хода на историята и в живота на хората не може да бъде отделена от въпросите на нравственото в средствата ѝ за осъществяването на тази роля. Средствата на Революцията, на борбата както срещу политическите врагове, така и срещу нравствената порочност в мирно време, трябва да бъдат законни, тоест чисти. Защото наред с всичко друго тези средства могат да опазят чист революционния идеал. И могат да го компрометират, ако изоставят висшата справедливост, от която трябва да се ръководят.

Веселин на К. Георгиев е възплъщение на революционния хуманизъм, освещен от проблемите на социалистическата законност. Разглеждан като човек, който е примерът за една свръхчувствителност към „отклоненията от нормите“ за поведение. К. Георгиев създаде „Синьо-белият скреж“ след „Съдии на самите себе си“ — една напълно съвременна пиеса. В нея Бронза е самотен млад човек. Не обръщам внимание на момент, който осветлява психологическото състояние на човека и може да подведе някои критици към изводите за едно „отчуждение“. Бронза е също така свръхчувствителен към „отклоненията от нормите“ за поведение. Изобщо героите на К. Георгиев живеят, като носят в съзнанието си оценката за несъвършенството на света. Те не откриват света в прекия смисъл на думата и не търсят никакъв чудодееен изход, за да облекчат положението си. Те познават истината, цената ѝ, тя е в тях и около тях. Истината се нуждае от защита — в това се състои техният човешки дълг. Ето и условието — гражданското поведение — за драматизма на неговите герои и от миналото, и от настоящето. Защитата на истината, която изисква усилията и самоотвержеността на волята, се заплаща с болките на сърцето и предизвиква драмата на съзнанието. Реакциите, духовното страдание по обсебената и изкористена нравствена красота винаги очертават усамотеността на неговите драматически герои. К. Георгиев разглежда човешкото поведение от гледището на морал, който няма предвид само проблемите на една съвременна житейска ситуация или която може по удобен начин „да обясни“ фактите на историята. Той е загрижен за утрешния ден. Със сюжети от миналото и настоящето, с грижата за нашето бъдеще. И тъкмо с дълбокото проникване в нравствените мотиви на човешкото поведение, на постъпките и решенията можем да си обясним неочакваните и неповторими портрети на неговите герои. Момчето от „Изключителен шанс“, Веселин от „Синьо-белият скреж“, Иван Сербезов от „Завръщане към бъдещето“ са цялостни натури. На-

истина след „Всяка есенна вечер“ на Ив. Пейчев революционната тема при К. Георгиев придоби сложни психологически и философско-естетически измерения. Казвам „цялостни натури“, но едва след като сме проследили разтърсването на техния нравствен свят, след драматическото пречистване на духа и изпитанието на съвестта. Нашият век е белязан с ожесточена класово-социална борба. Възможно ли е да се намери личност, която би могла да застане над и извън тази борба? Разбира се, има немалко опити в буржоазното изкуство да се създават герои над и извън борбата, които нямат нищо общо с комунистическото верую на нашите писатели. За нас Революцията е висша справедливост, но тя може да бъде защитена от хора, от герои, които не само се бранят в борбата да не бъдат „обект на насилие“, но и които няма да позволяват да бъдат превърнати „в оръдие на насилие“.

Навремето пиесата „Прокурорът“ беше отхвърлена от някои критици. После приета и анализирана с усърдие от същите имена. „Старчето и стрелата“ на Н. Русев имаше подобна съдба. . . В наши дни, подобни опити — уви! — продължават да се срещат. Например, смята се, че героят на Ст. Стратиев Славчо от пиесата му „Максималистът“ не е достатъчно активен, не е герой, „достоеен за подражание“ и пред очите на автора критикът срутва собствената му творба. По-нататък от гледището на една концепция за героя, която е всъщност „кодекс“ от черти на характера, пиесата „Кошници“ на Й. Радичков също не задоволява някои критици. А някои стигнаха до изводи, че е слаба, ненужна пиеса. . . Не мисля, че подобни критически съждения, издаващи едностранчивостта на аргументацията си, са полезни. Навярно могат да бъдат оправдани с липса на знания, с лична неприязън към автора — какво оправдание може да бъде това! — но на дело водят критиката до положението на „лъжесвидетел“. По този повод искам да напомня написаното от Иван Цветков (в „Литературен фронт“, бр. 22 от 31. V. 1984) „... от опита на Максим Горки като неоспорим основоположник на този метод (на социалистическия реализъм — б. а.) трябва да прекратим към опита на съветската литература от 20-те и 30-те години. . . Това означава до сравнително добре изследваните Маяковски, Фурманов, Серафимович, Фадеев, Шолохов и Леонов — да видим фигурите на по-малко изследваните Блок, Тихонов, Пастернак, Багрицки, Ахматова. . . Да определим тяхното място и техния принос в развитието и обогатяването на поетиката на социалистическия реализъм, в утвърждаването на неговия авторитет и световно признание, на новия, социалистически хуманизъм. . . Едно неспирно и пълноводно развитие на социалистическата литература непрекъснато ни поставя пред необходимостта да обясним и интегрираме в социалистическия реализъм новите явления — било „Майсторът и Маргарита“ на Булгаков, било „Денят, по-дълъг от век“ на Айтматов, било „Барьерата“ на Вежинов, или първата част на „Хайка за вълци“ на Ивайло Петров. В социалистическия реализъм няма нищо безметежно“.

5.

За драматургията 60-те години е десетилетие на голямо разслоение. Знакът за разнопосочното протичане на процесите, които продължиха и през 70-те години и по-нататък, е даден от поетите с „поетичната вълна“, която надигнаха в чертозите на театъра. И критиката се старае да обхване многообразието на процесите, разностранните естетически търсения, да ги систематизира по някакъв начин. Тя раздава определения с оглед на една прегледност в развитието на драматургията — като че ли си служи с похватите на биологията, която групира, класифицира по близки белези и структурни особености

растителния свят. . . Едва ли критиката би могла да постъпи по друг начин. Само че драматургията не е неподвижна даденост, не се представя с устойчиви белези. Тя е едно непрестанно движение и постоянно променя облика си — авторите неизтощимо ѝ наслагват нови черти съгласно предпочитанията си, подхожда към действителността и избора на сюжетите си.

Когато се появява „лиричната драма“ на поетите, публицистичната драма е все още налице. После се появи определението „драма на всекидневието“, но и постепенно може да отпадне от употреба. . . С „Въпрос на принцип“ на Н. Йорданов имаме надежда, че ще се появят заглавия от т. нар. „производствена пиеса“. В същото време историческата драма, която претърпя чувствителни промени, не получи ново определение. Комедиографията си остана комедиография. Впрочем тя получи силна подкрепа от Юлския пленум на партията и се отчете с ярки творби. През този период се утвърди дарованието на Ст. Стратиев. В драматургията навлизат и писатели белетристи (Д. Димов, Н. Хайтов, Й. Радичков, К. Георгиев. . .), но някак по-безшумно, което не означава по-безлично. Например липсва направлението, в което да поставим пиесите на Радичков. . . С търсенията си авторите далеч изпреварват опитите за систематизации в драматургията.

Странни са пиесите на Ст. Стратиев. Те са комедии. Но с положителен герой в тях. И това, което навремето изискваше нормативната естетика от сатирата — наличие на положителен тип характер, осъществявано от някои автори с дразнещ схематизъм, — при Ст. Стратиев получи художествена органика. . . „Садал и Орфей“ на Иван Радоев е пиеса с герои от миналото. Бих я нарекъл философска драма върху историческа почва. Тук идеите подчиняват фактите на историята, но идеите са съвременни. . . Пиесите на Радичков, неговият „антитеатър“ доказват, че не сме чужди на някои процеси в световната литература — използването на мита, на притчата заедно с дълбокото разкриване на народната психология. Изложението на Радичковите пиеси е обвлякано със смях, но те поразяват с философските си заключения за човешкото битие, морала в съвременния свят, за красивия смисъл на съществуването. . . М. Величков изглежда традиционен драматург, но той е от малцината автори, които умеят да вникват в тънкостите на психологическите преживявания. . . Сами авторите еволюират. По стилистика „Тази малка земя“ на Джагаров се е отдалечила чувствително от „Прокурорът“. От „Светът е малък“ Иван Радоев премина към трагикомичния маниер на изложение в някои от едноактните си пиеси и „Човекоядката“, към философската тъкан на „Садал и Орфей“. Д. Димов след „салонните“ си пиеси написа героическата драма „Почивка в Арко Ирис“. А всички, които познават облика на пиесите на Др. Асенов, останали изненадани от неговия „сатиричен фарс“ „Когато срещнеш чудото“.

Богато жанрово разнообразие за съвременната ни драматургия, което в същата степен означава и разнообразие на идеи, теми, проблеми. Всичко това иде от близостта на писателите с живота, от съзнанието им за неговата конфликтна същност. Без съмнение, нашите драматурзи стъпват върху жаравата на живота, загреват от неговия огън. Нашата партия никога не е препоръчвала някаква друга представа — измамна, лакирана — за действителността. Подчертавала е диалектичката същност на живота, никога не е криела трудностите, появявали се в нашето развитие. Тази искреност, тази ясна, принципиална позиция за отношението на изкуството към действителността е заложена в априлската генерална линия на партията.

„Спомням си, беше време, когато някои философи дори отричаха наличието на социални противоречия в социалистическото общество — посочва др. Тодор Живков в доклада си „Да въплътим в реални дела решенията на XII конгрес на партията“, — Даже и сега има учени, които още говорят под

сурдинка за противоречия при социализма. С такива мнения ние не можем да се съгласим, защото самият живот потвърждава, че противоречия в нашето социалистическо общество има и сега. Разбира се, тези противоречия не са антагонистични и тяхното разкриване и преодоляване води не до ликвидиране на социалистическия строй, а, напротив, до неговото укрепване“. И по-нататък: „Естествено възниква въпросът — означава ли разкриването на дадени противоречия и осъществяването на комплексни мерки за тяхното преодоляване, че занапред в нашето общество няма да възникват нови противоречия? Не, другари, ликвидирането на дадено противоречие не означава изчезване на противоречията при социализма. Защото противоречията постоянно се възпроизвеждат в една или друга сфера, било в една или друга форма“.

Драматургията следва общественото ни развитие. Ако искаме правилно да разбираме измененията в нея, трябва да потърсим връзките ѝ с действителността, с промените в нея. Именно затова в развитието на драматургията забелязваме подмяната на една проблемност с друга. От друга страна, въпросът за подмяната на социалната проблематика се преплита с естетическия въпрос за творческото откривателство. А какво точно е откритието? Да се види и изобрази животът по нов начин? Или да се открие нов тип герой? Първата задача е може би по-леко осъществима. Но тя естествено е обвързана с втората задача — откриването на нов тип герой. Откривателство, което зависи от познанията на авторите за процесите в действителността и от чувствителността им към въздействията на хората.

Откритие за нашата драматургия е героят на Г. Джагаров Миладин Войнов от „Прокурорът“. Откритие в не по-малка степен е и образът на проф. Радев в „Тази малка земя“. Тук социалната ситуация е съвършено нова. Едни противоречия са отпаднали, появили са се нови. Конкретно-историческото от проблемната тъкан на действителността е запазването на земята от агресията на техническия прогрес, съхранението на естествената природна среда... Но конкретното е превърнато от автора в метафора за чистотата и съхранението на нравите в нашия живот. Проф. Радев е обвързан с нов социален проблем, но сам е неповторима индивидуалност с богат духовен живот, с култ към истината и грижа към човека. . . Влашо от „Пътеки“ на Н. Хайтов или д-р Шомов от „Рози за д-р Шомов“ на Др. Асенов — зад тях стоят различни социални ситуации и тематична проблемност. Но всеки от тях е един обособен морален свят, система от морални принципи. . . Различна като степен на драматични и трагически изживявания е и конфликтността, с която са обвързани. Някои си представят драматургията като поредица от съдбовни противоречия и с герой, който трябва да притежава всички възможни черти на човешкото съвършенство. Животът опровергава подобни представи.

По отношение на активното поведение има голяма разлика между Влашо и Ал. Марков — героя на Н. Хайтов в пиесата „Празникът“. Разлика и спрямо делото. Ал. Марков е по-изявеният герой на Хайтов. Но в него откриваме душевността на Влашо — тази необяснима вътрешна потребност да се твори добро, да се вършат дела за благо на другите. Социалното значение на поведението им е различно. Сближава ги и ги изравнява общият нравствен идеал. Да твориш добро, да осъществяваш една „социална поръчка“, или да пропращаш пътеки за радост на другите, или да спасиш удавник в морето — това е въпрос за морална зрелост, за осъзнато отношение към света. Пиесата на М. Величков „Едно момче ходи по вълните“ е чудесен пример за сливането на човека с героическата постъпка. Сюжетът издава една отдалеченост от живота и все пак пиесата буди прекрасни чувства.

Разглеждаме герои, с които нашата драматургия вече разполага. Те могат да се окажат „мъртво минало“, ако авторите не са успели да вложат у тях

непреходни идеи и чувства. От друга страна, има достатъчно упреци към драматурзите, че не пресъздават достатъчно пълнокръвно съвременния положителен герой от живота. Нямам право да оспорвам упреците, да отхвърлям препоръките. В случая искам да наместя едно читателско писмо до в. „Литературна газета“ — на инж. Татьяна Олесова: „Литературата, критиците, читателите — всички жадуват днес за истинския герой, жадуват по идеала, поизмориха се от тъгуване по него, но какъв е той, това още никой не знае — пише Татьяна Олесова. — И това е естествено: докато не се роди в нечия душа, а оттам и върху хартията, ние няма да го узнаем.

Критиката често пише за типичния положителен герой. Но типичното ние сме свикнали да отъждествяваме с разпространеността на явленията. И затова едва ли в грижите към героя е нужно да се съединяват двете понятия: положителен и типичен. Героизмът е винаги индивидуален, той е рядък. В противен случай той престава да бъде героизъм. Така нека оставим понятието за типичното за определяне на нашите отрицателни черти, на нашите недостатъци и да се загрижим за ярката индивидуалност, притежаваща дълбоко, истинско самостоятелно усещане и осмисляне на света, да помечтаем за времето, когато днешните герои ще станат действително типични“.

Да оставим настрана похвалната зрелост на съветската читателка по въпросите за героя. Мисля, че тя ни интригува с два съществени момента. Най-напред тя не вярва на рецептурните препоръки за героя. Очаква го върху писателската хартия, след като се роди в действителността. Второ — тя брани индивидуалната неповторимост на героя от представите за типичност, т. е. от принижаването му до едно средно съществуване. Всъщност предлага и нещо свое към критерия за съвременния герой — неговата изключителност. Наистина, защо да не се вслушваме понякога и в логичните съждения на читателите?

Но да продължим. Известно е какъв голям дял (пък и авторски успех) имат писите на Др. Асенов, свързани с т. нар. „драма на всекидневието“. Той ни даде „шумен“ герой — д-р Шомов, човек, който смело се противопоставя на порочни хора (д-р Везенков), воюва срещу инерцията, рискува. . . Когато се появи писателската му „Златното покритие“, мнозина потърсиха и връзката между неговите положителни герои. След Ангел от „Професия за ангели“ се появи инж. Нунева („Златното покритие“), личност с чисти нравствени принципи и тъжен личен живот. . . Но се получи нещо странно. Положителната героиня на Др. Асенов, обрисувана релефно, със значително място в сюжета, остана в сянката на друг образ — на инж. Петрунов. Този герой притежава всички качества да придвижва живота напред. Има знанията да превърне един завод от „изоставащ“ в „преуспяващ“. Притежава талант на ръководител, осигурява и може още по-силно да подобри материалното благополучие на работниците. . . Но той не подбира средства, когато разчиства пътя пред себе си. Неговата цел е нужна и на обществото, но я осигурява с неправомерни средства. Пред нас е героят, желаният „делови човек“ с активна позиция в живота, но без необходимия морал. Той е „откритието“ на Др. Асенов. Той ни тревожи — открива нова страна от социалната практика, чиито последици днес трудно могат да се предвидят. Но нали задачата на изкуството наред с всичко друго е и да предупреждава?

Инж. Петрунов не е героят, когото сме очаквали. Все пак той е „нов герой“. Доказва реалистичния подход на Др. Асенов. Концепцията за героя (често с най-идеални представи), която издигаме, и реалните герои от живота са от пределите на социализма. Търсим и ще продължаваме да търсим цялостния, мащабния, прекрасния герой. . . , а животът ще ни коригира. Докато сам не пошепне на автора името му и не посочи мига, в който ще прояви героизъм.

В рамките на статията е невъзможно да се проследят всички герои на драматургията ни от първите дни на Революцията до днес. Герои с комунистически идеали и добродетели. Галерия от образи. Тях пък можем да свържем — кръвната група е обща — с героите на съветската литература, със завещаното от Горки. Всяка епоха създава своя герой. Епохата или народът на една страна. Народът е натрупал в душата си страдания, прозрения. . . , героят ги изразява. Народът извършва коренни промени в общественото си битие. . . , героят ги освидетелствува.

Героят на нашата епоха е комунистът. Не бих могъл да посоча автор, който да не съзнава това. От друга страна, животът и литературната практика доказват, че комунистът е представян и пресъздаван чрез много лица и образи. Те са неговото голямо родословие. Тяхната неповторима индивидуалност винаги съдържа нещо, макар и частица, от дълбоката народна душа. Ако комунистът е образното обобщение на епохата и на народния живот, то героите с комунистически добродетели от литературата и драматургията са различните примери (заедно с конкретната социална ситуация) на едно и също лице от тази епоха.

Трудно може да се приеме схващането за героя комунист като неизменна същност, като веднъж утвърдена форма. „Утвърдените форми в изкуството живеят чрез измененията“. — казва Шкловски. Винаги когато сме отхвърляли измененията, сме проявявали недалновидност. Защото няма правдив герой, който не изразява чрез себе си движението на живота. Нещо повече, той получава право на художествен живот само защото е носител на нов тип конфликт. Героят изразява промените в историята.

А що се отнася до утрешния ден на социалистическата ни драма, не се съмнявам, че ще бъде по-богат и плодотворен. И отново ще бъде обвързан с героя на нашето ново време. Ще го очакваме. . . Но в това очакване нека се доверим на авторите. И не само на тях, а и на живота, който има властта и правото да „коригира“ и най-предпазливите надежди и мечти.

РАЗВИТИЕ НА ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО В СОЦИАЛИСТИЧЕСКА БЪЛГАРИЯ

ГЕОРГИ ДИМОВ

Българското литературознание има дълголетна история. Макар наченки да има и през средновековието, то се заражда успоредно с формирането на национално съзнание и на национална книжнина през епохата на Възраждането ни. Интензивно и благотворно то се развива в следосвобожденска България, когато израстват крупни учени литературоведи, утвърдили перспективни традиции. Обаче едва в условията на социалистическа България, когато се създават най-благоприятни условия за разцвет на националната ни наука и култура, то се извисява до ново качествено равнище, домогва се до непреходни завоевания.

Най-тясно свързана с народността ни битие, призвана да изучава и осветлява процесите и явленията, родната ни литература в нейния многовековен развой и съвременно състояние, литературоведческата наука се утвърди като извънредно действен фактор в културно-естетическото изграждане на новото социалистическо общество.

За разлика от други науки литературознанието, макар да разработва и проблеми с по-универсално значение, по своята същност и предмет на изследване има подчертан национален характер. То именно е задължено да осветлява богатствата на народността ни литература, да разкрива закономерностите на нейното развитие в най-тясна връзка с историческата ни съдбовност. И заедно с това да избличава всякакви опити за нейното неправилно интерпретиране, да утвърждава истината за ония процеси и факти, които са давали съдържание и насока на родната ни култура. На националната ни литературоведческа мисъл се падаха дългът и честта да играе ръководна роля в научното дирене по проблемите на българознанието и в национален, и в международен мащаб. Затова и методологическото преустройство на литературознанието след 1944 г. се налагаше с особена категоричност и сила.

Задачите на хуманитарните науки, в това число и на литературознанието в условията на социалистическа България бяха очертани на Петия конгрес на БКП, както и в някои трудове на Г. Димитров. В съгласие с новия исторически етап на общественоекономическото и културното ни развитие литературната наука следваше цялостно да се преустрои, като се опира и на здравите материалистически принципи, утвърждавани от учени, работили в предходните периоди, да застане на съвременни марксистко-ленински позиции. Защото само от такива позиции тя можеше да осветлява всеобхватно характера, ролята и значението на литературата през различните общественоекономически формации, да разкрива закономерностите на литературното развитие, да оценява и използва идейно-естетическите, културно-нравствените богатства на много-

вековното национално и общочовешко художествено наследство с оглед и на съвременните потребности, да разработва проблемите на теорията и практиката на социалистическо-реалистическата литература, на текущия литературен процес, да обосновава научната несъстоятелност на различните идеалистически теории, да вижда своевременно отклоненията от правилното историко-материалистическо мислене — проблеми от кардинална важност за изграждане на ново социалистическо общество. В тези си усилия съвременното ни литературознание имаше за солидна опора и ориентир богатото ни наследство от миналото, завоювано от такива колоси на марксистическата литературна мисъл като Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов (както ги нарече Т. Живков). Защото техните постановки и указания представяват не само принос в националното ни марксистко мислене, но обогатяват и световната литературна наука. А и растящата възможност за все по-тясно общуване със съветската наука още повече стимулираше в правилна насока тези исторически и естетически обусловени процеси.

Разбира се, тези настъпателни обновителни процеси бяха съпътствувани и от немалко трудности и увлечения от най-различно естество — от обективно-историческо и субективно-психологическо, от политическо и мирогледно-методологическо естество. Свидетели бяхме на вулгарно-социологически рецидиви, на nihilistични увлечения, на схематичен подход и несъстоятелни концепции, които пречеха процесите и явленията да се видят в тяхната същност, многообразие и сложност, в тяхната противоречивост.

Дейността на партията след историческия Априлски пленум от 1956 г. се оказва решаваща, за да бъдат постепенно преодолени допусканияте слабости от вулгарно-социалистическо, догматично-сектантско естество, да се осъзнаят несъстоятелните страни на някои методологически постановки и указания. Отсега нататък по различни поводи, пред различни форуми ръководителят на партията др. Т. Живков нееднократно привличаше и продължава да привлича вниманието върху актуални въпроси на литературното ни и общокултурно развитие, върху марксистко-ленинските начала за органическа диалектическа връзка между изкуство и общество, между литература и народ, между наука и социално-икономически и културен прогрес, сочейки опасностите, които носят сектантството и догматизмът, ревизионизмът и всяко отклонение от материалистическата методология, от комунистическата философско-мирогледна, класово-партийна принципиалност. На последвалите конгреси на партията, на нейните национални конференции и пленуми, вкл. и на последния XII конгрес все по-ясно и по-мъдро се очертаваха задачите и ролята на литературата и литературознанието в цялостния духовен и общоидеологически живот, в усилията да бъде изградено развито социалистическо общество.

Така превъоръжаването и развитието на литературознанието ни, преминавайки през няколко етапа на съзряване, общо взето, се извършваше на широк фронт и в ускорени темпове. Все по-успешно обхващаше всички области на литературно-художествената и литературно-теоретическата дейност, всички епохи и периоди от единадесетвековното ни духовно-естетическо развитие, както и литературния живот на непосредната ни съвременност, утвърждаваше солидни критерии за разбиране на взаимоотношенията и общуването на националната творческа мисъл със завоеванията на други народи както в миналото, така и в наше време.

Успоредно със създаването на специален научно-изследователски институт към БАН, с откриването на нови висши учебни заведения и разширяване на филологическите специалности, което доведе до бързо увеличаване на литературоведския научен потенциал, с организирането на нови периодични списания, научни поредици и други издания постепенно се разширяваше про-

блематиката и тематиката на проучванията, осъзнаваше се тяхната жанрова многостранност и идеологическа актуалност, своеобразието на литературата като форма на обществено съзнание, на социално-историческо познание и идейно-естетическо възпитание.

От друга страна, все по-ясно и по-пълно започна да се разбира, че проблемите на литературната история, теория и критика следва да се разработват синхронно, в тяхната взаимовръзка, и то на материал както от националната, така и от чуждите литератури. Отделните жанрови изследвания, осветлявайки различните страни и аспекти на литературата, трябваше да довеждат до пълна характеристика на естетическия идеал на епохата, до по-цялостно разкриване на обективно-историческите и индивидуално-психологическите фактори на сложния и многостранен творчески процес, до по-вярно разбиране на формите и пътищата, чрез които жизнената правда на времето е претворявана в художествена правда с непреходна значимост. Необходимо бе също така да се осмисли обективното знание, за да се открие неговата обществено-идеологическа, философско-естетическа, нравствено-възпитателна същност в диалектическо единство с битието на човека от миналото и от нашата съвременност. И всичко това категорично поставяше въпроса за изключителната важност на методологическите позиции, от които се пристъпва към такова сложно явление, каквото представлява литературата и свързаната с нея научна проблематика, определяше значението на усилията да се даде правилна насока на научно-изследователската и критико-оценъчната дейност.

Както в първите години, така и по-късно преустройството и развитието на литературната наука върху марксистко-ленински начала се извършваше в две насоки — и като се разкриваха недостатъците на учените от миналото, като същевременно се вземаше всичко ценно, до което те се бяха домогнали в своите изследвания, и като се осветляваха и утвърждаваха от историко-материалистически позиции народностните, идейно-естетическите, културно-нравствените ценности в националната и световната класика, и на съвременното ни художествено-творческо развитие. А това предполагаше да се познават всеобхватно фактите и явленията, да се анализира без всякакви предубеждения наследството на писатели и книжовници, на научни и културни дейци от различните епохи, да им се дава конкретно-историческа интерпретация, да се обосновава ролята на традициите в областта на духовно-интелектуалната дейност, приемствеността и взаимообусловеността, които съществуват между предходни и съвременни научно-теоретически и художествено-естетически завоевания.

Съзнавайки този комплекс от изисквания, предпоставки и фактори за истинска плодотворна литературоведческа дейност, българските литературни изследователи различни научно-организационни форми за проучване и осветляване на литературния живот в миналото и в наше време. Започна издирването и проучването на изворов материал, на всякакви документи и свидетелства за литературата ни от миналото и от наше време. Бяха организирани научни сесии и конференции по случай годишнини на наши и чужди писатели, на исторически събития и културни дейци. Подготвени бяха редица сборници с изследвания и материали за видни представители на старата и новата българска литература, започнаха все по-често да се появяват монографични трудове и проблемни студии и статии, както и проучвания по отделни теоретически и общометодологически въпроси. Понякога обсъжданията на тези трудове се превръщаха в плодотворни дискусии. Постепенно литературоведческата мисъл се обособи в три основни направления: — история на литературното развитие — наше и чуждо, теория на литературата и литературна критика, сравнително изучаване на националната ни литература с оглед и на взаимоотношенията

й с литературата на други народи, на първо място с руската и съветската, със славянските и другите европейски литератури.

Днес е достатъчно само човек да разгърне стотиците литературоведчески книги, сборници, монографии, очерци, появили се през последните четири десетилетия, да надзърне в десетките томове на „Известия“ и „Годишници“ на Литературния институт, на Софийския университет, на филологическите факултети на другите висши учебни заведения, да прегледа годишнините на периодичните литературни списания на тия научни центрове, както и на Съюза на българските писатели, да се докосне до немалкото документални, справочни и други издания, до тритомния речник на българската литература, до четиритомната история на българската литература, двутомните очерци за съвременната литература, до широкообхватните многотомни панорамни изследвания, появили се през последните години, за да се видят широтата и ръстът на съвременното ни литературознание. От тях се открояват и етапите, през които то е трябвало да премине в усилията да подхване и осветли многообразните проблеми на нашата стара, нова и съвременна литература, на естетиката, на литературната теория и критика, на взаимовръзките на националната ни книжнина с духовния живот на други народи, а и в изучаването делото на видни представители на световната художествена и теоретико-критическа мисъл. Откроява се и друго — все по-повишеното методологическо равнище на изследванията, стремежът да се овладеят нови научни терени, да се усвоят нови концепции за своеобразието на художествено-творческата дейност, относно общите и специфични закономерности на литературния процес, относно многообразието на подходи при осветляване на културно-естетическите феномени. И заедно с това все по-голям и растящ интерес се проявяваше към изворознанието: издирването и издаването на различни писмени паметници, на архивни и всякакви други материали, свидетелстващи за духовния живот през различните епохи, разширяваха представата ни за наследството на писатели, културни и научни дейци, обогатяваха знанието ни за исторически събития, намерили своеобразно отражение в литературата. Подобна дейност се утвърди като безусловна предпоставка за всяка плодотворна научна работа.

Както и другите хуманитарни науки, така и националният ни литературоведчески потенциал разгърна особено активна дейност във връзка с Постановлението на ЦК на БКП за развитие на българистиката, с чествуването на 1300-годишнината от основаването на българската държава. И на Първия конгрес по българистика, и на многобройните конференции, симпозиуми, организирани по случай този голям юбилей у нас и в чужбина, българистичната проблематика бе разгърната в широки мащаби, подготвени бяха различни в жанрово и тематично отношение издания, които разкриват и осветляват важни моменти, явления, страни от многовековното ни литературно наследство, от завоеванията на непосредната ни социалистическа съвременност.

Разбира се, в един обзор от характера на настоящия е невъзможно да бъдат оценени конкретно всички трудове из различните области на литературознанието, излезли през последните четири десетилетия, да се покажат аналитично приносите на всеки един от тях, както и неизбежните слабости от едно или друго естество. По необходимост само ще очертаем тематиката и проблематиката, занимавали нашите литературоведи в усилията им да вървят в крак с изискванията на динамичното ни развитие по пътя на изграждане на духовно-естетическите и общоидеологически основи на социалистическото общество.

Може би ръстът на съвременната ни литературоведческа мисъл се откроява най-релефно в областта на литературната история, в историко-литературните изследвания, посветени на художественото ни културно-естетическо съзряване

и развитие. В това отношение не може да не ни радва обстоятелството, че старобългарската литература — крупно завоевание на народа ни още в далечното средновековие, подхранила развитието и на други славянски литератури, — стана обект на редица изследвания. На нея бяха посветени крупни монографични трудове, сборници със студии, в които се правят успешни опити да бъде преодолян едностраничният историографски подход към тоя дял на литературното ни наследство, да се погледне на нея от нови страни и аспекти, с оглед на народностните ѝ и художествени качества. Извънредно полезна работа бе извършена и по издаване паметниците на средновековната книжнина, за да станат достояние на световната научна общественост, която проявява все по-трайно внимание към този дял от културното ни наследство. Учени-медиевисти от различни поколения направиха ценни изследвания, посветени на делото на създателите на славянската писменост, братята Кирил и Методий, на техните следовници Климент Охридски, Черноризец Храбър, Козма Презвитер, Йоан Екзарх, на богомилската и апокрифната книжнина, на Търновската книжовна школа — Патриарх Евтимий, Григорий Цамблак, Киприан, Константин Костенечки и на други книжовници на средновековието. Тези трудове хвърлят нова светлина върху духовния живот на оная епоха, изнасят нови материали, анализират съчиненията им, за да се открие и идейно-нравственият образ на тия книжовници, и да се осмисли конкретно-исторически духовният им свят и родолюбие, и да се вникне в своеобразието на тяхната поетика и т. н. Сред тези многобройни и разностранни изследвания по-особено място заема първият том на академичната история на българската литература, като пръв опит за системно изложение и синтез на проблематиката на тая литература и обобщение на извършената дотогава изследователска работа върху нея. Подготвяната тритомна Кирило-Методиевска енциклопедия ще бъде ново крупно завоевание на българската медиевистика.

Разбира се, при несъмнените успехи в изучаването на старата българска литература все още много моменти и явления от нея очакват една по-съвременна трактовка, която да бъде в съзвучие с най-добрите постижения на световната медиевистика. Така ще може да се почувствува по-пълно своеобразието на тая литература при отразяване на оная историческа действителност с нейната социална и духовна структура, със специфичния нравствено-интелектуален свят на тогавашния човек, търсещ да даде философско осмисляне на съпътстващите го явления. Светската медиевистика е много поучителна в това отношение. Всестранното съвременно осветление на процесите и явленията на старобългарската литература се налага и поради обстоятелството, че към нея проявяват все по-голям интерес много и много чуждестранни учени, и то по съображения от различен характер. Не са редки и опитите тя да бъде неправилно осветлявана, да се изопачава историческата истина, да се отрича нейният български характер и т. н. А това налага по-голяма активност от наша страна и по отношение издирването и издаването на съвременно археографско равнище на многобройните паметници от оная епоха и тяхното всеобхватно комантиране от марксистически научни позиции.

Не по-малко внимание през изминалите десетилетия бе отделено и на литературата от епохата на националното ни възраждане. Органическата връзка на възрожденската епоха с по-сетнешните народности, социално-нравствени и културно-естетически процеси караше мнозина да се заемат с осветляване на разнообразните книжовни форми, в които се е изявявало бързо съзряващото национално и художествено съзнание, да видят взаимообусловеността на умножаващите се културно-книжовни явления от общите процеси, характерни за балканския регион, от идеите, възвестявани в други славянски и западноевропейски страни, да обосноват ролята на литературата, на книжнината изобщо

за народностно самопознание, за разгаряне на борбата за политическо и духовно освобождение. Бе издирено и издадено книжовното наследство на крупни възрожденци, появиха се много студии, книги, сборници върху различни въпроси, свързани с делото на Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, П. Берон, Н. Бозвели, Н. Геров, Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Г. С. Раковски, Д. Войников, В. Друмев, Л. Каравелов, Н. Бончев, Хр. Ботев. В тези изследвания, като се утвърждава всичко положително, достигнато от науката ни в миналото, заедно с това се коригират някои погрешни постановки, осветлява се гражданско-нравственият, идейният и емоционалният свят на двигателите на националното самопознание, очертава се приносът им за съзряване на народността и културно-естетическото съзнание, разкрива се жанровото и стилово своеобразие на творчеството им, осветляват се разнообразните фактори — вътрешни и външни, обективно-исторически и индивидуално-психологически — за формирането на тяхната мисловност като граждани и творци. Характерът и своеобразието на отделните литературни течения, на сантиментализма, романтизма и реализма, на преводната литература, на общуването с руската литература, взаимоотношенията между литература и фолклор, обособяването на различните книжовни жанрове, както и зараждането и развитието на литературно-теоретическата и критическа мисъл и още много други въпроси бяха предмет на по-разгърнати или по-частични трактовки. При това търсеше се да се види общото и специфичното на формиращата се национална литература в сравнение с литературите на други съседни народи, с които нейните творци са общували. На възрожденската литература бе посветен и специален том от академичната история на българската литература, подготвиха се и академични издания на съчиненията на големи възрожденски писатели, сборници и архивни материали и др. Но все още редица проблеми, свързани с тая величава епоха, чакат своето по-пълно осветление. Формирането на новия естетически идеал върху основата на разгарящото се национално-освободително движение, появата на различни художествени течения, жанрове и стилове, формирането на една нова поетика, сравнителната трактовка на националните явления с оглед на общите процеси в европейските литератури — тия и подобни на тях проблеми изискват синхронно историко-литературно, народностно-психологическо, философско-естетическо осмисляне, за да бъдат преодолен някои все още неизживени предубеждения към художествената значимост на тая литература. А нямаме още и цялостни монографии за редица големи писатели, нито теоретично осветление на онези културно-исторически процеси, които така бързо извеждат нацията ни на най-предните линии на световната цивилизация.

С не по-малка интензивност и широта бяха и въпросите на следосвобожденската литература. Тук трябваше да се преодоляват най-много несъстоятелни трактовки, правени от хора, принадлежащи към различни идейно-политически среди, и отядно, и отляво. Усложнената и противоречива социално-политическа и духовна атмосфера, характерна за края на миналия и началото на нашия век, обуславя появата и на не по-малко противоречиви, хетерогенни в идейно-естетическо и философско-мирогледно отношение литературни явления, естетически теории. Тази сложност пролича още по времето на дискусиата за периодизацията на литературното развитие в края на 50-те години, пък и в опитите да се характеризира наследството на редица големи писатели със сложна житейска и творческа биография, да се видят основните тенденции на развитие, да се разкрие многообразието на естетическия идеал. След като бе отхвърлена схемата „реализъм—антиреализъм“ през 1957 г. на дискусиата в Москва, а и в резултат на общото възмогане на творческата мисъл след Априлския пленум на партията, много противоречиви явления

започнаха да получават своята истинска характеристика и оценка. Все успешно се преодоляваха някои опростителски, сектантско-догматични възгледи за художественотворческата дейност, за взаимоотношението между мироглед и метод, между народност и художественост, между жизнен и естетически идеал, относно многообразните пътища за претворяване на жизнената правда в художествена правда и т. н. Вследствие на това редица писатели с по-сложен и противоречив път на развитие, платили дан на различни модернистични увлечения, като Пенчо Славейков, П. К. Яворов, А. Страшимиров, Петко Тодоров, Гео Милев и др. получиха вярно осветление, правдива оценка за мястото им в националния литературен процес. Намерени бяха верни критерии за идейно-естетическа оценка и на революционно-пролетарска литература, създавана до 1944 г., твърде превратно тълкувана или отминавана от буржоазното литературознание. Бяха обнародвани трудове — разнообразни в жанрово и тематично отношение, от които се откроява релефът на литературното ни развитие, обликът на онези, чиято художествена и творческа мисъл е движела националния литературен прогрес. С всяка година се умножаваха и разнообразяваха трудовете, посветени на живота и делото на Ив. Вазов, З. Стоянов, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Петко Тодоров, Елин Пелин, А. Страшимиров, Д. Полянов, Г. Кирков, Г. П. Стаматов, Д. Дебелянов, Хр. Ясенов, Йордан Йовков, Хр. Смирненски, Гео Милев, Н. Вапцаров, и за мнозина други писатели, работили между двете световни войни. Макар и с нееднакви научни качества, носещи печата на времето, когато са писани, а и научно-методологическото равнище на авторите им, тези проучвания дават възможност да бъдат видени в сравнително вярна светлина основни моменти от творчеството на тия писатели. Било с изнесените нови материали, било с анализ на едно или друго тяхно произведение или с цялостния обхват на тяхното дело, тези различни в жанрово и проблемно отношение проучвания могат да служат и като опора за по-нататъшна научна работа. Все по-успешни са и опитите да бъде видяно мястото на големите ни писатели в контекста на литературния процес на съседни и по-далечни народи, да се открие общозакономерното и национално-своеобразното в литературното развитие, да се даде отпор на съвременни буржоазни концепции. Специалните сборници, подготвени и с участието на чужди учени по случай годишнини на големи исторически събития — Октомврийската революция, социалистическата революция у нас, на Априлското и Септемврийското въстание, на Ленин, или пък на проблемите на хуманизма, на образа на комуниста, на младия герой, на философските и методологически проблеми, на съвременния модернизъм и на западното литературознание, на съотношението между структурализъм, литературознание и естетически идеал и др. тематични сборници, които с всяка година се умножават, са плодотворни прояви за конкретно разглеждане на актуални проблеми на нашата съвременност.

Освен вторият и третият том на академичната литературна история, които дават системно хронологично изложение на литературния живот от Пасий до края на Първата световна война, появиха се и отделни многотомни широкообхватни панорамни трудове за цели периоди и епохи на националното ни литературно развитие. Тук особено се откроява петтомната „Панорама на българската литература“ от П. Зарев, където авторът пристъпва към литературния процес от Възраждането насам от нови позиции и аспекти, като търси взаимовръзката между национална литература и национална съдба, между народопсихология и творчески акт. Очертан е самобитният характер на българската литература, нейната народностно-психологическа обусловеност, както и нейното общочовешко звучене. По-друг характер имат тритомните „Страници из историята на българската литература“ от Г. Цанев, където в

очеркова форма се характеризира делото на видни писатели след Освобождението. Съзнавайки значението и на националното наследство в областта на литературната наука — история, теория, критика, неколцина изследвачи издадоха книги за делото на Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов, Ив. Шишманов, Б. Пенев, отделни проучвания бяха посветени на литературно-изследователската и литературно-критическа дейност на редица учени, писатели, критици.

Радостно явление са усилията да бъдат разнообразени жанрово и тематично изследванията — от проблемната студия, монографичната и портретната характеристика до психологическото есе и синтетичния очерк, от строго научния трактат до научно-популярната статия, от фактологичното проучване до широкообхватното синтетично изложение на литературния живот, от текстологичния анализ и привеждането в известност на целокупното наследство и изворов материал на писателите от различни епохи до концептуалната трактовка на отделни моменти и страни от националния литературен процес — всички еднакво необходими с оглед и на различните интереси и възможности на хората, които живеят с проблемите на литературата, както и с оглед на нейното въздействие върху отделните слоеве на обществото.

Макар че и когато са разглеждани проблемите на литературното наследство, са били решавани актуални въпроси, свързани със съвременния литературен живот, редица литературни работиха изключително за осветляване на литературните явления от непосредната ни социалистическа съвременност, от текущия ден. С теоретико-методологически статии или с критико-оценъчни писания, с по-общии обзори или с конкретни анализи на отделни произведения, трябваше създаващата се нова социалистическа литература да се насочва по верен път, да се преодоляват различни увлечения и догматични постулати. Литературната критика трябваше да стои на най-предните линии на идеологическата борба, да участва най-активно в раждането на пълноценна социалистическо-реалистическа литература. Тук рецидивите на вулгарния социализъм, на схематизма и опростителството бяха пуснали най-дълбоки корени. Но в общия процес на идейно-естетическо обновление и критиците от различни поколения своевременно осъзнаваха и творчески прилагаша принципите на марксистко-ленинската естетика. Днес е трудно дори да бъдат изброени статиите, стадиите, книгите, очерците, посветени на творчеството на съвременни писатели, на въпроси, свързани с теорията и практиката на съвременната социалистическа литература. Все по-активни станаха усилията да се осветлят творческите принципи на метода на социалистическия реализъм, да се обоснове неговата новаторска същност и връзките му с предходното художествено наследство, да се посочат широките хоризонти, които той разкрива пред хората на творческата мисъл. С всяко десетилетие критиката все по-успешно се наемваше в текущия литературен процес. В духа на партийните постановки и указания все по-дейно се работеше за осветляване на важни проблеми на литературнокритическата дейност, все по-творчески се прилагаше класово-партийният подход в оценката на литературните и общокултурните феномени от миналото и от нашата съвременност. При това все по-високо се издигаше както професионалното майсторство, така и идеологическата заангажираност. Разбира се, в процеса на това обновление се появиха и някои увлечения, които партията и лично др. Т. Живков своевременно показваха, и сочеха онези здрави принципи, които извеждаха към тяхното преодоляване, за да може литературнокритическата и художествената дейност да бъдат в пълно съзвучие с потребностите на новото общество.

Българското марксистическо литературознание винаги се е отличавало със здрава теоретико-методологическа основа. Тя се чувствава несъмнено във

всички жанрове литературни изследвания, независимо от отделни изключения. Откроява се един неотклонен стремеж да бъдат осветлени прилипи и въпроси на естетиката, литературната теория и критика, да се воюва срещу буржоазните възгледи. Неслучайно у нас съвременен бяха преодолен догматизмът и сектанството, а ревизионистичните и антимарксистки тенденции, появили се в чуждото литературознание през 50-те и 60-те години, у нас не намериха по-широка почва. И все пак необходими са още усилия, за да се осветли всестранно и цялостно развитието на съвременната ни социалистическа литература и върху фона на общия литературен процес в Европа и в света, да се видят развойните линии на творческата художествена и теоретическа мисъл. Като се прилага творчески класово-партийният подход, съвременен да се реагира на опасностите, които могат да дойдат от различни страни, да се сочат съвременен апологетичните или nihilистичните увлечения, да се създава непреодолима бариера срещу непълноценното и примитивното в обществеността и художествено отношение. Не един път бе посочвана от държавни и партийни инстанции недостатъчната историческа и теоретическа разработка на актуалните проблеми на националните традиции и особеностите на българския литературен развой, наличието на известна откъснатост от развойа на световната литературоведческа мисъл, както и недостатъчната идеологическа и професионална въоръженост на критиката ни, известна принизеност на класово-партийните критерии, спадането на гражданския патос у някои писания и откъснатост от жизнените потребности на социалистическото общество. Очевидно едно по-широко разбиране на жизнените конфликти, на историческата правда, на проблема за положителния герой, по-углъбено внимание към потребностите на съвременния човек, към политиката на партията, към задачите, които стоят пред хуманитарните науки, все по-всеобщното разработване на проблемите на социалистическия реализъм и т. н. са безусловно необходими предпоставки за по-нататъшното възможване на литературната критика. Очевидно сега, когато се пристъпва по-решително към подготовката на една многотомна история на хилядолетното ни литературно развитие, трябва, като се отчитат досегашните успехи и завоевания, да се отиде и по-напред в осветляване на процесите и явленията както от предходните епохи, така и от нашата съвременност. А е време да се помисли и за една теоретична история на националното ни литературно развитие, както и за една история на теоретико-критическата ни мисъл, която също има завоевания с непреходна световна значимост.

* * *

Макар и в по-ограничена степен, от вниманието на българските литературоведи не отпаднаха и редица въпроси на чуждите литератури, особено на руската и съветската, на литературите на другите социалистически и западноевропейски страни. Толкова повече, че все по-пълно и по-ясно се осъзнаваха исторически обусловените взаимоотношения между отделните национални литератури, както и общочовешкото значение на големите писатели, на предходната и съвременната класика. Пушкин и Гогол, Лермонтов и Тургенев, Толстой, Достоевски, Чехов, Горки, Маяковски, Шолохов, Леонидов, Мицкевич, Колар, Фучик, Шекспир, Байрон, Юго, Балзак, Гьоте, Шилер, Лесинг, Данте, Сервантес, Р. Ролан, А. Барбюс, Л. Арагон — ето само някои от имената, които са задържали изследователския поглед на специалистите по чуждестранни литератури, пък и на немалко българисти. След като бяха преодоляни някои предубеждения към сравнителното литературознание, усилията за сравнително разглеждане на литературните явления зачестиха, особено от две десетилетия

насам. Редица изследвания осветиха взаимоотношенията на националната ни литература и култура с духовния живот на други страни. Бяха издадени сборници с изследвания съвместно с институтите на други социалистически страни — Съветския съюз, Чехословакия, Румъния, ГДР. Няколкото сборника с документи за проникването на съветската литература в България представляват безспорен принос. Все по-категорично се налага необходимостта от комплексно разглеждане на разнообразните проблеми, свързани с развитието на художествената, теоретико-критическата, културно-историческата мисъл в национален, регионален или общоевропейски мащаб. Чрез подобни изследвания българската наука се включва още по-непосредно в разработването на тематика — предмет и на съвременната марксистическа мисъл, на световното литературознание. А и националната ни литература се включва в контекста на литературните процеси от по-широк географски регион и по такъв начин се открояват нейните истински измерения. В това отношение особено плодотворни се оказват международните конгреси по славистика, по балканистика, по сравнителна литература, както и двустранните и многостранните тематични конференции, уреждани по различни поводи. И на тези форуми българските литературоведи са били общо-взето на равнището на литературознанието в другите страни.

* * *

Каквито и слабости да откриваме днес в едни или други трудове, колкото и да не сме удовлетворени от разработката на известни въпроси, не може да не се признае, че литературознанието ни през последните четири десетилетия се е развивало в тесни взаимоотношения със задачите и потребностите на социалистическото общество, давало е своя принос в развитието на литературната история, теория и критика, в осветляване на многообразните художествени феномени, свързани със съдбата на българската народност, съдействувало е за идейно-мирогледното, нравствено-естетическото, патриотично и интернационално възпитание на нашия съвременник, за разцвета на социалистическата ни култура. Може с основание да се твърди, че съвременното ни литературознание разработва проблемите на националната и на чуждите литератури, на техните взаимоотношения от позициите на марксистко-ленинската методология, с по-явен стремеж да се прилага творчески класово-партийният критерий, независимо от неудовлетвореността ни от някои трактовки и слабости, на които своевременно е обръщано внимание по различни поводи, а се е отбелязвало и при обсъждания и дискусии, организирани на различни равнища, от отделни научни и творчески организации.

По своята същност литературознанието е идеологическа дисциплина с всеобхватно въздействие върху жизненото поведение и духовния свят на хората. Неслучайно ЦК на БКП и лично др. Т. Живков не един път са подчертавали идеологическите функции на литературата и на науката за нея, която е „една от най-ефикасните форми на партийно ръководство на художественото творчество“. Не може да не се признае, че хората, работещи на литературоведския фронт, съзнават и тази страна на своята работа, в много от трудовете им се откроява подчертан граждански патос, идейна заостреност, по някога тези неотменими черти са принизени или декларативни, патосът на комунистическата партийност не произтича от цялостната концепция, от структурата на самото изследване. Невинаги художествените явления получават необходимото обществено-идеологическо осмисляне. От друга страна, необходимо е да бъде разширен диапазонът на научните изследвания, да се насочи към

неизследвани области и проблеми, да се влиза в настъпателна полемика с буржоазната идеология в различните ѝ превъплъщения.

Сега още повече се откроява необходимостта многовековният литературен процес — в национални и в по-широки мащаби — да се разглежда и върху основата на цялостния социален и духовно-интелектуален живот, във връзка и с другите видове изкуство и хуманитарни дисциплини, явленията да се осмислят обществено-нравствено и философско-естетически, за да се видят и закономерностите на по-нататъшното развитие на литературата, да се изяснят формите и пътищата, в които ще се изяви съдържанието и на зрялото социалистическо, и на комунистическото общество. А това предполага на много от досега третираните въпроси да се погледне от нови аспекти, да се разчупят някои литературни схеми, да се обогатяват естетическите категории, за да се видят и по-пълно особеностите на художествената идейност, как партийността преминава в народност при новите условия, как социалистическият хуманизъм се обогатява с нови черти, как се изменя съотношението между писател и общество, между творец и читател, между писателско светоусещане и художествен талант, между образ и идея и т. н. Следва да продължават усилията за използване на нови методики при изследване структурата на художествената творба, на стилистиката и поетиката. Едновременно встъпване на много народи по пътя на социализма налага да се види общото и особеното в развитието на техните литератури, в каква форма и степен се проявява единството и многообразието на съвременния литературен процес. Все по-пълно се осъзнава необходимостта от повече конкретни изследвания, за да се разкрият формите и пътищата, чрез които националните и общочовешки художествени традиции се преосмислят с оглед на по-нататъшния подем на литературата, за разширяване на поетическото виждане, за обогатяване на художествената палитра на писателя, за развитието на научната мисъл. Практиката през последните години показва, че при интерпретиране на литературните и общокултурните явления могат да бъдат използвани различни подстъпи — както социологическият, така и естетическият, както психологическият, така и структуралният анализ, стига да не се монополизира само единият от тях, да се превърща в догма и по този начин да се подменя и опростява марксистко-ленинската методология.

Безспорните успехи, натрупаният положителен опит на литературознанието ни от последните десетилетия трябва да бъдат използвани за по-нататъшно разширяване на научната проблематика, с оглед да се постигне едно по-пълно осветляване на завоеванията на нашия народ през различните епохи, на взаимоотношенията му с други народи, на приноса му в световния литературен процес. Въпроси от подобен характер очевидно ще намерят своята конкретна разработка и синтез в готвената многотомна история на българската литература. И както е замислена, тя трябва да отразява най-пълно литературния и общокултурния живот на народа ни от IX в. насам, а и да покаже съвременния методологически ръст на българското литературознание, за да могат съвременните и идни поколения да се сродят най-непосредно с естетическите, културните, нравствените, научните ценности, завоювани от народа ни през вековете и в наши дни, да се види и творческата жизнеспособност на българската етническа общност, нейната историческа съдбовност, както и приносът ѝ за обогатяване на световната художествена, теоретико-естетическа и общокултурна мисъл. И в тая връзка очевидно ще се наложи да бъдат широко използвани и постиженията на другите хуманитарни науки и видове изкуства, за да могат да бъдат разработвани комплексно и синхронно ония компоненти, които обуславят съдържанието на една национална култура, на човешката цивилизация изобщо.

КАМЕН КАЛЧЕВ

ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

Камен Калчев присъствува в съвременната ни художествена проза главно като автор на романа „Двама в новия град“, на „Софийски разкази“, „При извора на живота“ и „Как търсих бъдещето си“ — творби, в които значителната обществена проблематика е реализирана с новаторските художествени средства и с новата повествователна техника на лиричната синтетична белетристика, която се роди у нас през 60-те години. Днес той е вече автор на около петдесет отделни книги с разкази, повести, романи, драми, романизирани биографии, пътеписи, художествени мемоари, детски произведения, художествена документалистика. . . , като най-ценното, което създаде досега, е от последните двадесет години.

Успехът на този писател се дължи на умението му да навлезе в съвременния живот чрез всекидневното и обикновеното и да ни приобщи към значителната проблематика на социалистическото общество. Това той успява да постигне не само в най-сполучливите си творби, но и в такива като „През април“, „Влюбените птици“, „Пробуждане“, както и в някои от документалните си произведения, които също участвуват в изграждане облика на съвременната ни художествена проза.

След Априлския пленум на партията от 1956 г. Камен Калчев се роди повторно като писател. Сега той успя да преодолее господството на суровия жизнен материал и описателността (които характеризираха повествованието му през 40-те и 50-те години) и заговори със съсем нов глас — лиричен, задъшевен, искрено развълнуван. Заговори за най-съществените явления в обществения ни живот, в бита и нравите на днешните българи. От повестта „Влюбените птици“ (1962) насам той се наложи в националната ни литература като майстор на интимното, откровеното и леко иронично повествование, с ярко изяви граждански позиции; повествование непретенциозно и неусетно преодоляващо преградата между читателя и разказвача.

След 1956 г. Камен Калчев започна да разказва сърдечно и с емоционално напрежение, да обогатява повествованието си с мек хумор и тъжна ирония, която в редки случаи става хаплива и жестока. Най-често той съчувствува на героите, които иронизира, стреми се да ги разбере и да обясни недостойното им поведение. Темата за „малкия човек“ в новите условия на живот добива своето типично каменкалчевско звучене.

Писателят съзнателно избягва заинтригуващата фабула, не разчита на занимателната сюжетност и търси проявите на съвременната душевност и нравственост в ежедневието, в най-ординерното и баналното. Вълнуват го промените в обществено-политическия живот, пречупени в съзнанието на хората, Той навлиза в сложните взаимоотношения между личност и колектив,

внушавайки мисълта за голямата стойност на любовта, приятелството, доверието, нравствената опора в самия себе си. Социалистическият хуманизъм на Камен Калчев става елемент на неговия основен художествен принцип на осъвременяване и партийност.

За пръв път писателят показва своеобразен, новаторски поглед върху съвремението в своя забележителен роман „Двама в новия град“, който реализира обществената проблематика на времето непосредствено след Априлския пленум чрез драматичния вътрешен монолог-равносметка на главния герой. Разкривайки отвътре (откъм интимната им, скритата им същност) човешките съдби, Камен Калчев създаде новия тип романова структура — неспична, центростремителна (всичко е съсредоточено в душите и в съзнанието на главните герои).

Тук драматизмът на събитията създава напрежение и вътрешен драматизъм. Пораженията, които времето на култа към личността нанесе в нашия обществен живот, са открити в духовната биография на обикновените трудови хора, които не блестят с изключителни дарования, не демонстрират обществените си заслуги, гражданските си подвизи, а скромно изпълняват своя човешки и обществен дълг. Най-сложният, най-богатият душевно герой на Камен Калчев сега е един обикновен шофьор. Авторът ни води по следите на неговия труден житейски път, открива в измъчената му душа светлината на комунистическия му идеал.

В „Двама в новия град“ Камен Калчев неусетно ни приобщава към твърдото си убеждение, че великите дела в живота се извършват от обикновените, „малките хора“, които в годините на култа проявяват необикновен стоицизъм и нравствена сила, чийто комунистически мироглед отрича гръмогласното парадирание на добродетелта. Положителният герой е напълно лишен от високопарност, от ефектност в поведението; той не изисква от обществото никакво възмездие за незаслужено нанесените му удари; шумните успехи го отблъскват, той тихо и съдржано преживява и трагичните моменти от живота си, и обществената си реабилитация.

Първичните и буйни човешки характери изобщо не привличат Камен Калчев; неовладените стихии на селската душа не бушуват в творчеството му. Там всичко е пречистено, подчинено на житейската мъдрост, на комунистическата нравственост и на скрития стремеж към духовно усъвършенстване.

Писателят не се оставя да го зашемети буйният поток на живота, да го повлекат мътните води на неовладяното първично чувство. Интелигентското му съзнание е неподвластно на черноземните стихии, на животинските инстинкти, на хаотичните, противоречиви подтици на подсъзнанието. Той се стреми да внесе хармония в човешкия характер, да го застави да осъзнае постъпките си, да опознае и овладее себе си. Търси облагородяващото въздействие на комунистическия идеал над обикновения днешен гражданин.

Марин Масларски е новият положителен герой на нашата литература в демократизираната атмосфера на живота ни след 1956 г. Монологичната форма на романа, в която Масларски действа и се саморазкрива безшумно и непретенциозно, поднася искрено и настойчиво истината за себе си и за всички хора, с които се среща и работи, е органически свързана с авторския замисъл. Тази форма най-точно съответствува на творческия натюрел на писателя и на целите, които си е поставил. Чрез нея Камен Калчев е избягнал изчерпателните сведения, обстоятелствените описания на герои и обстановка, традиционното проследяване на случките. Постигнал е епическо изображение на епохата чрез интимната изповед на героя.

Сърдечният диалог, който главният герой води с читателите, съдържа ценни размисли, аналитични преценки за действителността, тънки самонаблю-

дения и психологически анализи. Писателят е влязъл под кожата му, слял се с него, приел е чувствата и мислите му, успял е не само да го разбере, но и да заживее най-интимно с вътрешната му драма. В отделни случаи съществува пълно покритие между мислите на автора и мислите на неговия герой. Те синтезират, обобщават, търсят скрития смисъл на видимите явления.

В този нов начин на повествование Камен Калчев обогатява, разширява търсенията и успехите на съвременната ни белетристика по посока на един нов, модерен тип синтетичност в художествената проза. В „Двама в новия град“ и по-късно в „Софийски разкази“ той вече се утвърди като новатор, който успя да преодолее задръжките и предубежденията си, както и шаблона на традиционното описателско повествование, да открие оная форма на интимна изповед, която дава най-богати възможности за разгръщане и задълбочаване на гражданската и художническата зрелост на времето. Героите на Камен Калчев заговориха на свой специфичен език, изтръгнат от богатата езикова съкровищница на народите говори.

В „Двама в новия град“, „През април“, „При извора на живота“, „Как търсих бъдещето си“ и особено в „Софийски разкази“ авторът владее в тънкостите говорните особености, типичните думи и интонационни акценти на всеки един от героите си, умело използва плътната речева характеристика за психологическото им разкриване — още едно доказателство, че е вникнал дълбоко в съкровената им същност. На това се дължи и многообразието в художествените похвати, богатството на диалозите и монолозите, които включват в съгласно изречениите думи сложни психологически явления, тънки нюанси на човешки отношения и ярко изразено чрез мъдро овладения хумор авторско присъствие. Забележителен в това отношение е езикът на пощенския раздавач от „Софийски разкази“, от чието име се води повествованието. В постройката на неговата фраза — безкрайно дълга, логически и граматически неорганизирана, завършваща случайно и неочаквано, се оглежда цялото вътрешно съдържание на личността му. Подкупващата детска наивност, благодушието и чистосърдечие на героя се проявяват и в самия строеж на неговата фраза, която иска сякаш на един дъх да изрази колкото може повече мисли, да ги изрази „културно“, „образовано“, сиреч според сухия административно-чиновнически вестникарски шаблон.

В „Софийски разкази“ Камен Калчев най-осезателно присъствува в повествованието, оценявайки чрез различните нюанси на хумора и иронията чуждите постъпки. Неговата емоционална заангажираност тук е най-активна и внася нова, ярка багра в разказа.

Писателят не се крие зад нито един от героите си, не се опитва да замаскира присъствието си — напротив, дистанцирайки се от тях, наблюдавайки ги от определено разстояние, съсредоточено ги преценява, подиграва, иронизира, преживява не само постъпките им, но и обществените последици от тях. Тук социалната и психологическата характеристика са най-единни и цялостни поради авторовите идейни обобщения и поради подчертано концепционалния му подход към темата. Засиленото субективно начало внася в новите разкази на писателя нови средства на художествена изразителност.

В тези сюжетно и логически зависими един от друг разкази с постоянни герои и постоянна духовна атмосфера Камен Калчев претворява и едновременно с това осъжда един свят, разтърсен от революцията, но все още непреодолял напълно консерватизма на стария еснафски бит. Единството и затвореността на този свят, ограничен в тесните рамки на ежедневието, налага обединението на разказите в един цикъл, в едно цялостно повествование, което може да се приеме и като кратък роман, разделен на отделни, обособени глави. В един и същи герой резонират събитията от различните разкази; в него като

във фокус се събират концепциите на автора, през неговите очи са видени всички останали действащи лица.

Психологическият анализ на Камен Калчев отново обхваща герои, които въпреки своята „обикновеност“ са заредени с актуални проблеми. В тяхното светотношение и в детайлите на ежедневието им авторът търси отраженията на революцията. Съпоставя грандиозните революционни изменения на епохата с дребните мащаби на малкия, еснафски ограничен свят. В „Софийски разкази“ непрестанно и динамично текат двата несъизмерими потока: времето с неговото величие и човешкото битие, затворено в черупката на консерватизма и духовната ограниченост. Несъответствието между тях поражда различните нюанси на хумора.

Героите на Камен Калчев се мъчат да се приспособят към новото, да изплуват от еснафското блато. Усилията им да се прикачат към революцията са най-често смешни и жалки. Поради своята неподготвеност да приемат събитията, поради интелектуалната си недоразвитост, те правят комични напъни да прекратят в новото време, да надхвърлят собствения си ръст. Искреният им ентузиазъм, детската им наивност, чистосърдечие, с което поемат „отговорни обществени задачи“, засилват комизма в характера и в поведението им, но и същевременно ги извисяват като стремящи се към обществена заангажираност, като необходими съставки на епохата. С неловките си смешни усилия те все пак участвуват в хода на времето. Затова писателят ги жали и не ги подлага на безпощадна критика под обстрела на сарказма, а с добродушно-иронична усмивка следи усилията им да прекратят в новото време.

Спокойно, непретенциозно, неусетно Камен Калчев рисува панорамата на ония революционни години, настъпили непосредствено след Девети септември. Извайва я чрез детайлите на отделния човешки характер, неподготвен да възприеме съвремението си в цялата му величавост и историческа перспективност, без ни най-малко да нахвърля революционната му същност.

„Софийски разкази“ бележат несъмнен връх в творческото развитие на Камен Калчев; резултат са от едно мъдро, разумно саморазкритие, от една рядка способност да се концентрират успехите от извървения стръмен път. В съвременната ни литература тези разкази са нова белетристична проява, безспорно художествено завоевание.

Значително е участието на Камен Калчев и в развитието на нашата съвременна художествена документалистика, която през последните няколко години е в очевиден разцвет. Най-крупното му дело в тази област са романите „Огнено лято“ (1973) и „Въстанието“ (1975) — плод на дългогодишни сериозни проучвания върху една от най-сложните и драматични епохи от националната ни история. Действително станали събития от подготовката и извършването на деветоюнския преврат до Септемврийското въстание от 1923 г. и самото въстание са възпроизведени с документална точност и добросъвестност, с умело използвани архивни материали, свидетелства от печата, мемоари, писма, протоколи, съдебни показания и т. н. Съвременна партийна оценка е дадена на всеки исторически факт, на всяка историческа личност, без да е елиминирано и субективното авторско съучастие, емоционалното съпреживяване на близкото минало. Камен Калчев и тук не се отказва от стремежа си към художествено внушение, въпреки че строго спазва законите на документалното повествование. Той свободно композира богатия исторически материал, свободно изгражда психологическите си анализи над действителните личности, претворява сцените и диалозите (така, както евентуално са протичали), преосмисля и оживява драмата на времето през погледа си на опитен съвременен творец.

През 70-те години писателят засили търсенията си на нова, оригинална повествователна форма, на качествено ново съчетание от художествени похвати, което по синтетичен път да обхване актуалните проблеми на съвременния живот. Като добър познавач на този живот той успя да намери свой, необичаен начин за мъдрото му претворяване, използвайки хумора и обобщаващата символика (романът „Огледалото“). Вътрешното движение на идеята, изразителността на проблема, акцентуването на определена концепция — това са основните художествени задачи, които писателят се стреми да осъществи, правейки повествованието си по-живописно, по-ярко: да го насити със съвременни багри и аромати, с разнообразните атрибути на националния колорит.

Неговият топъл, лирически тембър прозвучава с нови интонации в съвременната ви белетристика от последните години. Новите му романи „Пробуждане“, „Песента на Мария“ и „Третият“ ни потапят в един само привидно спокоен и „безметежен“ свят на съвременното всекидневие. Зад материалното благополучие на героите, зад богато наредените селски и градски трапези, зад шегите и разговорите за продажби и покупки на дворни места и коли се крият нечисти помисли, далавери и шантажи на дребно. Без избухване на силни страсти, без остри душевни конфликти и драматични стълкновения противчат скритите вътрешни процеси на падение или пробуждане у героите. И този път те са прости хорица от селото и столицата с познати стремежи: за лесно забогатяване (семейство Влаеви и Евдокия Петринска), за творческа слава (писателят Петрински), за любов и щастие (Марийка Чукурлиева и нейният съпруг), за спокойни старини (Стефан Чукурлиев). . . Няма нищо необикновено нито в живота им, нито дори в най-дръжките им постъпки и мечти.

Чрез детайли от ежедневието, чрез незначителни събития и дребни случки писателят успява да разкрие противоположните характери — от една страна, Марийка с нейната пределна честност и откровеност, от друга — Петрински с лицемерието и покварата си; комунистът Чукурлиев е противопоставен на измамника Влаев. Но нито идейните различия, нито контрастите в поведението на героите водят до конфликти между тях. Изобразена е една особеност на съвременния ни бит: съвместно и почти безконфликтно съществуване на честни хора (като комунистите Чукурлиеви) с лицемери и мошеници, които умеят да използват всяко човешко чистосърдечие и всяка наивност. Писателят е убеден, че в нашето общество измамата и корупцията непременно ще бъдат изобличени (демаскирането и арестуването на Влаев), затова разказва спокойно, анализира хладнокръвно, изразявайки чрез различните степени на хумора отношението си към покварата на новоизлюпените еснафи. Повествоването му е изградено върху иронията, която преминава от невинната шегавост до саркастичната подигравка (в романа „Третият“).

Камен Калчев разказва непринудено и сърдечно, с топлота и увлечение за Марийка и роднините ѝ, за героичното им антифашистко минало, за страданията им през култовските години, за достойния им настоящ живот, за надеждите на младото момиче и за щастieto на зрялата жена, като пронизва разказа си с весела шеговитост, избликваща от жизнелюбието и безгрижието на героинята. Нейният образ, заедно с този на съпруга ѝ (особено в третия роман) е единственият по-силен светъл лъч в тъмното царство на съвременното еснафство — главен прицел на авторската горчива ирония и изобличение.

Писателят се съсредоточава предимно върху отрицателните явления на нашия живот, използвайки ги откъм жалката и унизителната им страна; интересува го убогият вътрешен свят на еснафа и мошеника, както и пакостите, които той нанася на обществото. Конфликтите, образите, композицията и езика на произведението е подчинил на основната си цел: да навлезе в нишожния антидуховен свят на съвременния консуматор, да разреши по нов начин

вечната тема за дребния, „малкия“ човек. Затова в романите от трилогията „Пробуждане“ отсъствуват мащабните конфликти, едрите прояви и характери, а в художествения подход на изразеното отрицателно отношение към обикновеното, често срещаното, посредственото, се налага умерената изобличаваща ироничност. В повествованието преобладават убитите тонове, комично-тъжните очертания, а в последната част на трилогията — трагичните, безнадеждните.

През последните десетилетия у нас се написаха много произведения срещу съвременната корупция, срещу консуматорските страсти на днешните еснафи; разобличиха се деформираните от порочност характери, посочи се тяхното пагубно влияние над обществото. Недостатъчно се разкрива обаче в съвременната ни проза трагичната съдба на самите носители на пороци и престъпност. Самотата, терзанията и драмите на подобен тип хора остават най-често скрити зад непристойните им дела. В това отношение „Пробуждане“ на Камен Калчев внася нещо ново в днешната ни белетристика. Тук писателят изобразява не делата, а скритите трагедии на индивида с недостойни стремежи; душевната му бедност разкрива с неприкрита насмешка, но и с известно човешко разбиране и състрадание.

Обречени на позорно съществуване, чужди на пълноценния трудов живот, герои като писателя фантаст Петрински са обрисувани с безпощадна правдивост. Специфичната каменкалчевска топлота, с която разказва за нещастния му живот, за мизерната му фигура, за графоманията и бездарността му, извира от искрена жалост, която авторът изпитва към този по своему страдащ самотник. Всестранното разкриване на същността му, навлизането в скритите пластове на притъпените му чувства засилва внушението за безпомощност и обреченост, които подобен тип хора излъчват. В нашите динамични трудови делници се мяркат такива карикатурни същества, които животът постепенно изтласква.

Петрински е отблъскващ с духовната си нишета, с постоянния фалш с който говори за партията и народа и за „философските“ проблеми на глупавите си произведения, с неграмотността и пошлостта си, с дребните си лъжи и измами, благодарение на които може да просъществува известно време в корумпираните журналистически среди. С някои свои черти обаче той буди определено съчувствие: с амбицията си да се изяви като творец, със страха, който изпитва от деспотичната си жена, с копнежа си за любов и разбирателство. Несъответствието между амбициите и възможностите му буди и смях, и жал едновременно. Особен комизъм съдържа речта му — той говори с езика на пресата и средствата за масова информация за „възловите въпроси“, за „сложните процеси в провинцията“, за „основната семейна клетка“, за „миграцията“, за „вършането към лоното на природата“ и т. н.

Като жалка карикатура на съвременен интелектуалец, Петрински е много сполучливо художествено възплъщение на идеята за трагизма на малкия човек с големи претенции. „Провинция, прасета, луканки, домашно винце и някаква Марийка“ — това е лъжливият идеал на съвременния неудачник, който непременно разбира един ден, че е никому ненужен, че фатално е изпуснал всички влакове и се затваря в самотата си. Човешкото, което дреме в душата на Петрински, потискано от постоянното унижение в семейството и в службата, започва да се пробужда след срещата с Марийка, но за него е вече късно да започне нов живот. Ненадейната му смърт е също така нелепа и грозна, както и животът му.

Новото в подхода на Камен Калчев към отрицателните герои е ироничното снизхождение и своеобразното съчувствие, примесено с презрение. В романа „Пробуждане“ няма и помен от студеното безразличие, с което навре-

мето Светослав Минков описва самотата и пустотата на малкия човек („Разказ за една бегония“), нито от изобличителния патос на Емилиян Станев, насочен срещу еснафското благополучие („Разходка“, „Годеш“). У Камен Калчев своеобразното отношение към „малкия човек“ и неговото късно пробуждане е нов вариант на съвременния хуманизъм.

* * *

Където и да е бил през своя съзнателен живот, Камен Калчев е живял винаги като писател. И в Софийския централен затвор през страшните години на фашизма, и като студент-конспиратор, и като войник в търновската казарма, и като безработен по софийските улици преди Девети септември, както и като активен обществен и културен деятел в периода след 9-ти септември 1944 г. до днес — навсякъде, винаги Камен Калчев се вижда в хората, опознава ги, изследва ги, съпреживява съдбите им с една определена цел: да ги опише, да разкаже в творчеството си за тях. И тъй като житейските и творческите му позиции напълно се покриват, той не познава раздвоение — и в живота, и в книгите си преживява сходни вълнения, съмнения, тревоги около търсенето на истината за съвременната личност, за нейната роля в новия живот.

В едно от най-сполучливите си произведения — автобиографичния роман „При извора на живота“ (1964) той най-пълно се саморазкрива чрез поетическото си виждане на света, пречупено през причудливата очарователна детска наивност. Тук с изпитаните средства на поетическата стилизация той успява дълбоко да преосмисли жизнения материал, да го освежи и одухотвори чрез богатствата на личния си жизнен опит. На страниците на това произведение се разкрива целият Камен Калчев, който в сложния и многообразен човешки свят наоколо си неуморно търси истината за себе си и за другите. Най-богат и съдържателен тук е подтекстът. Онова подводно емоционално преосмисляне на обикновените детски истории, което ражда изненадващо свежата поетичност на творбата. Чрез облика на детето с богат вътрешен свят, чрез лирическото разкритие на малкия герой с големи преживявания, се реализира гъвкавото, богато въображение на твореца, свежото му любопитство, чувствителното му сърце, в което силно резонират старинните легенди и народните страдания.

Изворите на миналото, спомените от детството клокочат в душата му и поддържат с животворната си мъдрост нейното равновесие и хармония, държат винаги будно гражданското му съзнание. Със съдържа, топла лиричност, без да изпада в сантиментални настроения, Камен Калчев възкресява света на своето детство, красотата на балканската природа и трудовото селско ежедневие, в което израстват неговите будни, жилави, устойчиви срещу житейските бури герои.

„Имах чувството — изповядва писателят, — че съм частица от тази природа, която беше и милостива, и жестока.“

И в трите му автобиографични книги срещаме тъй характерния за него стремеж да запази непокътната нравствената си сила, моралната си устойчивост и онова типично за неговите герои вътрешно просветление, онова сияние, което излъчват силните и благородните човешки личности.

Безшумно и неусетно този писател четири десетилетия ни приобщава към нравствено-естетическите си концепции за живота и литературата, вълнува ни с високите критерии на комунистическата си етика. В това се крие неговият принос в съвременния ни литературен живот.

НАЧАЛОТО НА ПЪТЯ

КЛИМЕНТ ЦАЧЕВ

Но да се върнем отново към есента през 1947 г.

Макар че развалините от бомбардировките бяха разчистени и някак потулени, имаше нещо сиво във външния вид на града. Не даваха кой знае колко празничен вид няколкото плаката на площада пред Народното събрание, статуята на Републиката или победата — жена в полет, размахала меч, която местиха на няколко места — естрадата, долепена до Народната банка, скулптурите пред двореца — сега Художествената галерия.

Денем градът имаше делови, делничен вид. От време на време по платното на улиците, където се спираха случайно срещнали се мъже и жени на разговор, профучаваха американски или английски открити коли — „джипове“ — от Съюзната контролна комисия. По тротоарите се движеха млади мъже с преправени войнишки униформи, донесени от фронта. Можеше да се види понякога и група цивилни с преметнати автомати, които отиваха някъде. Привечер от кварталите принаждаха групи младежи с развети знамена за митинг. Скандираха лозунги, пееха. Ораторите на Работническата партия — комунисти и от РМС бяха все едни и същи, докато представителите на другите отчественофронтови партии и организации често се сменяха. Старите лидери минаваха в опозиция, организациите им се делеяха. . . Бяхме вече Република, бяхме поели свой път на развитие, но имаше Съюзна контролна комисия и това даваше надежди на много от опозиционните лидери, а и на подплашената буржоазия, за някакво връщане. Нямахме я още национализацията — патриотичните индустриалци живнаха — партията са си партия, властта си е власт, но народът иска да се облича, обува и да яде. . . Дажбите с купони бяха оскъдни — ширеше се черната борса.

Вечерно време започваше разходката „по Царя“. От Народното събрание до входа на Парка на свободата пъплека с бавен ход момчета и момичета. Влюбените навлизаха по алеите. Бяха „неориентирана папlach“, а и самата разходка бе останала в наследство от буржоазна България. Ремсистите бяха в клубовете, по акции и агитки, но от време на време и те прескачаха до разходката, да се видят с някой съмишленик, а и момичетата там бяха също млади и хубави, както и нашите „моми“. От ъгъла на „Раковски“, край Военния клуб до Народното събрание се движеха хора на възраст: политици, учени, излезли от аперитивите да се поразтъпчат малко, преди да се приберат в къщи. Необезпокоявани от никого, те бистреха „голямата политика“. А по „Раковски“ се разхождаше „недоубитата буржоазия“, геронте на „Стършел“ Джони Лейковци (Жоро Лекето), Зозита, Фифита, Пуфита. Младежите бяха в костюми с тесни панталони, дълги коси и сака, момичетата с обувки с много високи токове за тогавашното време, подкъсани поли и чанти през рамо. Бяха „суинги“ със свой език и маниери. В тези три категории не се приемаха пришълци, „чужд“ елемент. А като прибавим и ремсовите клубове, броят се увеличаваше на четири.

Ставаше нещо в страната, в града, в душите на хората. Отиваше си старото, а новото идваше със звук на меч, както го очакваха някои със страх, а други с въжделение. То настъпваше бавно, на широк фронт, обхващаше флангове, всмукваше в себе си нещата и ги връщаше в живота с друго качествено съдържание, навлизаше в почти всички сфери на обществения живот и вече се усещаше, че кръгът се затваря. А вътре в окръжността оставаше това, което трябва-

ше да си отиде. То си беше тръгнало, а другото, което идваше, внасяше смут в душите на хората с дребнобуржоазен менталитет, които по инерция си знаеха, че властта винаги ги е „мишнала“.

Фашистката власт бе пометена на Девети. Народните съдилища бяха издали вече присъдите си над тях, които докараха страната ни до просяшка тояга, над убийците и садистите, които издевателствуваха над борците за народна свобода. И все пак на много места се тулеха хора, които активно или пасивно бяха помагали за кървавите погроми. И сега, по-ниски от тревата и по-тихи от водата, изчакаха някаква компенсация за излганите си надежди.

Макар че властвува над двадесет години у нас, фашизмът не можа да пусне корени сред народа. Това се дължи на редица причини, но най-важната според мен бе, че сред нашите интелектуалци и хора с духовен авторитет нямаше ярко изразена фигура, която да вдъхне доверие на народа и той да приеме с вяра фашистката идеология. През четирите години, когато нашата страна бе привързана към хитлеризма, не се намери човек, който да преведе настолната книга на фашизма — „Моята борба“. В нея се говореше, че славяните са низша раса, че те са тор за тевтонците, а нашите привърженици на Хитлер не можах да се откажат от своя славянски произход. Трябваше да си признаят, че са второ качество хора. Освен това в нея бе ярко изразен антиболшевизмът, отправяха се яростни закани за покоряване на светската държава, а нашенци питаеха към руснаците чувства на признателност и благоговение, макар че те бяха станали вече „болшевики“. И затова италианският фашизъм бе по-приемлив на наша почва и той е играл по-определена роля при всички тогавашни режими. (С тези неща се занимава проф. Илчо Димитров, та не искам да се пиша по-сведуш от него.)

У нас е била регистрирана и просъществувала няколко месеца „Българска националсоциалистическа партия“ — копие на Хитлеровата. На едно от зданията в центъра на града, на „Дондуков“, на покрива е била закачена фирмата. В таванското помещение — долу е имало клуб — е била редакцията на печатния орган. Тридесет-четиридесет лумпени — това са били привържениците. С водач някой си Христо Кунчев, който между другото бил вечен студент по медицинските науки. Петър Пондев ми е разказвал, чута от Асен Златаров, една случка, станала между професора и студента политик. Явил се „вождът“ на изпит, теглил си листчето с въпроси и мълкнал. . . „Говорете, господин Кунчев!“ — подканил го Златаров. Оня мълчал — не бил подготвен. . . „Чудно нещо — озадачил се професорът — всеки ден във вестниците, а и във всяка колонка на вашия вестник все едно и също: — господин Кунчев подчерта, господин Кунчев каза, господин Кунчев говори, говори, говори, а тука мълчите? . . . Как да разбирам тези неща? . . . Писал му двойка. . . Христо Кунчев станал все пак доктор. След Победата не бил удостоен с нужното внимание — даже не бил съден.

С изявен вожд или без водач, с теоретическа обосновка на „Моята борба“ на Хитлер или самодейно, българският фашизъм си беше фашизъм, и то от най-чиста проба — един от най-кървавите в света. Кървавата, жестока саморазправа с всичко прогресивно, с всичко, което „свети“, и най-вече с Комунистическата партия. Няма да се връщам назад в историята и да припомням нечовешките зверства, те са отдавна известни на всички. Мъчил съм се да си обясня за себе си защо беше възможно да се случи това у нас. . . Едрата ни буржоазия, тогавашните ни управници вършеха всичко в името на Короната и Двореца, като вземаха за свои слепи оръдия наемници от дребната буржоазия у нас. И въобще тази „добросъвестническа стихия“ беше главната опора на миналите режими.

Много елеини слова са написани и се пишат и напоследък у нас за съзидателната упоритост на тези дребни собственици, за тяхната чистота на нравите, за патриархалността и крепежа на националното у нашия народ. Всичко това е вярно, но не е само то. Защото от тези среди се раждаха и излязоха и герои, но и отце-, брато-, детеубийци. За една неправилно теглена бразда вадеха нож и режеха глави. Да не генерализирам — досега никъде не съм бил категоричен — но това частнособственическо скътано „мойто“ озверяваше нормалната човешка психика. (С нея сяхаме да се сблъскаме при масовизирането на кооперативните стопанства.) А душмата „комунизъм“ ги стряскаше не с друго, а че частната собственост ще бъде ликвидирана. Дребните занаятчии си изкарваха прехраната с труд и знаеха, че и занаят ще се трудят. Чинувническата прослойка си получаваше заплатата и нищо друго не очакваше — да си гледа рав-

ботата. Става дума за една немалка част от това „трето съсловие“, за което изконният девиз бе: „Имаш ли пари — в рая, нямаш ли — открай!“ И макар че те живееха в селца, паланки, градчета, градове и столицата, бяха таили надеждата да спечелят и да се наредят не къде да е, а направо до господата. . . А не виждаха вече в бъдещето перспективи за осъществяване на желанияте си мечти. . . И обезверени, но не и сломенни, се оглеждаха плахо — дано не бъдат сега забелязани, дано никой не се досети какво им е на душата, пък после все някак ще пробият и ще стане тяхното. (Полученото в наследство в наши дни наричаме „вещомания“.) Ставаха неща, непонятни за днешните хора — по-луксозните ресторанти бяха полупразни, трийсетина таксите чакаха с часове хора, за да ги отведат донякъде. „Комунистите“ са срещу богатите, срещу парите — дайте да се правим на бедни. Откъде имаш пари да ядеш месо в ресторант „България“? . . . Таксата на такситата беше нищожна, но ти записвах името на квитанция — казваше се чуждо. Шофьорът знаеше и винаги спираше една, две пресечки преди посочения адрес — да не види някой познат клиента и да му излезе име, че има пари. . . С алчността и ретроградното мислене на стотици хиляди хора щеше да се сблъска след време бъдещата власт. . . Трябваше да бъде търпелива и упорита, защото нямаше срещу себе си открит противник.

Още една групичка хора оставаше в, условно казано, затворения кръг и очакваше тръпещото бъдещето. Това беше деликатна материя, защото сами си придаваха някакво значение не с икономическите, а с духовните си позиции. Става дума за хора с по-високо образование от основната маса на народа, които в миналото са били на демократични позиции и пасивни противници на фашизма, но думата „диктатура“, макар и на пролетариата, беше за тях неприемлива. Бяха главно френски възпитаници, заемали в миналото някакви служби, настроени от талвега на управлението, но все пак достатъчно забележителни за останалите, които се прекланяха пред Културата. Бяха дружили с дейци на Комунистическата партия, бяха влизали в приемливи теоретически спорове, бяха по принцип поклонници на прогреса — прогрес без реално ясни очертания и някак утопичен. Живееха с идеите на Великата френска революция и с хуманизма на нейните теоретици. Изглеждаха в нечии очи колоси на мисълта, но споставени с истинския „оригинал“, беше ясно, че са еkleктици. Нямаха свои идеи — бяха популяризатори на чужди, блестяха с отразена светлина. Натурфилософи, кантианци, ремкеанци, хегелианци, че даже и хераклитовци и какви ли не — всеки от тях си имаше своя аудитория, свой кръг, свои последователи, които гледаха снизходително на другите, заблудени според тях от лъжеистината на чуждите учения. Наши революционери направиха името на страната ни световноизвестно — Георги Димитров на Лайпцигския процес; имаше открития в революционната теория — „общият фронт“ в борбата срещу реакцията; наши учени имат принос в различни области на световната наука, но „мислителите“ от голям ранг нямаше. Нашите „светила“ бяха относителни величия. Правеха впечатление на неутралната аудитория, че цитираха източниците си на съответния език. А знанието на чужди езици правеше впечатление в някои по-елементарни среди. В своите спомени Мито Ганчев пише, че войниците, които били на пост около двореца в Евксиноград, говорели помежду си. . . на турски. Отделяли се все пак от останалото простолудие и приличали по нещо на „господаря“.

Та тези групички хора, с относително влияние в буржоазните среди със своя „демократизъм“ и „енциклопедичност“, които поначало бяха пасивни и абсолютни противници на насилието, се ужасяваха от думата „революция“, без да се замислят, че тяхното „либертэ, егалитэ, фратернитэ“ бе извоювано с живота на стотици хиляди хора. Но то бе на книга, не беше станало пред очите им. Те се плашеха да не се появи у нас Робеспьер, а не дай боже — и някой Марат! . . . Щяха да закрият с длани очите на децата си, ще сведат глави и да става, каквото имаше да става! . . .

А това, което идваше, пристигаше сякаш незвано — носеше го самият живот! То беше в заветите на нашите възрожденци, за него бяха платили с кръвта си най-свидните синове на народа ни. Врхълетя с армията на съветските народи, вдъхновявани от великите идеи за социално преобразование на Ленин и разгромили, за почуда и на най-големите политически скептици, безупречната военна машина на хитлеристка Германия. Друго доказателство, че Комунистическата партия има хора, които са годни да ръководят страната ни, беше Народният съд. Там довчераши партизани, политзатворници и концлагеристи се бяха срещнали с видни бур-

жизни и фашизирани политици по професия, въежиграчи, измъквали се винаги сухи от какви ли не положения, и ги сразиха с желязна логика. Между нас бяха тия, които оцеляха от кървавия ад, обкръжени с общо признание на „народни борци“. Смутени от егоизма и нерешителността си в ония дни, останалите изкупваха „вината“ си с безусловно доверие.

Всичко, което щеше да се случи у нас, беше предречено от „философи и поети“ и „Септември“ наистина стана „Май“! . . . Засега то бе формулирано някак общо, но загадъчно значимо — „нов живот“. За него бяха пели падналите в боя поети — „Борци сме ний за нов живот“, „ще дойде живота ни нов и прекрасен“, „мечтания ни нов живот“ и т. н. В това „нов живот“ беше концентрирано всичко нравствено и ценно на бъдещото общество. За хора, безукорни в гражданското си поведение и моралната си чистота, се казваше: „Той е нов човек!“ Дори и вековечното привличане на младите — трябваше да бъде и то „ново“. И ние се мъчихме да докараме стиховете си за „новата любов“, а не обичахме момичетата си по собствените си „рецепти“.

„Новият кипещ“ бе сред младостта, а тя беше бъдещето. Вдъхновявахме се от героите в книгите на съветските автори за „новия живот“, прекланяхме се пред величието на саможертвата на Зоя Космодемьянска, Александър Матросов, летеца Гастело. Но над всичко това сияеше ореолът на чистотата на Павел Корчагин. Та нали той сам беше написал в дневника си великопленната, безсмъртна мисъл на Чехов: „Всичко в живота на човека трябва да бъде хубаво — и дрехите, и делата, и мислите му. . .“ — няма да цитирам това, което е всеизвестно.

За нас идваше епохата на Корчагин, но не върху коня на боеви ескадрон, размахал сабя, а в мирните, съзидателни дни. Всичко според нас щеше да стане фестивално, празнично. . . „Вий слезнете от конете и земята целунете — възцарете вечна обич, вечна правда на света.“ Не мислехме за никакви „трудности на растежа“, за мъчителното, драматично понякога, преобръщане на човешкото мислене, за психиката на хората, които носеха в душите си плевелите на досегашния си начин на живот. Дори думите на Георги Димитров, казани при закриването на V конгрес на партията в края на 1948 г., че дълбоко се лъжат ония, които смятат, че пътят към социализма ще бъде равен и приятен като жълтия паваж пред Народното събрание, че мъчнотите ще дойдат в дните на самото му изграждане, за някои прозвучаха като пожелание за добро здраве и дългоденствие. . . Припомняше ни да нямаме отпускане, а да се стягаме — нещо задължително за всяка организация. . . Ах, летете, ескадрони! . . .

И ето ме през есента на 1947 г. в София, студент. Бъдещ юрист, с никакво отношение към тази наука и към професията въобще. Изпратих нови стихове, хаинбоазки, в редакциите, където по-рано бяха печатали мои работи, и зачаках. Излязоха, направиха впечатление и бях потърсен от обзетия от чисти помисли и пориви да подаде ръка на всеки млад човек Иван Бурин, тогава секретар на секция „Поезия“ в Съюза на българските писатели. Тогава то значеше нещо. За тези неща разказвам в първата част на „Началото на пътя“.

И стана тъй, че без да съм се стремил, без дори да съм го и допускал за себе си, влязох в литературните среди. „Младият, надежден. . .“ Човекът, който ми подаваше ръка, казваше ласкаво: — „А, така ли? . . . Да, да! . . . Четох. . .“ И веднага започваше разговор с представялия ме за нещо тяхно. . . А на мене хем ми е драго, драго, хем нещо ми загорчава на душицата. . . Хубаво, че е чел, че ме знае, но защо не ми каже какво е било, харесал ли го е! . . . Пуста младост, пуста начинаеща писателска суета! . . . Хем си знаех, че писателството не е за моята уста лъжица, хем нещо потръпваше в мене! . . . Свивах се зад гърба на „покровителя си“ и започвах да зяпам хората, насядали край масите. През тютюневия дим блестяха звезда до звезда. А зърнех ли Елин Пелин, не помръдвах от мястото си.

След като ми бях дотегнал да ме вижда, че вървя подир него из улиците, след като моеето постоянно май ми се бе сторило подозрително, след като се ръкувахме и разбра кой съм и ме нарече „колега“, допуснах, че това ми дава право да вървя понякога редом с него и да го

придружавам поне до трамвайната спирка на площад „Славейков“. Обикновено то биваше в следобедите, когато излизаше от редакцията на в. „Септемврийче“, която се помещаваше на мястото на днешната сладкарница „Прага“. Там беше и издателство „Народна младеж“, а в едно от дюкянчетата на тротоара имаше книжарница. Елин Пелин бе един от най-редовните членове на редколлегията и не пропускаше нито едно заседание.

Та тръгнах аз редом с него, шом го зърнех, след като го бях чакал с часове, той кимваше с глава, казваше едно неопределено: „А-а-а!“, което аз подразбирах като „Пак се срещнахме“, и нагаждах крачката си към неговата. От книжарницата винаги излизаше по някое младо момиче, настигаше ни и свежливо си искаше автограф върху книгата, която притискаше до гърдите си. И понеже ме смяташе за много близък на писателя, искаше и моето ходатайство. Елин Пелин казваше отегчено-смутен: „Мани, мани! . . . Че вие и мене ли четете!“, но надписваше книгата. Преди да се качи на трамвая. . . С красиво изписани по детски буквички, само подписът беше полегнал надясно, с камшиче отдолу. Обикновено пишеше само името на молителя и се подписваше.

И аз имах пари, можех предварително да си купя негова книга — в книжарницата имаше стари издания на „Хемус“, че дори и едно петтомно избрано, с корица от Ангелушев, което вече притежавах — но никога не съм и допуснал, че мога да му поискам автограф. Не беше от семейната традиция да пазим титулната страница чиста. Младостта никога не се замисля над преходността на живота — аз знаех, вярвах, че винаги когато поискам, мога да видя Елин Пелин, че той идва редовно на тези заседания, ще се разхожда с Александър Балабанов по улиците на града. Струваше ми се, че щях да извърша кошунство дори само с мисълта, че мога да накарам този творец да допусне, че искам да засвидетелствувам по този начин почитта и уважението си. Та тези неща са вътре дълбоко у всеки човек и не трябва да ги показва никогa на този, пред когото се прекланя. Ако имах автограф от него, нима щях да се сдържа да не хука и да се похваля на всички? . . . Та нали щях да бъда смешен в техните очи — гледайте му акъла, на кого намерил да досажда! . . . А и онова покровителствено-снизходително „колега“ беше ми дало да разбере съвсем ясно дистанцията между двама ни. Но аз и без това, изпълнен със страхопочитание към него, се снисквах още повече при закачката му.

И да питате, и да не питате, трябва да кажа за какво сме си говорили. . . Нищо! . . . Инициативата за тези „срещи“ с Елин Пелин беше моя и аз трябваше да поведя някакъв разговор, а не смеех да му задам никакъв въпрос — всъщност аз нямах кураж да продължа с натрапеното си съпровождане повече от три-четири пъти именития писател. Бях го слушал вече в секцията „Белетристика“ да разказва за изминатия път — това, което каза там, повтори почти същото и на срещата ни с младите литературни работници в Своге, записано и отпечатано в сборника „Тяхното слово“, издание на Варненското издателство.

Присъствувах и на двете срещи. Бях чувал дотогава, че Елин Пелин бил мълчалив, затворен човек — от хората, на които „с ченгел“ трябва да вадиш думите от устата. А на тези две „събеседвания“ беше необикновено разговорлив, сладкодумен — имаше и какво значително да разкаже. И макар че разказът му вървеше по някаква хронологическа подредба по години, мисълта му скачаше понякога напред, връщаше се към нещо казано, което допълваше с характерни подробности. Допускам на срещата с писателя някои от слушателите да са били разочаровани от него. Очаквах да се впусне в теоретизиране на „критическия реализъм“, защото вече бе провъзгласен за негов най-ярък представител у нас. Имаше и въпроси, които го водеха нататък. Но той като че ли не прие нашата литература да се дели на течения и школи, нито пък творчеството му да бъде фокусирано като водещо. Но прие великодушно критиците да вършат своята работа. Той просто разказваше за творческия си път, който не можеше да се вземе за пример на останалите, защото си беше само негов, продиктуван му от неговата душевна нагласа. . . По-късно, когато си припомнях двете срещи, разбрах, че така говорят хора, които не са имали практика да контактуват с аудитории, да налагат свои мисли на другите. Беше практик, талантлив, но всичко у него беше подчинено на литературната му изява. Това за него беше единственият начин за самоосъществяване.

Допускам, че Елин Пелин беше смутен, ако не и изненадан, от категоричната оценка на творчеството му, дадена именно в дните след народната победа. Да бъдем по-конкретни — имен-

но от дейците на Комунистическата партия. Дотогава, пък и после, той винаги е стоял и стое-ше встрани от активния политически живот на страната и навярно е смятал, че това ще бъде вписано като минус в оценката за писателското му дело. Едва ли е давал ухо на злостните нелепици, че в Съветския съюз хората на изкуството не са на почит, защото не може да не е знаел какво е отношението там към творчеството на Горки, Ал. Толстой, Блок, Ахматова, Куприн, Есенин, Федин, Гладков, за многотомните издания на Лев Толстой, Пушкин, Лермонтов, Достоевски. Не може да не се е познавал с Христо Ясенев, Гео Милев и да не си е дал ясна сметка, че идеологическите различия не изкривяват човешката психика. По време на фашисткия терор у нас в годините на войната беше работил в Съюза на писателите, където бе председател комунистът Младен Исаев, съден по процеса на Централния комитет на партията, и бе свидетелствувал в негова защита, бе подписал прошение да бъде освободен от лагера Гонда вода Тодор Павлов, всепризнат идеологически стълб на комунистическата идеология в областта на теорията на литературата и философията. Бе застанал на открити антихитлеристки позиции, като подписа протеста на нашата интелигенция срещу Закона за защита на нацията... И все пак...

И все пак той едва ли го е смятал за свой актив, за някакъв „героизъм“. Беше го направил по съвест като човек и гражданин. В своята книга „Познавах тези хора“ Борис Делчев има един пасаж, в който с раздразнен според мене тон се е засегнал от поведението на Елин Пелин към него, когато след доклада му, където той за първи път е бил признат за жив класик на нашата литература, не е пожелал да влезе в допълнителен разговор. Тогава ситуацията наистина беше малко странна. След като в дълги пасажки от отречени вече схоластични и догматични позиции изкарваш недостатъците в едно целокупно, значително творчество, изведнъж да коронясаш автора му с „най“, да го поставиш на пиедестал! Всеки на мястото на Елин Пелин би си задал въпроса на какво от чутото да върва и едва ли щеше да се зарадва на високата оценка в края. Вникване в душевността на Елин Пелин през последните години на живота му ни дава Петър Пондев в книгата си „Такива ги видях“. И от нея си правя някои изводи за себе си и от някои загатвания, а не формулировки аз правя своите изводи за поведението на писателя и човека Елин Пелин.

Той започва своето творчество в годините, когато Вазов вече е утвърден всенароден писател. Негов идеал е Влайков — от неговия псевдоним „Веселин“ си измисля своя. Редом с него са Петко Тодоров, Пенчо Славейков, Яворов, Д-р Кр. Кръстев иска да го унижи, като отбелязва в една от книжките на „Мисъл“ да дойде в редакцията и да си прибере ръкописа. Те си отиват от живота, но на тяхно място застават други: Йовков, Страшимиров, Добри Немиров, Ст. Чилингиров, Георги Райчев, Николай Райнов. Литературната критика, както често се случва, невинна водена от обективни показатели, се опитва да ги противопоставя един на друг и да омаловажава значението на творчеството на недолюбените от нея автори. А и някои автори доста самонадеяно сами се поставят в положението на водещо начало в нашата литература — Андрейчин, пък и май че и Страшимиров. Злият гений на отрицанието — в поведението си, не в творчеството — Кирил Христов, иска да изблъска всички с лакти.

Някои са психологическите мотиви, които карат Елин Пелин да се отдале изцяло на творчеството за деца. Не е секнал талантът му, защото той създава ненадминатите и до днес „Ян Библия на луната“, „Дядовата ръкавичка“, „Сватбата на Червенушко“, „Трите баби“ и др. Неговите Пижо и Пендо стават нарицателни за целия народ. Гелевите „мъки и неволи“ натъжва всички. Но те не се приемат сериозно от критиката. Дори и сборникът му „Под манастирската лоза“, получил днес толкова висока оценка, тогава е считан като спад в творчеството на писателя, като сборник с фейлетони. Пишел е бавно — довършва насила повестта си „Земя“, а „Нечиста сила“ остава nedовършена... И на двете срещи в секция „Белетристика“, и с курсистите в Своге той даде удовлетворителен за слушателите си отговор. Не обичам неяснотите, та си съставих свое обяснение.

Елин Пелин пише много усилено на млади години, когато учителствува. Работите му се приемат много добре, но не и в тогавашните литературни кръгове. Идва в София — атмосфера-та го отблъсква. Записва се в Рисувалното училище. Да си припомним карикатурата му „Четворката на „Мисъл“ се разправя с Кирил Христов“ — д-р Кръстев и Пенчо Славейков са го

хванали и го душат, Яворов тича с нож, а Петко Тодоров пази на хоризонта да не дойде някой и да попречи на „убийството“. Покрусите от двете национални катастрофи след Балканската и Европейската война, модните течения, които се плискат по страниците на тогавашните литературни списания и омаловажават реализма му. Но за мене това не е главната причина — идва един нов свят, една друга душевност у неговите дотогавашни герои, които са ми чужди, непонятни и той разбира, че без да иска, се е дистанцирал от идващия свят. Да си припомним разговора на стария Герак с любимия му син Павел, който живее в града, скъсал вече със селото. Брутален, циничен, болен и от сифилис, той дори не се и опитва да вникне в болката на баща си, не пожелава жена си, не му е мило и детето Захаринчо. Това според мен е най-силният момент в повестта и като че ли една равностетка и на самия писател — отишъл си е вече оня свят със своята чистота и патриархалност и миналото — това, което е живяло в сърцето му — никога няма да се върне. И неслучайно тази повест и точно това място са един от върховете на творчеството му и след него идват дните на мъчителното писане.

В годините преди Девети в литературната ни практика нямаше степенуване на стойностите при живите писатели. Освен Вазов никой приживе не е бил наричан „народен писател“. А творчеството на Елин Пелин понякога е било омаловажавано и оспорвано. Като започнем от д-р Кр. Кръстев, минаем през модернистите, за които то е отживял етап, та чак до наши дни все се намираше някой, който със стеснително снизхождение само да признае, че има у нас и такъв писател. (Преди години Кръстьо Кулумджиев в една своя статия в сп. „Пламък“, като се опитваше с обичайната си кресливост да наложи свой съвременен автор като единствен писател на селото ни, забраняваше на други да пишат повече на тази тема. Правеше малка екскурзия и в миналото и тури Елин Пелин с цялото му творчество „под миндера“.) А през този период от години разни комитети и комитетчета правеха чествувания на звани и незвани писатели, като всеки искаше да изкара своя юбилей най-високия връх в литературата ни. Елин Пелин и Йордан Йовков не са били удостоени тогава с такава чест. Вярно е, че Елин Пелин е бил приет за член на Академията на науките и изкуствата, а такова внимание е било оказвано на малцина наши писатели (интересно, защо е бил академик и Андрей Протич), но когато Александър Божинов му предава съобщението за това, той с шопския си скептизъм пита: „И за какво сме ни притребвали ние на тази Академия? . . .“ И след този разбойник на литературни оценки, понякога водени от пристрастия и нихилизъм, изведнъж в революционния кипек, когато най-малко се предполагаше, че някой ще обърне внимание на литературните стойности и на културния живот в страната ни, Елин Пелин беше отделен по достойнство от останалите наши писатели — негови връстници, и обективно признат за класик на литературата ни. Той е вторият след Вазов, който получи всенародното признание на „народен писател“.

Високото отличие Елин Пелин получи не само за творчеството си, което бе главното в този случай, а и за демократичното си поведение на гражданин. През по-голямата част от живота си той е обикновен уредник на къщата-музей „Иван Вазов“. В най-тежките часове на варварската бомбардировка над София той не отива да спасява имуществото си, а хуква през горящия град със стъкленницата в ръце, в която се пази сърцето на Вазов. Пише съчувствено писмо на свои родственници от Байлово, чийто синове са убити зверски като ятаци и съмишленици на партизанското движение. За други такива прояви вече казахме. В своите произведения той винаги е на страната на онеправданите. И се получава нещо необяснимо и за самия него, някакъв парадокс — търсеният от двореца писател, за да придаде авторитет на коронования, чак сега става, фигуративно казано, „царски писател“. . . Пълно всенародно признание. . . Георги Димитров отделя от драгоценното си време, за да се осведоми покрай другото и за здравето му. Във връзка със 70-годишнината му се направи общонационално чествуване, не като довчерашните „юбилейчета“. И на сцената на Народния театър той чува не само безапелационната положителна оценка на творчеството си, но и за решения, които да увековечат за поколенията делото му.

Вече седемдесетгодишен — за мене тогава тази възраст изглеждаше почти библейска — Елин Пелин бе престанал вече да пише. Освен разказа „Врабчетата на стрина Дойна“ и няколко изказвания, дадени на репортери по различни случаи, нямаше други изяви в печата. Бе дал вече своето, което го обезсмъртаваше. Но той не беше теглил още у себе си чертата на равно-

сметката. През 1946 г. на първа страница на малко просъществувалия литературен вестник „Дост“ се появи откъс, по-право началото на недовършената му повест „Нечиста сила“. Беше илюстриран, дано само не греша, от Борис Китанов. В малка уводна бележка редакцията съобщаваше, че ще помести цялата повест, която Елин Пелин довършвал. Текстът беше известен на хората от по-старото поколение. Бил печатан в списанието на Димитър Баев „Листопад“, където бе печатал и повестта си „Земя“. Навярно е имало продължение и след него редакцията пак уведоми читателите си, че авторът поискал да направи още една редакция на произведението си. На срещата в Своге аз му зададох въпроса за съдбата на тази повест. Някак стеснително той ни обясни, че вече работел трудно, но се надявал да я довърши. Преживял голяма тревога — изгубил преписания на чистото текст. Отчаял се, преживял го като смърт на близък човек — дъщеря му Елка намерила падналите листа и сега той се съвзема от преживяното. Между другото ни разказа и за мъчителното писане на „Земя“. В края на писането му се „закучило“, поискал отсрочка, но енергичният редактор го заплашил, че сам ще я довърши от негово име и той написал с мъка последните страници. После не бил доволен от себе си, но нямал сили да се върне отново към завършената вече творба. Макар и напишеш вече, сега си отговарям на въпроса, който сам си зададох после: — Какво беше тогава за нас Елин Пелин? Не като творчество, а като присъствие?

Не мога да му дам оценка, защото това не се измерва със суперлативи. То беше нещо като съвест пред всеки един от нас, която ние таяхме в себе си и която не се коментираше гласно. И само понятието „писател“ имаше чрез него друго значение. Елин Пелин беше сред нас, идваше на наши събрания и заседания — вярно, че не вземаше думата на тях — и само по себе си това вече бе някакъв вътрешен самоконтрол и визискателност, та дори и самоспирачка при литературните ни изяви. Така съм го чувствувал аз самият тогава, но не съм могъл да го формулирам съвсем ясно. Така е било за мене — нямам право да говоря от името на други. Навярно и тогава е имало многознайници — посредствеността винаги е дръзка, но нямаха кураж да изявят мнението си. Сега понякога тя, посредствеността, се опитва да омаловажи стойността на нашата литература, в това число и творчеството на Елин Пелин — нямало в нея „четвърто измерение“, била само регионална изява. Всесветският мъдрец Кузма Прутков твърди, че не можеш да обхванеш необятното. Нашенските философи настояват, че можело. Това „четвърто измерение“ в литературата е много разтегливо и спекулативно понятие. Но то съществува във всяко произведение, в което властвува суровостта на живота, личността и обществото със своите национални особености.

Не ви ли се е случвало понякога да сте в многолюдна и шумна компания и влезе непознат човек, когото поне половината от присъстващите уважават заради нравствените му достойнства? Настава неловко мълчание. Всеки чувствава, че на масата е седнал вече човек, с когото са длъжни да се съобразяват, без някой да ги заставя, а най-малко той самият иска това от тях. Пиящите по-рядко посягат към чашите си, разказвачите на нецензурни вицове премислят вече всяка своя дума. Всеки се чувствава задължен да бъде на ниво, да не говори глупости, да не огорчи с нещо госта. И макар че той с нищо не притеснява присъстващите, те не искат да изглеждат поне смешни в неговите очи. И ще бъдат безкрайно горди, ако почувствуват, че гостът ги е поставил наравно със себе си, че им е благодарен за приятно прекараната вечер.

Това беше някога за мен Елин Пелин, това беше значението му с присъствието си в нашата тогавашна литература. И респекта от него аз съм пренасял според силите си и върху себе си, защото понякога и един мълчалив поглед, срещнал твоите очи, може да ти вдъхне сили, самочувствие и самокритичност за цял живот.

След като през декември 1943 г. Ясеновото двустиише „Някой в мене пее и се моли, бедна майко, чуваш ли го ти?“ отекна у мене и аз стоях като зашеметен над страницата на книгата, в която го бях прочел, усетих болката в себе си да изплача и аз на някого „своята мъка“ — бях осемнадесетгодишен. От този ден нещо стана с мен. Разбрах, че поезията не е само крадски думички, наредени в куплети, над които да се прехласват момичетата, а дълбока човешка

изповед. И смутен, и недоумяващ от самия себе си, аз започнах да разгръщам стари списания и новоизлезли книги и четях само стиховете. Не беше много редно това според мене, което ми се случи. Но то сломяваше волята ми и аз му се подчинявах. Освен това се боях, че сигурно ще стана за смях пред приятелите си — кажеха ли тогава за някого, че го „избива на поезия“, то значеше, че не е с всичкия си.

*Тихият пролетен дъжд
звънна над моята стряха.
С тихия пролетен дъжд
колко надежди изгряха!*

Бях селянче. Неведнъж тихият шепот на пролетния дъжд ме е унасял, а гонеше съня ми. Усещах как в мен се събира и ме топли някаква необяснима нега, която хем ме обезсилваше, хем ме правеше необичайно силен. Защо беше това, не можех да си го обясня, а поетът го е казал само в четири реда. Автора му, Николай Лилиев, знаех само по име, а нищо не бях чел дотогава от него.

Негови стихове намерих веднага в „Антология на българската поезия“ от Динев. В книгата на Владимир Русалиев за Димчо Дебелянов срещях многократно името му като най-близък приятел на рано загиналия поет. Най-странното за мене бе това, че всичко, което прочитам от този поет, веднага и много често си го казвах наум и на глас. Недоумявах защо всичко, което срещам от него, бе напечатано в стари издания на антологии. Беше жив, а не публикуваше нови стихотворения. Мълчанието му за мен бе необяснимо. Разгръщах веднъж в къщи стари броеве на „Литературен глас“ и в една от заядливите рубрики „От сряда до сряда“ прочетох пропуснатата дотогава бележка от неизвестен за мен автор, която бе насочена против поезията и личността на този човек. Стихосбирката му „Лунни петна“ бе наречена „Бледи петна в нашата поезия“. (Подбудите на този автор, Александър Гиргинов, сега за мене са ясни — драматургът на Народния театър Николай Лилиев навярно е върнал тогава някоя негова пиеса и засегнатият беше намерил най-естиния начин да си отмъсти.) Недоумявах как може на страниците на такъв вестник да се появи толкова язвителна и отрицателна статия за стихове, които аз смятах за съвършени. Дотогава вярвах на всичко напечатано в „Литературен глас“. Нали редакторът му бе идвал неведнъж у нас на гости. Бях юноша, далеч от литературните разпри и пристрастия и недоумявах, че и в тези среди „борбата е безмилостно жестока“, но не и епична, като другата, за която писа Ванцаров.

Прочетох в „История на българската литература“ от Георги Константинов дълга статия за творчеството на Лилиев. Този благопристоен и лишен от страсти и пристрастия критик с еднаква безкръвност и преднамерена обективност пишеше хвалебствени думи или изреждаше информации за почти всички автори, за които споменаваше в своята история, с една монотонност и сякаш с безразличие. (След години разбрах, че този критик бил вегетарианец, толстоист, та всичко ми стана ясно.) А на мене ми се искаше за някои писатели и поети, в това число и Лилиев, да прочета нещо приповдигнато, нещо облъхнато с очарованието на самото им творчество. И макар всички споменати автори в тази книга да бяха все „значителни“ и с „принос“ в литературата, смути ме писаното за поета, чието творчество аз бях почнал за заобичавам. Там се казваше, че бил „символист“, и то не на едно място. В ученическите среди, в които се движех, се говореше често за литература, бях чел и аз книгата на Тодор Павлов „Нация и култура“, и „символизъмът“ и „символистите“ не бяха на почит. Бягство от живота, бягство от неволите на народа. А стиховете на Лилиев ми харесваха и аз не можах да проумея защо. Писаното от него не се връзваше много с определението към презрението от нас „литературно течение“. Искаше ми се да поспоря с някого, да изразя своето „принципно“ несъгласие, но не смеех, защото знаех, че в очите на другите щях да изглеждам „още недорасъл“ за големите всесветски проблеми. . . Оттогава ми остана чувството на несъгласие за разминаването на нашата литературна критика с творчеството на мнозина от големите ни поети, които слага в един общ куп с омаловажаващо значение — символисти.

Но прочетеното за Лилиев в тази история изигра своето положително значение от съвсем друг характер — бяха цитирани откъси от стихотворения, които също така харесвах, но най-

главното бе, че вече знаех какво е писал и заглавия на отделни стихотворения. Тях пък намерих и прочетох с помощта на аполитичните „зубрачи“ от класа. И така покрай Ясенов и Лилив аз вече бях прочел двадесетина стихосбирки. За най-голяма изненада на преподавателката ни по литература, тъй като из бях за нея посредствен ученик по предмета ѝ, защото никога не можех да отговоря правилно на граматическите разбори, пък и на „колегите“ от класа и на приятелите ми, започнах да говоря за литература, и то специално за поезията. След бомбардировките над София в село пристигнаха евакуирани хора не само от столицата, а и от други градове. И почти във всяко семейство имаше и по едно момиче на моите години. Войната си беше война, бомбардировките — бомбардировки, идеологическите различия си бяха идеологически различия, но и младостта си беше младост. Освен че свирех на акордеон, аз бях желан събеседник на изнежените, крехки градски същества, защото водех монолози за „възвишени“ неща, пък и ги илюстрирах понякога със стихове от прочетени книги, които вече нищо не можеше да изтрие от паметта ми. Момичетата допуснаха, че и аз се опитвам да пиша и свенливо ми подаваха албумите си — имаше такава мода тогава — да им напиша нещо „за спомен“. Ако отречах пред тях, че нямам собствено творчество, навярно щях да приличам на останалите и нямаше да ми обръщат внимание. А и да излъжех не идеше — както си бях „пелтек“, съмсем щях да си объркам приказките. Нищо не казвах, а съсредоточено написвах на гланцирани листове стихотворение от Лилиев. . .

Минават бавно в морна памет
случайно срещнати жени
и като плиснали вълни
с незнайното зовят и мамат. . .

И след като напиших и последните два реда: „Но божията безсърдечност не ме наказва със любов“, подавах смутен подвързания с шампосана имитация на кожа споменик. Момичето го вземаше смутено, страните му пламваха, когато прочетеше написаното от мен, и нали и то като мене допреди месеци бе литературно полуграмотно, не беше чело и то нищо от Лилиев, приемаше написаното като признание в любов. Такава една. . . особена. . . възвишена. . . защото аз винаги спирах до „спомена“. . . Бях осемнадесетгодишен, не бях целувал още момиче и за тази решителна крачка трябваше много решителност и смелост тогава. . . Плагиатствах с чиста съвест, защото ми се искаше да бъда обичан, да изглеждам и аз в нечи очи нещо, дори и да знаех, че в наказателния закон се предвижда член за тази престъпна дейност, пак щях да го направя. Минаха години, извършеното закононарушение вече не е подсъдимото поради давност, та едва сега тук мога да си призная, че съм вършил и такива неща. Виновен съм пред закона, но не и пред младостта. След това никога не съм правил подобно нещо, дори съзнателно не съм заимствувал и идеи.

Макар и „символист“ и творчеството му „символистическо“, Лилиев не бе низвергнат като поет след Девети. Стана ми приятно, когато прочетох, че той е бил приет заедно с Константин Петканов за член на Академията на науките. И макар че само бегло се споменаваше, че поезията му е принос в развитието на нашата литература, повъзгордах се пред себе си, че и други, по-умни и опитни от мене, също така смятат, че поезията на Димчо Дебелянов, Христо Ясенов, Димитър Бояджиев, на Николай Лилиев е част от националната гордост на литературата ни.

За пръв път видях Лилиев на едно литературно четене в новооткрития салон на Камарата на народната култура в чест на студентския празник 8 декември 1946 г. Дойдох от село на гости на приятелите си. Седнах един от първите на разрешената редица — столовете отпред се пазеха за някого. Били за писателите. Тая вечер на това четене дойдоха всички литературни светили от онова време. Наблизо, встрани от мен седна Лилиев. Познах го от снимките в антологията.

Някак не можех да свържа представата си за този поет с това, което виждах. Аз си го представях слабичък, източен, с болезнена фигура, с богообразна физиономия. Преди да седне, Лилиев дълго време стоя прав, покланяше се на поздравите, сам поздравяваше — неловък, сякаш попаднал на чуждо място, усмихнат теснително. Беше висок, едър човек, с масивен корпус. Изпъкналият лоб на челото заедно със скулите под очилата му като че ли затваряха клепачи-

те му. Стори ми се, че огледа салона и съседите си примижал. Лъскавината на плешивия му лоб, тесните цепки на сближените в основата на носа очи придаваха на лицето му нещо източно. Оприличих го на мандарин от илюстрациите в детските книги. Само ръцете му, свити в скута, бяха някак по-особено деликатни, издаваха артиста, човека на изкуството. Не зная с какво по-точно ми направиха впечатление — дали с дългите си изваяни пръсти, дали с иззянната извивка на отпуснатия длан или с изнежената белота и неподвижност. Сякаш се боеше да ги раздвижи, за да не наруши установеното вече край него или се боеше да не би да бъде насърчен и да разчупи деликатната нежност на невидимото си обкръжение.

Петър Диневков откри четенето. Словото бе съдържано — за младостта, за поезията, за голямото бъдеще, което предстои пред младите творци, за тяхната отговорност пред бъдещата литература. Академично слово, което никак не ми допадна, не каза нито едно име, не даде нито една конкретна оценка, а аз исках да чуя кои са тези големи творци, които са поели стръмната пътека към върховете на литературата. И заставах след това на трибуната мои връстници, с познати от вестниците имена. Смутени, пообъркани — нали ги слушаха толкова всепризнати творци — заняхаха монотонно, по напева на ритъма, петостъпните си ямби, хорен, а някои минаваха и към епичността на баладичната форма. Аудиторията, предимно студенти, ги посрещаше и изпращаше с овации. Писателите, и те от време на време се навеждаха един към друг и споделяха впечатлението си от чутото. Овациите достигнаха най-високите си градус, след като чухме и последния поет Митко — Димитър Данаилов. Той чете познатото тогава на всички баладично стихотворение в стила на испанското романсеро „Тринадесет момичета франкистите разстреляха“. . . Само Лилиев стоеше неподвижен, без да трепне, вгълбил се в нещо свое, сякаш бе съвсем сам. От време на време кимваше с глава към заговорилия съсед, което значеше, че е напълно съгласен с него, и пак се потапяше в своето съзерпание.

Четенето свърши. Хората не бързаха да се разотидат — значи им бе харесало чутото. Писателите пред мен се събраха на отделни групички, говореха оживено. Лилиев не отиде при никого от тях. Пак така усмихнат, той се покланяше на един или друг свой колега — отиваше си в къщи. Че толкова много писатели бяха дошли на това литературно четене, за мен бе напълно обяснимо. Бяха поканени, отзоваха се на любовността. Тогава беше и модно да се говори за „новото в литературата ни“, което носят младите, и те искаха да се уверят сами в неговото присъствие. От държанието им след четенето разбрах, че те просто са искали и да убият някъде времето в ранната зимна вечер. Присъствието на Лилиев тук, макар че аз се чувствах особено горд, че и той прояви внимание към това, което ме изгаряше, някак си ме озадачи. Той дойде сам, не отреагира на нищо от чутото и си замина пак така, самотен, съсредоточен и внимателен да не бутне някого, когато тръгна да си излиза. Тогава не знаех, че четял всички стихове, печатани в пресата, че имал необикновена памет и че се интересувал за съдбата на младите творци. Казвах, че при случай и в разговори казвал имената на съвсем неизвестни наши събратя, които му бяха направили впечатление със стиховете си.

Това го научих много по-късно, когато бях напечатал вече няколко стихотворения в литературните издания. Любопитно ми беше, признавам си, какво е мнението му за мене като „писещ събрат“. Навярно такова желание са изпитвали и приятелите ми, но никога не сме говорили за възможност за такава среща. На нашите събирания декламирахме негови стихове, забравили, че е „символист“, благоговейно замълчавахме след всяка декламация, а и не допускахме дори, че някога можем да се явим пред него и да чуем мнението му за написаното от нас. Иначе досаждахме и на Фунаджиев, на Багряна, на Людмил Стоянов, на Димитър Полянов, (Веселин Андреев, тогава Георгиев, беше най-леснодостъпен) и на кого ли не, но те бяха редактори в различни вестници и списания и това беше за нас някак естествено. Лилиев бе друго нещо, съвсем различно от тях за нас. Той наистина ни изглеждаше някак затворен в своята кула от слонова кост, както някога беше писал Ясенов, и ни се струваше светотатство да нарушим покоя му.

Веднъж съвсем младият, начеващ поет Д. В., с когото не бяхме близки, ме спря на улицата и съвсем дискретно ми съобщи, че написал нови стихове, носил ги на Лилиев и той много ги харесал. Говорили и за младата поезия и той споменал и моето име. Моят събрат по съдба му казал, че се познаваме и големият поет му бил казал, че искал да се запознае не само с

мене, но и с още неколцина други — изредил му имената на моите приятели. Няма да е лошо, ако го посетя. Сам му казал кога може да ни приеме — в работното време на Народния театър, където бе драматург. Слушах го с притихнало от радост сърце. Овладах се, направих една отегчена физиономия, сякаш такива неща ми се случват всеки ден и с омаловажаващо безразличие приех поканата по принцип. Изстудих възторга и ентузиазма на утвърдения вече сам в своите очи колега.

И все пак след време отидох. Ходих след това още два или три пъти по работа. Видях един изморян, изнервен, но владеещ се човек, отегчен от навалица на посредственици. Пък и хората, с които работеше, не бяха на неговото равнище и по култура, и по творчество. Макар че той вече не пиеше, създаденото от него бе издържало ерозията на годините. . . И още нещо, което веднага се набиваше в очи — рядко възпитан, любезен и умееше да води нищо незначещи разговори, в които той не се заангажираше със собствено мнение, освен с една многозначителна усмивка. И всички, които съм чувал да говорят за Лилиев, все това са подчертавали, но тяхната оценка има повече емоционален характер, а не е подкрепена с никакви конкретни примери. Накратко казано — не останах с нищо запаметяващо в себе си от тези срещи. Не става дума тук дали съм бил или не достатъчно хвален и какво внимание ми е било оказано. Не мога да се оплача от недостиг на любовност, което трябваше да поласкае самолюбието ми. Не се наемам да правя цялостна характеристика на човека Лилиев. Но от малкото срещи, които съм имал с него през последните години от живота му, а и от спомените за него от съвременниците му, останах с тягостното впечатление, че този голям творец беше абсолютно дезинтересован за съдбата на хората въобще и на тия около него, за тяхната душевност, за техните болки, които искаха да споделят с него. Умееше да не се прето-варва с излишни външения. . . Изключителен поет, безупречен служител, с необяснима за годините му работоспособност, нямаше, не носеше голямата човешка топлина, която приласкаваше и караше другите да го обичат. Уважаваха го, благоговееха пред него и пред творчеството му, но не бе човекът, който те предразполага да разтвориш пред него душата си. Имаше си обективни причини за това — безсилни сме да обвиняваме природата. . . „Но божията безсърдечност не ме наказва със любов“. . . А имаше и нещо по-страшно — не му беше леко да живее. „С утехата да бъдеш сам и с ужаса да бъдеш девствен!“ . . .

Какво беше за нас тогава живото присъствие на Лилиев в литературата ни? . . . Не сърцето, каквото бе това на Елин Пелин. Защото тогава до разказвача стояха Йовков, Страшимиров, Стаматов, вниманието и почитта сякаш да бъдат „разсеяни“, защото и те имаха свои върхове в литературата. . . А в салоните на нашите събрания редом с поета на нежните трепети на човешката душа стояха Багряна, Фурнаджиев, Разцветников, все по-ясно се очертаваха омаловажаваните контури на неговия творчески отрицател Атанас Далчев и редица още големи наши поети, всеки от които имаше свои обожатели. И въпреки всичко това Лилиев се отделяше от останалите. Може би със своята затвореност в себе си, която сама за себе си вече бе една загадка за човека и поета и беше признак на сила и непоколебимост в това, което бе сътворил.

И още нещо, и то като че ли бе най-главното и наистина ни респектираше — името му бе вплетено в имената на някогашната литературна бохема, когато всяка вечер в любими кръчмички и заведения се е леело обилно вино и са се декламирали потоци от стихове на наши, руски, френски и от коя ли не страна автори. Когато монологистът в такива часове Димчо Дебелянов е бил прекъсван от Подвързачов пак със стихове. . . „Срещу Димчо седнал Гошо (художникът Георги Машев) и му вика: — Димчо, лошо!“ Когато от прозореца на влака Гьончо Белев решава с Дебелянов да хвърлят парите, получени от наследството при продажбата на някакъв негов имот в Ихтиман. Защо им са, защо им е богатството, към което се стремят дребните душички и оеснафелите парвенюта, когато те носят своите скъпоценности в душата си, когато имат другото, неоченимото — поезията. Когато в късните полунощни часове всички стоят гузни пред съдържателя — нямат пари да си платят. И отново Георги Райчев, тогава секретар на някаква гимназия, поема в тъмнината по безкрайно дългата улица „Нишка“, за да донесе сумата от служебните пари, заключени в сандъка, а другите стоят като заложници. Когато

Цанко Церковски идва от Бяла черква да получи хонорара си от първата стихосбирка и след като дълго поливат бъдещия успех на „новороденото“, чак на гарата разбира, че няма пари за билет за влака да се прибере в къщи. А и изпращачите били с продънени джобове. Когато...

Имаше нещо романтично за нас в независимостта и дрзката волност на тази групичка от неизвестни тогава творци, които са провокирали общоприетия добър тон за литературните кръгове и душата на компанията във веселбите е бил Димчо Дебелянов, а духовният стожер — Димитър Подвързачов. . . И да бъдем докрай честни и искрени поне пред себе си — ние им завиждаме. Споменът за тази групичка ни караше понякога да се оглеждаме гузно. И ние пишехме, и ние говорехме, че служим безкористно на музите си, че не искаме нито слава, нито признание, пък молим за пари и за богатства, но някои от нас вече бяха усетили, че сега времната са други, че с писането могат да се понатрупат и парици за „черни дни“, че могат да си „оправят тотото“, както нагло ми заяви един „колега“, пресметнал хонорарите ми. Това чувство бе започнало да пуска корени и преди нас и неслучайно с болка Фурнаджиев беше изплакал: „И в нощната позорна светлина стоят си в къщи всичките поети“. Тази подла завист е нещо скверно в човешката душа, но колкото и странно да ни се вижда, чрез нея се раждат легендите. Грее се на огъня в къщи през турското робство страхливецът и не може да разбере защо връсникът му, когото е надвивал като дете, причаква в зеленото рухо на гората изедниците турци, но може и да види на другия ден главата му на кол. И защо рискува, когато и имотът му е имот, и почитта му на първенец в селото е била почит? . . . Защо рискува и за него сега се говори с почит? И тогава идват оправданията за собственото малодушие — той се родил с риза, бил крилат, хвърковат, сукал самодивско мляко, така му предrekli орисниците. . . Няма да давам примери до наши дни — нищо не се е променило. И тогава идва утехата ни — той е бил друг човек, времната били други, някога всичко можело, а сега не е така. . . Като че ли времната и нравите не ги създават самите хора, не ги създаваме ние. И на нас самите ни се е приисквало понякога да сме хем народни закрилници, да загиваме в героично сражение и да ни носят после главите набучени на кол, да слушаме как за нас се говорят легенди, но същевременно да сме си живи и здрави и да се греем в къщи край огъня и сладко да се изтегнем после на леглото. Искане ни се, но така не дават! . . .

Лилиев живя дълги години и през наше време и остави име не само на голям поет, но и на безукорно поведение на човек и гражданин. И това дразни неколцина от малкото живи негови съратници, дребни душици, някои от които и титулувани. Когато няма риба, и ракът минава за риба. Творчеството им винаги се е надигало на пръсти и все не е могло да достигне едрия дори и на ръст творец. Него вече го няма, сега всичко е толкова безопасно. Приличат ми на магарето от оная басня, което храбро се приближава до умиращия лъв и иска да покаже на останалите животни колко е храбро, че дори може да хвърли и две „текмета“ на техния всемогъщ цар. . .

Прибрал съм се в таванската стаичка на творческия дом в Хисаря. И тази вечер неужаваният от мен поет Д. П. пак дра ушите ми, че пишел спомени, какво щял да разкаже в тях и отново се нахвърли върху творчеството му. Не го слушах, защото иначе трябваше да влизам в спор с него, а не заслужавах. Сега, останал сам, оборвам несъстоятелността на обвиненията му. Та символизмът не е модно литературно течение тогава, а всеобща атмосфера, на която са подвластни дори и пролетарските поети Смирненски, че дори и Димитър Полянов. . . Да, но те са използвали само езиковия реквизит. . . А вие като сте написали статия срещу поезията на Лилиев, да не сте били на революционни позиции? . . . Та това невзрачно предизвикателство не е предизвикано от идеологически, а от егоцентрични позиции, подкладени от младостта, която иска на всяка цена да се наложи. И защо авторът на въпросната статия не я препрочта в наши дни, както издале други свои стари статии, размисли и афоризми върху нашата литература. Защо ти не вземеш да я препрочташ в своите спомени — имаш това право, нали си стоял и гледал, когато твоите приятели все пак са воювали? И нима читателят, след като се е запознал с вашето отрицание, е престанал да уважава творчеството на Лилиев? . . .

Не зная дали днешните млади хора четат нежните стихове на Лилиев. Дали ги трогва болката по несполелите човешки радости, тихото примирение пред всевластността на живота. . . Ламарината под прозореца ми загромоля. . . Погледнах навън — бе започнало да вали.

И у мен, съвсем незвани, оживяха ония редове, които в годините на младостта ми неведнъж са ме любили в унеса си:

Тихият пролетен дъжд
звънна над моята стряха.
С тихия пролетен дъжд
колко надежди изгряха. . .

* * *

То беше отдавна, много отдавна. . . Третокласник — сега ученик в седми клас — надникнах зад майка ми през разтвора на една откρηнатa, посочена от една прислужничка врата. Навярно това беше трапезарията на тогавашния пансион за ученички в близост до Априловската гимназия, където сестра ми бе вече четвъртокласничка. На столовете край масите бяха насядали момичета с кремаволилави престилки, всички вперили поглед към челото на дългата редица и дори не забелязваха нашето влизане. Сестра ми се вдигна от мястото си, захлупи се на майчиното рамо и излязоха навън да си поплачат и двете. След малко поуспокоени и сияещи се върнаха. Аз чак тогава добих смелост да огледам залата. На най-централното място седеше мъж в елегантен костюм, с очила и с праметната над челото му коса, която прикриваше плешивината му. . .

Една невероятна пълна жена — поне пет пъти по-едра от майка ми, която все се тюккаше, че е започнала да пълнее — веднага въдвори ред в малката бъркотия след нашето пристигане.

— Хайде, момичета! Господин доктор Негенцов беше така любезен да се отзове на нашата покана и да отговори на въпросите ви.

Лекар някакъв — помислих си. . . След дълго шушукане от задните маси стана едно момиче. Дълго мълча.

— Не се вълнувайте, госпожице. . . Моля и останалите госпожици да се чувствуват свободни — ние сме на приятелски разговор. . .

Нима и сестра ми е вече „госпожица“?

— Откога започнахте да пишете и кога избрахте псевдонима си Ран Босилек, господин доктор Негенцов? — изстреля думите станалото момиче.

Въпросът му ме озадачи. Какво общо има този „господин доктор“, когото пълната жена постоянно титулуваше и дори за по-голямо уважение казваше и цялото му име — доктор Генчо Негенцов — с писателя Ран Босилек?

— Любовта ми, интересът ми към литературата дойдоха още през детските ми години. . .

Нямаше никаква грешка. Беше писателят Ран Босилек.

Роден в Габрово, дошъл да навести близките си и се отзовал на тази среща с пансионерките. . . Преживял вече срама, че майка ми може да плаче, сякаш бяха минали години от раздялата с „госпожица“ сестра ми, престраших се и започнах да оглеждам и аз гостенина. Завърнал се е да види родната си къща, която толкова трогателно беше описал в едно свое стихотворение, което знаех наизуст, без да съм го учил:

Бяла спретната къшурка
с две липи отпред.
Тука майчина милувка
сетих най-напред.

Тука, под липите стари,
неведнъж играх,
тука с весели другари
плаках и се смях.

Къщичке на дните златни,
кът свиден и мил,

и за царските палати
не бих те сменил!

И нашата къща беше бяла, но голяма — цели три стаи (някога една от най-представителните в село, сега най-невзрачната), и пред нея бяха посадени две дървета, но не липи, а кипариси. Вярно, че зеленееха и през зимата, но какво дърво беше това, шом не можеш да се изкачиш по клоните му и да огледаш двора — значи света — отвисоко. Иначе всичко тук си беше както в стихотворението — и за майчината милувка, и за игрите и плаحوвете след падане от вишната или ореха, и вълнението, което изпитвах, като се връщах от Горско Сливово и я зърнех отдалече. . . Имах въображение, имах горе-долу представа за царските палати от приказките, но аз не бих сменил нашата къща и зеления двор дори и за бабината двуетажна къща там, в подножието на Балкана, та и за двора, който беше поне три пъти по-голям от нашия. (Стихотворението съм запомнил в „ранното“ детство, някои неща в него не са ми били ясни и аз си бях направил своя редакция. „Кът“ по нас казваха на ъгъл, на скрито място, „закътан“ значеше скрито, а родната къща беше съвсем друго нещо и аз го казвах „кат свода ни мил“. Така ми се е сторило за по-правилно и по-поетично — навярно и така съм го чул и разбрал.) Не знам защо, но винаги си представях, че авторът на това скъпо на сърцето на всяко дете стихотворение е стар, достолепен мъж, с дълга бяла брада и навярно вече не е жив — възпоминанието бе като прощаване със света, така съм го почувствувал, като повече читатели на тази възраст, не бях се дори и заинтересувал за името на автора на стихотворението. Тръгнах на училище, стоеше на първата страница на второотделенския ми буквар.

Тогава настъпи у мен още по-голямо обръкване. Никак не можах да свържа този Ран Босилек с умилявалото ме стихотворение за родната къпурка и това, което четях пак от него в сп. „Детска радост“. Убеден, че авторът на стихотворението е белобрад, хрисим, благ старец, аз смятах, че този, дето пише: . . . „Драги ми, Смахурко. . . Поздрав най-сърдечен, твой приятел вечен, весел Патиланчо“, за тази странна, но инак наивна и добродушна „баба Цоцолана“, е млад, жизнерадостен човек, който, дори като върви по улиците, размива хората край себе си. Шом започнахме да четем разказчетата за двамата немирници, събрани после в книжка „Патиланско царство“, захвърлихме оксаните вече книжки с „Дядовата ръкавичка“, „Трите баби“, „Чохеното контохче“, „Сватбата на Червенушко“. (Много ревахме на тази „сватба“ — особено накрая, където съперникът на Червенушко, Врабчо от ревност убива младоженеца и на последната страница на книгата гробарят вол с препълнени със сълзи очи бие камбаната на умряло — този детски плач, предаден му от родителите, накара Елин Пелин да промени края — булката имала сестра, Врабчо и Червенушко стават баджанаци и вдигат две сватби. Това съм го чул от него, поправката звучеше като притурена и авторът не беше доволен от нея, но се бе смилил над детските сълзи.) Безинтересни ни станаха и приключенията на Макс и Мориц — за нас те все пак бяха герои от книга. А в лудориите на Смахурко и Патиланчо бяхме описани самите ние. Че дори и баба Цоцолана беше моята баба Донка, само че тя ходеше приведена и едва ли знаеше какво е това туризъм, защото и ние самите недоумяхме защо хората ходят в планината, сред природата, когато по цял ден бяхме на полето.

И ето че самият Ран Босилек, жив-живичък, стоеше сега начело на дългите редици от маси и пенсионерките бяха впили в него очи. . . Вече наистина „стар мъж“ — едва ли е имал тогава четиридесет години, — малко уморен и доста отегчен от мълчанието край него, нямаше нищо патиланско във вида му. В безукорен тъмен сив костюм — майка ми постоянно се караше на баща ми, дето си мачкал яката на сакоето, — с гладко вчесана, праметната през плешивината коса, облакът на масата и подпирал брада на сплетените си ръце. . . Ученичките ставаха една по една, задаваха някакви въпроси, които сега не мога да си спомня. Навярно не са били интересни или съм се досещал за отговора, след като чух предългото ми въстание защо трябва да обичаме литературата и какво са за нас, хората, художествените книги. . . Две момичета станаха и му казаха по едно свое стихотворение. . . Всички не трепкаха — очакваха одобрението на писателя. Едната беше внучка на Цанко Церковски — Снежина — после журналистката Снежина Церковска. Недоумяхах — за първи път виждах толкова млади хора, които си въобразяват или смятат, че и те ще станат писатели. Как се ставаше писател, не разбрах

от отговора на Ран Босилек, но за мене то си беше предопределение и не допусках, че блязаните със знака на дарбата могат да бъдат мои връстници, а най-малко пък, че живеят край нас. (Като слушам сега как синът ми, на моите тогавашни години, говори с възторг за опитите на своите връстници да пишат, започвам да се съмнявам в бащинството си — тогава, на неговата възраст, аз бях абсолютен отрицател.) Стиховете се знаеха от останалите момичета, те ги бяха одобрили предварително и затова затаени дебнеха какво ще направи писателят. Той пръв изръкопляска, след него плиснаха възторжените аплодисменти на пенсионерките. След като стихнаха шумните одобрения, той каза няколко думи за постоянството, за таланта, който може да е даденост у човека, но трябва да се развива и облагородява. Не каза нищо конкретно за чутите стихове. Допуснах, че той не ги много хареса, защото и на мене, с вроденото ми отрицание, съвсем пък не ми допаднаха — бяха нещо за пчелички, тревички, дървета, небето. . . Рими. . .

На другата година дойдох и аз да уча в гимназията в Габрово. Започнах да разпитвам съучениците си за Ран Босилек, за неговите близки в града, за неговото детство, ако са чували нещо от бащите си. Всички вдигаха апатично рамене. А имяхме и двама Негеновци — единият в съседната паралелка, а другият по-голям. Чували, че имали такъв роднина, пишел, наистина се казвал Ран Босилек, но не знаеха миналата година да е бил в града. Не бяха чели нищо от него — било за бебета, а те вече бяха навлезли в „сериозната“ литература: Емилио Салгари, Карл Май, Жул Верн. (Не знаех тогава, че лекотата, с която се четяха патиланските истории, се наричала „римувана проза“, а римите не са ми се набивали, та всичко съм приемал като съвсем обикновен, нормален разказ.) И на друго място май вече бях казал, че габровци наблюдаваха много словесното изкуство, творците. За тях това бяха хора, които сигурно приличаха на двесте градски украшения — поета и композитора Сливков — Салют и артиста, драматурга и фотографа Нуно. Сериозните, делови хора гледаха на тези неща с присмех. Иначе месенатстваха за проявите на двамата нещастници. Навярно това бе почувствувал и Ран Босилек, затова не бе се обаждал на никого, когато посещаваше родния си град. И библиотеката на читалище „Априлов — Палаузов“ беше една от най-старите, ученическият хор и оркестър на учителя Чаръкчиев бяха едни от най-добрите у нас. . . Но дотук спираше културният живот. По наше време там се беше родило едно талантливо момче, което завърши живота си нещастно — Банковски. Чувал съм, че съгражданите му се присмивали — и той си е въобразил, че е поет. За мене не е случайно, че именно Габрово хвърли толкова много сили и направи града международен център на смеха и сатирата. И независимо от сериозните теоретически приказки за огромното социално значение на хумора и сатирата, те все пак забавляват човека. А габровци са хора, които преди всичко искат да се веселят. . . Дано бъдещето ме опровергае. . .

Приеха ме за член на Съюза на писателите. Живеех на улица „Плиска“ — сега май „Мурсоргски“ или „Авицена“ — почти в дъното на дългата „Иван Асен II“, малко преди комбина. И един пролетен ден, като вървях пеш нагоре към Ректората по левия тротоар, малко след „Стъклената спирка“ или „Патката“, както я наричаха махленците, видях на портичката на ниска железна ограда емайлирана табелка: „Д-р Генчо — следваше друга главна буква съкратена — Негенцов.“ Само толкова. Значи сме били, кажи го, съседи с Ран Босилек. Зад оградата имаше малка градинка и сива двуетажна къща. (Навярно тази сграда сега е разрушена и сега се издига многостаян блок). Ходех на лекции с трамвая, та нито веднъж не бях го срещал. С другите двама колеги, съседи — Гьончо Белев и Димитър Полянов — често се возехме заедно. Знаех Ран Босилек, бях го виждал на няколко наши писателски събрания и допусках, че и той ме знаеше вече не само по физиономия. На тези наши общи сборки той стоеше настрана, смутен, някак поизплашен. И имаше основание за това. Синът му, младеж, беше се забъркал в някаква дръзка, необуздана и безсмислена постылка, подбуден от опозиционно настроени младежи — негови връстници. Милицията беше ги заловила по време на подготовката и само името на бащата Ран Босилек беше спасило момчето от по-сериозни последствия. Бащата се смущаваше от постыпката на сина си и навярно мислеше, че някой може да упрекне него за това.

А не шеш ли в тези години се беше подела някаква съвсем самодейно и непредизвикана от нищо атака срещу детската литература и главно против стиховете и песничките за най-малките. Атаките бяха особено центрирани около Асен Разцветников и неговото творчество беше

безапелационно и безкомпромисно отречено. Една от неговите книги се казваше, може би не съм точен, „Голямата баница“. Та от тази баница си хапнаха бая критици, които я изядоха до кора с отрицателните си статии. (Някои хора помислиха, че срещу Разцветников трябва да се вземат и административни мерки. Работех в „Детския отдел“ на Радио София. Казах ми, че ме търсил човек на пропуски. Беше Разцветников. Някой беше дал нареждане да не се пуска в сградата. А имаше да получава хонорар и искаше да знае, тъй като аз бях пуснал стихотворението му, дали е излязъл поне.) Окуражени от пробива, някои критици разшириха „фронта“ и изсипаха огъня си върху доста глави. По понятни причини настрана останаха май само Дора Габе и Елисавета Багряна, но навярно някои техни стихотворения са влезли в обзорни статии. Основното в атаката беше, че в стиховете за най-малките липсва „обществено-възпитателният момент“. Приспива се детското съзнание и не се насочва към обществения живот. Не може този дядо Тричко, който може всичко, да лови раци с мустаци, защото раците не се ловят така. . . Та и името на Ран Босилек се срещаше често в някои от статиите.

Съюзът на писателите, изглежда, не беше много съгласен с някои твърдения и обвинения, та направи дискусия по този въпрос. Докладчик беше Никола Фурнаджиев. Тя продължи три дни, прекарваха се не от девет, а от деветдесет и девет вади вода, та всеки да докаже правотата си. Не помня да се стигна до някакъв конкретен резултат и да се взе някакво решение, но отрицателите на „зальгалките“ и на възбуждащите детското въображение стихове почувствуваха, че може би техните убийствени заключения са пресилени. А слушателите като мен — водех предаванията за най-малките — си отбъркахме с облекчение. . . И тъкмо тогава, през тези дни, стана нещо, което възвърна самочувствието на Ран Босилек, той почувствува, че стореното от него, най-скъпото му, творчеството му, е наистина оценено по достойнство.

Гостуваха ни писателска делегация от Съветския съюз. Водеше я Фьодор Гладков, а членовете бяха Алексей Сурков, Сергей Михалков — не помня дали имаше други. Състоя се кратка среща в салона на площад „Славейков“, после всички, гости и присъстващи на срещата се озовахме на терасата на ресторанта в Парка на свободата. Като „новопокръстен“ нямаш особено самочувствие и седнах най-накрая на редицата от маси. Срещу мене беше Ран Босилек. Явно бе, че той още не можеше да изживее самоналожено си изолiranje и дори желанието да бъде забелязан. И както винаги на такива срещи, където има и пиене, се вдигаха тостове, рецитираха се стихове — главно от гостите. Гладков — за него ще разкажа отделно на друго място — поддържаше официално протоколно ниво на срещата. Сурков каза едно военнo стихотворение, непознато ми дотогава, макар че имах претенции да бях прочел най-значителното от него. Беше нещо в осемстишия, всяко от което завършваше с „Горко ви. . . деца, престарели бащи, майки и момичета от Шварцвалд, Есен и Хамбург! Не, няма да се завърше в къщи вашият годеник!“ После, след дълго представяне, дадох думата на Михалков. Той каза няколко свои детски стихотворения. Всички присъстващи, спомняйки си довчерашната дискусия, признахме, че ние нямаме детска литература на ниво. Дори се чуха и такива гласове в някои от тостовете, вдигнати от наши писатели. Стана Радевски, тогава главен секретар на Съюза: „Слушам да се говори, че нямаме детска литература. . . Тука ли е Ран Босилек? . . .“ Шумните гласове изведнъж секнаха. Обърнаха се към нашия край на масата, но никой не се обади. А Ран Босилек се сниши, сякаш искаше да не го забележат. . . „Тука е — извиках аз. . .“ Тогава да му дадем думата и той да даде отговор по тези въпроси — имаме или нямаме детска литература. . . Аз мисля, че имаме! . . .“

Ран Босилек ме погледна с ненавист и подозрение — може би неслучайно вървах дотука след него. . . Настъпи пълно безмълвие и тишина — дори сервитьорите замръзнаха на местата си. Стори ми се, че всички — за себе си мога да твърдя със сигурност — искаха да преодолее смущението си. Ръководството на Съюза му вярваше, неслучайно на него дадох думата да отговори от името на всички ни на Сергей Михалков, на представителя на Съветския съюз, че трудът на детските творци не е напрасен.

Стана. Гласът му на няколко пъти секнаше. . . Говори объркано, несъсредоточено — та нали дълги години бе мълчал и не се е готвил за такава приветствие. Предоставената му трибуна, макар и на банкет, беше за него и политическо доверие, което не само той, а и ние вярвахме, че толкова бързо ще му бъде възвърнато. . . Нищо не мога да си спомня сега от това, кое-

то каза тогава. Последните му думи бяха удавени от шумните аплодисменти. Всички бяха някак въодушевени — казахме не само на гостите, но и на нас самите, че имаме произведения за деца, с които могат да се гордеят всички народи. . . Погледна ме, сега с благодарност. После притихна на стола си и през цялата вечер мълча.

След свършването на вечерята пак се оказах близо до него. Тръгнахме си заедно — казах му, че сме съседи. Попита знаел ли съм, че ще му дадат думата и защо не съм го предупредил. . . Аз, най-досадно за него, започнах да му разказвам кога съм го видял за първи път. Поиска да му повтора какво точно беше казал — аз се възторгах от неговото „Патиланско царство“. . . Разбра човекът, че няма да може да се получи „диалог“ — той живееше още с външните си, аз с детските възпоминания — и вече не ме и слушаше. Мълчеше. Сега разбирам за какво е искал да говори тогава с някого, че е имал нужда от човек, пред когото да изплаче болката си. . .

От тази вечер Ран Босилек тръгна вече с изправена глава из улиците. И винаги елегантен — през топлите дни с безукорно чисто бяло сако, през есенните и пролетните — в сив костюм или с някакъв пак убит цвят, но на райета. Започнаха да го търсят в безбройните комисии и комисийки, на съвещания, включваха го в редколегиите на някои детски издания. И на витрините на книжарниците започнаха да се появяват книги с неговото име на корицата. Първите бяха приказките му за „Косе Босе и Кума Лиса“, после постепенно започнаха да „надават“ на обем.

Миналата година гледах по телевизията драматизирано „Патиланското му царство“. И си спомних с почит за него. . . Видях го пак как прекосява алеите на Парка на свободата — навярно се връщаше от запис — спря се за малко при нас. Бяхме с Божидар Божилов. Обърнахме се след него и Божидар каза с възхищение: „И ние да можем да изглеждаме така на неговите години, а?“ . . . Бялата коса на стария писател се виждаше от време на време между позлатените есенни листа. А вървеше изправен, с лекота и като че ли развеселен и доволен от нещо, което грееше само него. . . Няколко месеца след това почина. . .

Защо разказвам толкова дълго за един писател, за когото навярно днес си спомнят малцина? . . . Не знам дали днешните деца четат и обичат приказките му. Драматизираното „Патиланско царство“ ми се стори много елементарно направено. При четене в нашето въображение образите бяха къде по-богати. Може би защото сме ги свързвали със себе си и сме се вживявали в собствените си патила. . . Не мисля, че е пресилено, ако кажа, че нашето детство без него и без още няколко детски писатели щеше да бъде съвсем непълно. Аз го поставям на първо място не толкова по значение, колкото по преданост и любов към децата, защото той посвети изцяло творчеството си на тях.

Припомням си го и с тъга. . . Отиде си нашето детство, отиде си и неговият свят с бялата спретната къщурка и с двете липи отпред. На нейно място сега студенеят белите стени на жилищните блокове, липите са смлени за талашит. . . Често, навярно не само аз, съм си задавал въпроса: Защо загрубяха отношенията ни един към друг? Защо загрубя животът ни? . . . Не можем да върнем назад правите на миналото и никой не иска това от нас. И все пак сме длъжни да признаем, че обезчеляването и отнемането на някои свети неща за самия човек дават отражение върху него. Сами се простихме с бялата спретната къщурка, а отгук изстудяхме и към нейната майчина милувка. Призивът за „грижата и всичко за човека“ трябва да бъде у нас самите, а може да остане само лозунг, защото си отнехме основата — любовта, конкретната, а не теоретическата, към родния край, родното място, а и майките на нашите деца, със своята кривообразна еманципация и изява на творчески, общественнополезни личности, приеха, че са си изгълбили дълга, като вече са родили дете. А децата ни нямат право на самостоятелни изяви през ваканциите, защото са включени в мероприятия, под контрола на службени длъжностни лица, които отчитат свой план. Разбираме, че това е продиктувано от самия живот, но още не сме намерили емоционалния еквивалент, който да запълни детските душички. И младото поколение понякога обезчелява човешките стойности, но това е кризисен момент, който ще бъде изживян с годините.

Синът ми се е вдълбочил в книгата на Бредбъри, а аз препрочитам „Патиланско царство“ и се смея. Той ме гледа отегчено и подозрително. Нямам право да му се сърдя. Неговото детство мина в четири чужди, неугледни, седеметажни, бели, но неспретнати къшурки.

ПОЕТИЧНИ РЕКВИЕМИ

(Литературна София през 1944 г.)

ГЕОРГИ ТАХОВ

Немислимо е да се говори за литературна София за времето около и след 1944 г., без да докоснем миналото, свързано с някогашната романтика на града. Тук не става дума само за фрагментите от виенска архитектура, по чудо опелели от бомбардировките. Нито за онова неповторимо „свое“, което съпътствува всеки град. Става дума за шепата поети, без които е немислима атмосферата на града, за онези от мансардите, с живот без „вечни календари“, а с надеждата — да се осъществят в делника. В онова време между две стихотворения, едното от които е написано, а другото само замислено.

Това време, разбира се, е немислимо и без профаните, рентниерите, дребните търговци, продавачите на симид, слепите по ул. „Пиротска“, които предлагат неизменно своя „Ластик! Ластик!“, сякаш той е най-наболелият проблем на града. А заедно с тях и уредниците на томболи, панаирджийският певец Тоно Стойнов от пазара на бул. „Драгоман“ (сега „Г. Кирков“), кафеджии с кафеджийниците и антикварите, изложили букинистичните си чудеса по оградата на градската джамия. Истински Вавилон от съдби, в които все пак именно поетите живеят като поети. Обикновено без дребни сметки и с размисли повече за утрешния, отколкото за днешния ден.

В тази София, някъде из трамвая към старата гара, се мярка и високата фигура на тогава неизвестния Никола Вапцаров. Той е неотделим от нея и ще остане завинаги в нейната памет. Тук, в една от малките печатници, каквито в града има около стотина, ще се отпечата и неговите „Моторни песни“. Годината е 1940, а авторът е отбелязан като Никола Йонков. За него не можем да кажем, че е загрижен единствено „за днешния ден“, въпреки че има семейство и издаването на една книга не е било кой знае колко евтина работа.

При работа с оригинали от книгата останах с впечатление, че повечето от тях са минали през ръката на Вапцаров, нанесъл върху тях кратки, но съществени допълнения. Става дума за думи, отпаднали под червения молив на цензора. Това вероятно е станало още в печатницата или в дома на поета, преди книгата да тръгне към своите читатели. Това подсказва авторската отговорност пред словото. Съзнанието, че все някой от тези екземпляри ще достигне до бъдещето. Излизат, разбира се, и няколко рецензии. Една от тях е от Ангел Жаров, псевдоним на Михаил Сматракалев — във в. „Заря“, бр. 5610 от 1940 г. Ангел Жаров е запазил и един от автографите на поета. Съберем ли тези автографи, ние ще имаме представа за приятелствата на Никола Вапцаров, дори за срещите му „по дни“ според датите в тях.

Трудно се реставрира животът на един град с толкова много някогашни приятелства. И все пак човек може да си зададе въпроса — в кое софийско кино е възникнала идеята за Вапцаровото стихотворение „Кино“? Може би във „Феникс“, в „Уфа“, в „Роял“ или другаде?

Това е същата 1940 г., в която излизат две книги от Васил Воденичарски: „Искри“ (репортажи) и „Земя и хляб“.

Никой не предполага, че имената Никола Вапцаров и Васил Воденичарски съвсем скоро ще останат завинаги в паметта на литературата. Всъщност предстои една поредица от реквиеми, но останат още няколко съдбовни години. Какви са книгите, които се появяват по книжарниците през тези години?

През 1942 г. излиза „Ние, хората“ от Александър Геров и „Насаме“ от днес забравения Никола Венетов. През тази година се отпечатва и „Любовен календар“ от Богомил Райнов. Това е рождената година и на „Снаха“ от Георги Караславов.

Но литературата се ражда и другад.

През 1942 г. Никола Вапцаров написва в затвора своето „Предсмъртно“. На 23 юли 1942 г., часове преди да бъде разстрелян, Никола Вапцаров написва и стихотворението си „Борбата е безмилостно жестока“. Литературна София дори не предполага, че зад решетките на затвора един поет мисли за бъдещето ѝ, решен да го отстоява докрай.

В суетата на делника, в трепите за насящия съвременниците на Никола Вапцаров следят събитията в отечеството и застрашената Европа, но и не подозират, че от този момент ще загиват цяла поредица от донякъде осъществени и неосъществени поети. Съдби, които ние ще преоткриваме няколко десетилетия.

Заедно с Никола Вапцаров към тунела на гарнизонното стрелбище тръгва и Антон Попов, също автор на поезия — иззета и унищожена при многобройните обиски. На 8 юни 1942 г. е осъден на смърт чрез обесване малко известният и до днес поет Димитър Богданов. Тази поредица от разстрели ще продължи през 1944 г. Преди това литературата ни преживява и някои други загуби.

През 1943 г. умира Тодор Влайков.

През май същата година издъхва видният лирик, сътрудник на Гео-Милевия „Пламък“, Емануил Попдимитров.

През септември 1943 г. угаства в санаториума „Сурдулица“ в Югославия Александър Вутимски.

Това са все имена, пряко свързани с живота на София, литературни присъствия, без които литературна София е немислима. Тодор Влайков е от старото поколение писатели. Емануил Попдимитров е един от най-изявените символисти, а нежният талант на Александър Вутимски борави с пастелите и настроенятия на един град, който обезсмъртява в своите творби. В тях са вградени и скитникът, и пияницата, и тази „Европа-хищница“, която тепърва подготвя своята гибел. Поетът има един дом — градинските пейки — и незавидната съдба — да не види никога творбите си събрани в приживе издадена книга. Но и светът е по-брутален, отколкото той предполага. Това ще го докажат останалите творчески съдби и революционни раквиеми.

На 7 януари 1944 г. е тежко ранен поетът партизанин Христо Козлев.

На 14 януари попада в засада и загива поетът партизанин Иван Топалов.

Един месец след това, на 14 февруари, в Плевен е обграден и се самоубива Цветан Спасов.

Стихотворенията на Христо Козлев излизат в отделна книжка под редакцията на Веселин Андреев едва през 1960 г. Още приживе обаче той търси поетически приятелства и печата в издания като „РЛФ“, „Поглед“, „Жупел“ и „Кормило“.

Иван Топалов е малко известно име. Баща му загива във войните. Съдбата го люшка от Софийската семинария, където се озовава по материални съображения, до интербригадистите в Испания. В Софийския университет се записва през 1939 г., когато се завръща в България. Включил се в нелегалната борба, в снежния 14 януари 1944 г. полицията попада по следите му, когато е заедно със своя другар Михаил Недялков. На следващия ден трупът му е привързан за телеграфен стълб в село Борисово — „за назидаване“. В запазените му ръкописи остава и че-тиристишието:

И баща си даже не запомних —
бил съм в люлка — майка ми умряла.
Но кажи ми, сълзи ли да роня,
моя младост, нивга не живяна?

Вестта за смъртта на Цветан Спасов предизвикват далеч по-голям отзвук сред културната общественост. Още през 40-те години той публикува свои статии и стихове в тогавашната прогресивна трибуна — в „Заря“, в „Бодил“, „Хоровод“, „Култура“, „Академик“, в „Мир“, сп. „Звън“ и др. Една от творбите му е посветена на Христо Кърпачев.

Годината е изобилна с гибелни вестии. На 11 април загива поетическата надежда Тончо Стаевски, а само пет дни след това, на 16 април, поетът партизанин Симеон Велчев. Едва двадесет и две годишен, Тончо Стаевски прокламира като всеки млад човек надеждата си към утрешния ден:

Към теб летя,
о, бъдеще желано. . .

За съжаление само мечтата му влиза в бъдещето, и то неосъществена докрай. Далеч поизграден като поетически глас е Симеон Велчев, който „реди“ стиховете по стълбицата на Владимир Маяковски:

Бих искал само
твърд
да бъда. . .

Колкото и да са различни тези поетически гласове, има нещо общо, нещо твърде близко в края на жизнения им път. Те не се колебаят да се пожертвуват. И примерът им сякаш е заразителен.

На 9 май е прострелян Марин Райчев, пишец под псевдонима Петруш Работкии. Той е печатарски работник и писател белетрист, роден през 1912 г. В софийския му сутерен остава и неговата повест в разкази „Делници“, повечето непубликувани и до днес.

На 10 май в 11.45 часа увисва на бесилото във Варненския затвор Стефан Йовчев — Вечвой. Учил в София, живял и учил в Елена, изкачвал Пирин „по Яворовите места“, изключван за недопустимата си „ремсова деятелност“, той се хваща на работа във Варна именно за да му остане време за конспиративна работа. Но ръкописите остават по квартирите му, или у близки и приятели — в Елена, Търново, Варна, Горна Джумая и София.

На 11 май след престрелка с полицията в нелегалната си квартира се самоубива Атанас Манчев, а на 29 май умира Иван Нивянин — Жаров, печатал във в. „Завой“, Варна, в нелегалния в „Отечествен зов“ — Враца и в „Литературни новини“. Една от версиите твърди, че загива от другарска, но всъщност вража ръка, така, както споменава и Божидар Божилов в книгата си „Поетът, или защо живя Иван Нивянин“. В другата се предполага, че умира в отряда от рана, получена в битката преди това при с. Соколаре, възпалена по-късно и инфектирана. Бъдещето най-точно ще доразчете подробностите от живота му. По-съществено е, че смъртта му е част от героичната епопея.

Далеч по-неизвестен от него е Лика Рачин (Рангел Илиев) от село Желязна, Михайловградско. Роден през 1923 г., той е син на септемвриец, като сам участва в нелегални кръжоци. Веднъж арестуван, той успява да избяга, но втори път, вече като партизанин, е обграден при с. Помеждин. При опит да се изтегли е ранен, а след това доубит от полицейска граната. Паселен, но едновременно и емоционално напрегнат е неговият стих. В календара неговата смърт е отбелязана на 19 юни — краят на един живот, който угасва в самото си начало.

Малко преди това, на 13 юни 1944 г., край село Гайтаново, Софийско загива поетът Благой Бонков. Ще цитирам само едно от стихотворенията му, което всъщност е от два куплета:

От огъня по-живи . . .
Главите ни не са за цвете,
челата ни беляза смърт,
смъртта е сладка за мъжете,
когато е край горски път.

И нищо, че сме мълчаливи,
че пепелта гасней до мен,
не смърт, от огъня по-живи
ще влезем в утрешния ден!

Човек дори трудно запомня тези смъртни вест — и всичките в една и съща година, но между тях е и гибелта на Моню Монеv — Моната, роден през 1918 г. в село Крушуна, Ловешко. Участвувал в прогресивния печат и във „въздржателните“ издания (разбира се, не с въздржателни стихове), във в. „Барабанче“ и в ловешкия в. „Народен глас“, той издава и ръкописен в. „Трба“ с мото:

На спящите — да чуят!
На будните — да станат!

Неговото оформяне като литератор става по време на студентските му години в София. В партизанския отряд обаче той попада между други трима поети — Христо Кърпачев, Тончо Стаевски и Петър Лаловски. Веднага след гибелта на Христо Кърпачев той му посвещава стихотворение, което завършва с четиристишието:

Народът — стар хайдутин, знае
почит да му отдаде.
Той паметник ще му извае
от песни, приказки и стихове!

Този невероятен списък от смърти завършва с още три имена. На 28 юни загива Марко Ангелов. На 15 август е убит Кирил Маджаров. На 26 август загива Васил Битков, псевдоним на Васил Вълчев, писател белетрист.

Книгата на Марко Ангелов излиза посмъртно през 1972 г. с предговор на Веселин Андреев. С посмъртна подборка от творби е известен и певецът на Родопите Кирил Маджаров.

Всеки от изброените автори има свое особено място във времето си, опити за свой почерк и характерна биография. Но те са далеч от онази задача, която сме си поставили. В случая ние само набелязваме шрихите на едно време, за да стигнем и до основната и обобщаваща мисъл. Необикновен е поетическият изблик на поколението около 1944 г. Този феномен тепърва ще намира своите изследователи. Ясно е само едно — самото време е предпоставка за създаване на поезия. От друга страна, същото това време работи и за гибелта на онези, които се обричат на нея, за да се превърне отечеството ни в з е м я н а у б и т и т е п о е т и, както сполучливо я нарече един наш съвременник. Така бе до известна степен и със Септември 1923—1925 г., когато на кладите на борбата израснаха автори като Гео Милев, Сергей Румянцев, Христо Туджаров, „наричан още Ясенов“ — както е отбелязано в полицейското му досие, рано погиналият Димо Петрунов — Разковник, автор на една доскоро забравена стихотворна книга от 1925 г. и др.

Едва ли би могло да се говори за поетичния календар от книги, стихове и имена без други двама поети, оставили дълбока дия в поезията ни — Веселин Андреев и съвсем младия тогава Давид Овадия. Те имат по-щастлива литературна съдба от съдбата на съвременниците си и успяха да доизградят своето поетическо присъствие и да подчертаят поетическото си кредо. Не-що повече — да го разширят и в други посоки и жанрове.

За тях е писано много, но в случая не бихме могли да не ги споменем именно заради опита да очертаем едно време на силни характери и на отдадени на поетическо творчество автори, толкова различни и така неоспорими с гражданското си присъствие.

Бегло споменатите факти са достатъчни, за да си представим какви изпитания е изживявала литературна София около 1944 г. Всички споменати са пряко свързани с града, било със студентските си квартири, било с дейността си, във всеки случай — неотделими от незабравимите си университетски години, от изданията, в много от които печатат и изобщо — от цялостния културен кръстопът, който ги оформя. Това е времето на футуристи като Маринети и реакцията срещу него, на преводи от руската поезия, понякога разпространявани от ръка на ръка, на изключителни събития, към които всеки от тях има отношение. Мнозина, вече разкрити, тръгват именно оттук, за да потърсят пътеките към Балкана. Някои от тях, като споменатият Валентин Волгин (Костадин Рачев) от Разлог, загиват още в първите часове на решението си да влязат в открита борба. Други са малко по-щастливи, а трети ще стигнат и до свободата. Във всеки случай, докато са все още тук, в София, романтиката на града вече е в руини. Още преди

края на съдбовната 1944 г. са разрушени три четвърти от най-хубавите сгради на някогашния тих и романтичен град. Изгаря казиното, в което през 1913 г. е взето решението за образуване на Съюз на българските писатели. Унищожена е Софийската градска община. Сринат е Етнографският музей зад паметника „Цар Освободител“. Кафене „Савоя“ до него е в стъкла и развалини. Запустели са и почти всички литературни кафенета. В „Кооп“, където докъм 1942 г. отседат Елин Пелин, Александър Балабанов, Александър Божинов, Теодор Траянов, преводачът на „прокълнатите“ Георги Михайлов — Джо, е изпепелено. . . Горедолу това е съдбата и на заведенятия с постични имена и стари спомени, като „Дивите петли“, „Куцото куче“, „Коприщица“, „Грите смока“, „Кафене „Б“ (Ер голям), старото кафене „България“, „Последен грош“, „Луката“ и „клубът на якобинците“ — „Средец“. Отдавна са престанали да съществуват „Арменското кафене“ и старият „Панах“. Прозорците са облепени с черни ленти — против бомбените детонации. За кафе не може и да се мисли. Говори се за купони, за това „кой все още е оцелял“ и. . . за хляб.

Все около тези години си отиват и едни от последните мемоаристи на миналото — Михаил Маджаров, по чудо оживялата Султана Рачо Петрова — „дамата от двореца“, и все още гордата в самотата си, очакваща и своя край Екатерина Каравелова.

Оттук нататък старите фотографии на някогашни здания, на поети и политически дейци ще станат търсени от събирачите на старини. Някогашна София няма да успее да се издигне от пепелищата си. Изгаря и книжарницата на Т. Ф. Чипев, с която е свързана историята на цялото ни следосвобожденско книгоиздаване:

— Няколко месеца до смъртта на баща ми — спомня си Кирил Чипев — ние криехме, че книжарницата е изгоряла. Той затвори очи, без да подозира това. Целият му живот бе свързан с книгоиздателската му дейност.

Изгорена и разграбена е и книжарницата на „Хемус“ а също така книгоиздателство „Васил Друмев“, под хотел „Лидо-Венеция“ и т. н. След бомбардировките на 29 март през нощта и на 30 март през деня София е истинско гробище. Оживената някога улица „Леге“ е разорена и запустяла. „Цар Калоян“ — също. Трамвайните линии по бул. „Витошка“ са прекъснати. Из града кръстосват предимно мародери или хора като Крум Кюлявков, преживял „спокойно“ в града всички бомбардировки, но все пак опазил се от надзора на полицията. „Юнион клуб“ издига само мрачния си скелет, без стени, но с комини, символи на някогашни огнища.

Достатъчно е да споменем, че София преживя единадесет въздушни нападения и това, което бе останало, само напомняше за някогашния град.

В сп. „Сердика“, кн. 1 и 2 от 1945 г. Младен Исаев публикува стихотворението си „София, 10 януари 1944“. То завършва със стиховете:

Утихна пак
и живите излязоха като в просъница.
Градът е цял развалина.
И вместо дневно слънце —
гори простреляна луна. . .

В същата книжка той се връща и към спомена за жертвите, като помещава статията „Йонков пред смъртта“. Никола Вапцаров е все още „Йонков“, така както се бе подписал на своите „Моторни песни“.

Повечето от печатниците, в това число и великолепната сграда на Държавната печатница, бяха в пепелища. Дори това, че все пак излязоха някакви издания, бе истинско чудо. Информациите идваше предимно от предаванията на Радио София.

Едни от първите предавания на Радиото след Девети септември 1944 г. бяха така наречените „Незабравки“. Авторът им, Тодор Генев, започва да ги чете като първа потребност за политическа публицистика. Всъщност те представляват политически памфлети, излъчени в ефира от 18 октомври до 4 декември 1944 г.

— Потърси ме един другар от партията — спомня си Тодор Генев — на ул. „11 август“, в старата редакция на в. „Отечествен фронт“. Съобщих ми нареждането, че с още неколцина другари трябва да поема предаванията по Радио София. Постави ни конкретната задача — „с всички

сили да пропагандираме доразгромяването на фашизма вън и вътре в страната“.

Отидох в Радиото.

Можете да си представите онова време. . . Няма плочи, няма говорители, няма каквито и да е готови текстове, но нали именно ние сме „комисарите на радиото“. Влизам. Пред мен един микрофон. Всичко останало зависи от теб. Младен Исаев подава стихове. Валери Петров — също. Намирам някъде Сърчаджиев и започвам моите „Незабравки“. Това бе непосредствено след нечуваното „Ватерлоо“ в столицния град.

Първото новообразувано издателство е „Нариздат“, на тогавашната ул. „Цар Освободител“ № 8. Печатницата му се заема с издаването на в. „Литературен фронт“. То издава и първата публицистична книга в следреволюционното време, споменатите „Незабравки“ на Тодор Генов. На корицата е отбелязана 1945 г. но всъщност тя е осъществена още през 1944 г. Илюстрациите ѝ са от Илия Бешков. В. „Литературен фронт“ излиза още в първите дни на месец септември 1944 г., известен в два варианта. Първият — неразпространен поради редица несъобразности и вторият — достигнал до читателите. По това време известната агенция „Стрела“ не функционира. Цялото разпространение се извършва от частни вестникопродавци. А глътят за периодични издания е голям. Освен в. „Работническо дело“ и в. „Отечествен фронт“ през октомври започва да излиза и културно-общественият в. „Ведрина“ под редакцията на Тодор Самодумов и Марин Въжаров. Той успява да просъществува обаче едва до месец февруари 1950 г.

От октомври 1944 г. по оцелелите дървени будки за вестници и шестнадесетстраничните „Седмични романи“ се появява и седмичникът за хумор и сатира „Шурмовак“. Неговото съществуване е още по-мимолетно. Той спира да излиза през месец декември 1945 г.

Всички тези вестници и издания обаче определят лицето на литературния и политическия живот в София в едно твърде интересно и неспокойно време. Няма хартия, няма машини, няма дори печатарско мастило. Хартия — готова, на рула, се оказва във военните складове, приготвена за пропагандни материали. Това е и първият стратегически материал, снабден от миналата власт и заработил срещу самия фашизъм. На тази хартия започват да се отпечатват и първите броеве на в. „Отечествен фронт“. Още в брой 8 от 1944 г. се появява и краткото съобщение за една от първите писателски жертви: „Матвей Вълев загина“. Същото съобщение се препечатва и във в. „Литературен фронт“, също в брой 8:

„Фронта, ноември. (Военноосведомителна служба). На полето на честта падна убит в бой с СС албанска дружина (под германско командване) доброволецът-военен писател при една наша дивизия Матвей Вълев. За борба с една албанска чета бе образувана доброволческа част. Тя трябваше да се вмъкне в тила на германците и там да води борбата. В тази част като доброволец влезе и писателят Матвей Вълев. Схватката в планината е била много ожесточена и се е водила през целия ден. Нашите бойци са атакували неприятеля от съвсем близко разстояние. Привечер противникът е бил разбит. По време на сражението Матвей Вълев получил лека рана в единия крак. Въпреки настояването на санитарите да го изтеглят, той остава на полесражението, бие се храбро и получава тежка рана. Така загина доброволецът-писател Матвей Вълев.

Подпор. М. Божилов“

Появяват се и слухове, че Матвей Вълев едва ли е загинал, че може би е жив, дори, че продължава своите скиталчества из Южна Америка, но пред нас е документът на съвременник, на близък нему военен дописник и той по-нататък изключва каквито и да е съмнения. Още по-вече, че е получил и втора рана. Съпругата на Матвей Вълев, художничката Вера Лукова, пише в едно писмо до близките му: „Той почувствуваше, че именно това ще бъде краят му. . .“ И допълва в друго писмо, този път до свой братовчед: „Матвей неслучайно се подписваше „Босъкът“. Той бе убеден, че ще свърши живота си по н а й - м и з е р е н а ч и н и. Подчертавам тези няколко думи, защото дълбоко в себе си той наистина се считаше за скитник, за пролетарий. Може би е решил живота си именно защото е почувствувал единствения изход в подвига. Той беше романтик, а заедно с това и бохем. А такива хора са способни на саможертва.“

В. „Литературен фронт“ се включва най-активно в това време с толкова превратни събития. Още от самото си заглавие изданието определя и позицията си. Неговият брой 2 от 5 октомври 1944 г. е посветен на Септемврийското въстание от 1923 г. На първата му страница е поместена статията на Крум Кюлявков „Септември в нашата литература“, като за пръв път отново се проявява фрагмент от поемата „Септември“. Плакатът е от Стоян Венев. В броя участвуват: Николай Хрелков с „Бойчиновският последен бой“, Младен Исаев с „Дванадесетият час“ и Борис Делчев със статията си „Конюктурна белетристика“. Отпечатано е и съобщението на Тасо Примо (Атанас Примовски): „Поетът К. Маджаров загина“. Родопският поет и трибун, публицист и общественик, сътрудничил някога на „Жупел“, „РЛФ“, „Горчив смях“, „Родопска мисъл“ и „Академик“, склопва очи далеч от отечеството, за свободата на което отдаде не само словото, а и живота си.

Фронтът все повече се отдалечава от родната земя и столицата се опитва да възстанови нормалните си делници. Кино „Красно село“ съобщава, че в таванското му помещение са се запазили няколко стари филми и възнамерява да възобнови прожекциите си. Последват го и някои други квартални кина. Не само това — в архивите се оказват и някои съветски филми, като „Тринадцать“, а и по-нови, които тръгват по екраните на страната. Делниците все още обаче не са спокойни и събитията са твърде често неочаквани и изненадващи. Вестникът съобщава например за новия председател на Съюза на българските писатели — Трифон Кунев, останал на това отговорно място за твърде кратко време, тъй като преминава на други идейни позиции. Подпредседател е Людмил Стоянов, а секретар Младен Исаев. Паралелно с това все още съществува Съюзът на провинциалните писатели, основан от прогресивни творци на словото. Бр. 3 на в. „Литературен фронт“ съобщава за подкрепата на този съюз към програмата на Отечествения фронт. Все в тази борба за изостряне на революционното съзнание в бр. 3 на в. „Литературен фронт“ Веселин Андреев, тогава все още известен като Веселин Георгиев, публикува стихотворението си „На един поет“, започващо с известните строфи:

Где си ти —
буреносен поете —
ти —
за смърт
и за подвиг мечтал?
В лют двубой се надигат два свята
— най-прекрасната
твоя
мечта.

Съпричастието на писателството към идеите на времето е част от епичната борба и е особено, решаващо значение. В тази насока е и споменатата статия на Борис Делчев „Конюктурна белетристика“. В такива години е наистина немислимо да се твори с познатата формула за „вечни теми“, което всъщност е бягство от оперативните задачи на революцията и от приобщаването на всеки творец към въпросите на делника. За какви абстрактни или „вечни теми“ може да се говори, когато в окопите на войната гинат един от най-достойните синове на отечеството? През ноември от фронта идват нови нерадостни вест. Загива Иван Хаджийски. Народопсихологът, писателят е необикновен дар, проникновеният познавач на народната душевност се надига лекомислено от траншеята — да види откъде идат изстрелите. . . И пада повален. Ние ще го открием поне две-три десетилетия след гибелта му, когато излизат по-пълните издания на творбите му. Въпреки това неговите съвременници разбират каква загуба за културата ни е неговата неочаквана смърт.

Най-често срещаната „украза“ на столицата по това време са некролозите. За тях винаги има печатници — старите „американки“, с каквато бе започнал някога печатарската си дейност и Ламар. Печатницата му „Ново изкуство“ ще бъде национализирана едва през 1947 г. По това време на него не му е до печатарство. Той също заминава за фронта,

Във възкръсващата от пепелищата София започват все по-често да се срещат някои от някогашните утвърдени автори в нашата литература. Между тях са боледуващият, потиснат, но търсещ старите си приятелства Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев.

Някогашният приятел на Гео Милев и негов съредактор в списание „Везни“ Георги Михайлов — Джо преживява тежка депресия. Принуден е да сключи втори брак, за да има някой да го гледа. Бохемските нощи са смазали физиката му. Угасва животът на един поет по битие и душевна нагласа, оставил ни едни от най-хубавите преводи на споменатите „прокълнати поети“. Твърде скоро след женитбата му ще започнат безкрайните му дела — оказало се, че бракът е сключен „по материални съображения“ и той е изхвърлен дори от бедното си обиталище.

Съзнателно се спираме на различните съдби през споменатата преломна 1944 г. Всяка от тях е достойна за отделно изследване, но в случая всички те определят атмосферата на града, сложните му и разнородни делници.

Между фактите от 1944 г. споменахме и за в. „Шурмовак“. Той се появява на сатиричния фронт след седмичника от миналото „Шука“ (1941—1943), „жълт“ хумористичен вестник, но и с изяви на таланти автори като Георги Райчев, Васил Павурджиев, Константин Петканов, Панчо Михайлов и дори Елин Пелин. В наследника-сатирик „Шурмовак“ заедно с новото в съдържанието му се забелязват и конфликти. Те са предимно в сътрудническия му състав. В някои случаи той става издание, в което се опитват да се „преустрои“ някои бивши автори и преводачи. Ще споменем само М. Дражалиев, държал в миналото книгоиздателство „Славянска книга“, което всъщност издава някои от „най-противославянските книги“, между които и една прословута биография на Адолф Хитлер. В новата трибуна М. Дражалиев се опитва да се шегува вече „преустроен“ и превежда съветски хумор. Там се опитва да публикува и проф. Добри Божилов, някогашен фактор в радиото и във в. „Зора“, семеен приятел както на регента Филев, така и на Борис Йочов. Всеки от тях е виновник за поетичните реквиemi на разглежданата 1944 г.

С дата 8 септември 1944 г. излиза и последният брой на в. „Шурец“ на Райко Алексиев, известният Фра Дяволо, чиято кончина е още през същата 1944 г.

През преломната 1944 г. спират да излизат и издания като дълголетния в. „Мир“, ежедневник от 1894 г. Преставя да излиза и в. „Заря“, в който ежедневник, в сложните години на фашисткия терор, пишат под свои и чужди имена автори като Тодор Павлов (Ф. Грозданов), Крум Кюлявков (К. Никифоров), проф. Асен Златаров, Петко Стайнов, Людмил Стоянов, Жак Натан, Георги Караславов, Ангел Тодоров, Кръстьо Белев, Лозан Стрелков, Гьончо Белев, Тодор Самодумов, Младен Исаев, Мицо Андонов, Ламар, Николай Ланков и много други. Такива са законите на революционните преобразования. В онези години не бе възможно друго пренастройка освен разграбването, кореноно различното от онова, което съществуваше преди преломната година. Истините бяха контрастни и категорични. Изданията търсеха израз на позицията си дори в самото наименование на вестника — като напр. „Литературен фронт“.

В епичните си промени обаче времето успя да оцени някои заслужили дейци, стига те да изживяваха добра воля за работа в полза на новото, което предстоеше да се утвърждава. Такъв е случаят с Елин Пелин, който след 1944 г. написа няколко разказа, между които и „Врабчетата на стрина Дойна“. Привлечени бяха и демократично и прогресивно настроени творци, най-изявеният от които — Илия Бешков — бе печатал изобличаващата си сатира заедно със Стоян Венев — Пролетарчето. Така е и с Константин Петканов, авторът на „Морава звезда кървава“, за който антимилиитаристичен роман бе подвеждан и под съдебна отговорност. Автор, който участва известно време и в сп. „Златорог“, без да стане златорожец. Не само това — през 1944 г. Константин Петканов е назначен за директор на културата към новото Министерство на пропагандата.

Автори като безспорно надарения Трифон Кунев обаче, заел за известно време дори председателството на Съюза на българските писатели и директорството на Народния театър, не можаха да устоят на новите си позиции. Авторът на стихове, толкова близки до народните песни, се отклони на страната на конфронтацията, за да стигне не само до своята творческа, но и до пълната си обществена безпътница.

Споменавам успоредно тези автори, тъй като те се развиваха при едни и същи условия, а се оказаха в два противоположни лагера, и то в дни, решаващи за бъдещето на отечеството.

Верен на демократизма си, Илия Бешков не само прие напълно новото време, а и отдаде всичко за изостряне на своята класова позиция. Първият му акт — илюстрирането на споменатите „Незабравки“ от Тодор Генов, книга с безкомпромисен публицистичен характер — бе само началото на политическото му популяризиране. От своя страна, Константин Петканов — син на Одринска Тракия, инвалид от войните, автор, който твърди: „Нямам друг учител освен Христо Ботев“, не само се включи в задачите на новото време, а работи и за привличане на искрени сътрудници в това отношение. Изключително продуктивен, той остави седем непубликувани ръкописа, между които есетата „Писма до Свободата“ и пет глави от романа „Човешки следи“ с главен герой Цвятко Радойнов.

Всеки решаваше не само личното си присъствие във времето, но и своето собствено приобщаване към бъдещето.

Времето е със своите събития и конфликти, които ще се оценяват едва след време. Вестниците, с които днес сме свикнали, тогава излизат в бр. 1. Събитията, които днес са история, тогава са само част от делника. Бр. 1 на в. „Отечествен фронт“ излиза в събота, на 9 септември 1944 г. Негов главен редактор е Владимир Топенчаров. На 6, 7 и 8 септември се разиграват динамични събития, падат и свидни жертви, но брой 1 предлага статия със заглавие: „Животът в София и в цялата страна е напълно нормален“. Дори само тази категоричност кара човек да се позамисли върху действителното положение в страната. Най-долу вдясно на страницата е позицията на новият столичен кмет към гражданството: „Временният кмет на освободения столичен град Петър Славински е издал позив до столичното гражданство да излезе на улиците и пътищата и да посрещне вътрешните... (откъснато парче от вестника) освободителни войски.“

Тези първи броеве ще останат завинаги в историята на нашата журналистика и публицистика. Читателите разгръщат издания, които осветляват събитията от съвсем друг ъгъл. За нелегалните и партизаните в тях вече се говори като за вътрешни освободителни войски. Това е време, в което всички буржоазни вестници са все още живи и се надяват, всеки по свой начин, на някакъв обрат в събитията. Разбира се, Данаил Крпачев, директорът на в. „Зора“, вече е изгорил част от личния си архив, а в течение приблизително на десетилетие близките на някои от останалите вестници ще посещават Народната библиотека с една-единствена задача — да унищожат някои от неудобните публикации.

Много са трудностите, които възпрепятствуват изследването на литературна София от 1944 г. Както подчертах и в самото начало обаче, конфликтите не биха могли да бъдат обяснени без известен анализ и познаване на миналото.

С някои от последните си броеве редакторите на в. „Дневник“ се опитват да демонстрират обективност в отразяването на събитията. На 6 септември, сряда, изданието публикува съобщение за сключване на правителствени отношения с Германия. В този брой с още по-ясен набор от букви е отбелязано: „Българското правителство помоли съветското правителство за примирие.“ На 7 септември, пак в. „Дневник“ известява на читателите си, разчитайки, разбира се, съобщението да бъде прочетено и от прогресивните сили, поели съдбините на страната в ръцете си:

„Разтурват се всички организации с фашистка и националистическа идеология, като такива, нямачи нищо общо с народността бит, а изключително вдъхновявани отвън.“

Някои от редакторите на „Заря“, които в миналото е имало от какво да се страхуват, в бъдеще ще преминат на работа в новия печат. В броя от 9 септември на вестника те информират предишните си цензори: „Части от Червената армия навлязоха в страната“. „България в положение на война с Германия“. В паметния си брой от 10 септември, неделя, един от последните за изданието, четем: „Възстановени са всички политически свободи“. „Виновниците за катастрофата са арестувани“.

Времето, тоя възел от конфликти, от съдби, от поезия и публицистика, от разнасяна из кафенетата преса, от търсене на нови квартири и разчистване руините в пасаж „Св. Никола“ — всичко това е неделимо, ако не се опитае да влезем сами в делниците му. В тях няма само поезия, а и делична проза. Опашки в полуразрушените Хали, некролози пред входовете на съпритежателските домове, наричани кооперации, хора с вдигнати яки на балтоните пред складове за въглища. „Юнион клуб“ вече е само минало, но кварталните „моабетчин“, а и присъединилите

се към тях интелигенти от центъра се събират в „Сивия кон“, зад днешното кино „Георги Димитров“. Това е някаква съпротива към лукса на миналото. На една от масите си има стол Иван Пейчев, още неизносил ученическите си дрехи. Няколко години по-късно и той ще се запъти към Димитровград — дребен чиновник в отдел „Кадри“, но нахвърлящ първите строфи от бригадирската си поезия.

В „Коньовица“ не всичко е „пролетарско“. Покрай масите на „Сивия кон“ се въртят и съмнителни типове. В бр. 6 от 14 септември в. „Отечествен фронт“ предупреждава: „Мародерството ще се преследва с най-строги мерки“.

Има и невероятни за днешните ни представи обявления и разпореждания. Достатъчно е да цитираме само едно от заглавията: „Декларация за всички видове стъкла за прозорци“. С успокоителен епигло: „Стъкла ще има за всички“.

Точно тези делнични грижи за зимата са примесени и с първите вести за някакви по-ярки културни събития. На 24 септември вестниците известяват: „Виден съветски писател в София“. Става дума, разбира се, за Константин Симонов, на когото се устройва посрещане и първото след Девети септември литературно четене в салона на „Славянска беседа“.

По-късно Йордан Милenov ще разказва:

„Бяхме с Михаил Лъкатник в провинцията. Щом прочетохме съобщението и решихме да отпътуваме. Такова събитие — не може да мине без нас! Нямахме пари за влака. Качихме се с надеждата да не мине контролър или да се скрием в тоалетната. Както и да е, в София пристигнахме в купето на началник-влака и със задържани лични карти. А черноборсаджиките, които биха ни сметнали за луди, ако знаеха за какво бързаме, пътувах, разбира се, с редовни билети.“

Разбира се, не може и дума да става за някакъв цялостен поврат в културната политика. Това е само началото. У изследовател на миналото на българското кино видях киноафиши от споменатата година. За да „възстановим“ атмосферата, ще цитирам само част от тях: „Славянска беседа“ — прожектира „Розали“ с Нелсън Еди и Елеонор Пауел. Кино „Славейков“ — „Новолуние“ с Жанет Макдоналд и Нелсън. Кино „Капитол“ — „Дъждове“ с Тейлър Пауел и Мирна Лой. . . „Глория Палас“ — „Източна страст“ с Шарл Боайе и Лорета Юнг.

Печатат се и трогателни съобщения: „Любен Няголов моли приятелите му да се обадят на адрес: „Хр. Ботев“ № 19 — гр. Ловеч“.

И още по-вълнуващото от гледище на днешното време: „Стефан Куцаров, художник, партизанин от отряда „Чавдар“ — да се обади в Агитпрова в областния комитет в София: Вrabча № 18. Който знае нещо за него, да съобщи на същия адрес“.

Как би могъл „да се обади“ Стефан Куцаров, който той вече е убит. Загива именно през 1944 г. край село Бухово. Все още не се знае кой къде е, кой е жив, кой е оцелял, кой е бил с жребия на жертвите. Още през септември се оповестява и литературното събитие: „Излезе от печат поемата „Септември“ от Гео Милев. Цена 25 лева. Сумите да се изпращат само с пощенски запис — до Мила Гео Милева: ул. „Граф Игнатиев“ № 13, магазин Никола Димитров. За книжари 30 на сто отстъпка“. Кой знае по каква случайност, съхранени до този момент, същият магазин предлага и книги като „Шоколад“ от Родионов, „Разораната целина“ от Михаил Шолохов, „Разгром“ на Фадеев и др. Част от тях — на руски език.

Всеки живее с нещо свое, с нещо изгубено в този живот. Мила Гео Милева — с драмата по поета. Близките на Стефан Куцаров — с надеждата да се обади. Майките, изпратили синовете си на фронта — с надеждата да получат писма. С големи скърби и дребни радости. С грижа за ранените и с часовете за свиждане на психиатрията — IV блок, Александровската болница. Точно в този поток от вънления не може да не предизвика усмивка и някое и друго съобщение в първия отечественофронтowski вестник, като например: „Възнаграждение ще получи, който донесе пепеляв котарак, бели гърди и тигрови шарки, с белег от зарастнала рана на челюстта. Обаждат се на име „Тотю“. Дом „Димитър Манов“, № 63, София.“

Спирам се на този мимолетен фрагмент, защото, кой знае, може би и той крие драма за някого. И именно защото бележитите събития и вечните дати са видими само за някои творци на епохата — онези, които я създават и заслужават.

А реквиемите не спират. . . Без значение дали засягат бележити творци или неосъществени таланти, дейци на сцената, художници или апостоли на книгата.

На 6 декември 1944 г. на гара Белово спира задъханото от събития и евакуации сърце на именитата артистка Елена Снежина, родена през 1881 г. в Карлово. Всъщност откриват я на 7 декември. . . покрита с вестници. За да не буди неприятно чувство сред онези, които слизат или заминават от гарата.

Това вече е почти в края на календара на тази наситена с толкова събития година: 44-а от столетието.

В бр. 12 от 13 декември в „Литературен фронт“ отпечатва фронтовата рисунка „Дъжд“ от Борис Ангелушев и стихотворението „Ден първи“ от Божидар Божилов и днес провокиращата слуха, но така актуална и необходима за времето статия на Пантелей Зарев: „Преходното и вечното в агитката“. Именно в е ч н о т о — не толкова като художествено постижение, а като проява на гражданственост. . . Онези „струва от музикалния инструмент“, както я бе определил Демян Бедни, която определя тона на всички епохи. Или поне времето, което е с по-особено значение за човечеството.

Има и поети, които няма да надмогнат онова, което съумяват да създадат именно през тази година. Един от тях е и Йордан Милтенев, с непохватния, но искрен „словоред“ в споменатия бр. 12 на в. „Литературен фронт“ — адресиран до човека от миналото:

Със вас
ще се бия до край.
С всички усилия.
С ум,
с хитрост,
с бомби,
с куршуми,

с ръце,
до край,
до последна възможност,
с вас,

врагове
на моя народ,
с вас
ще се бия докрай!

Това е същият поет, поклонник на поезията на *АЛБУТ*, жертвата на времето Александър Вутимски, който може би също би потърсил вечното в агитката на 1944 г., ако не бе станал жертва на собственото си време.

Търсейки най-характерното от литературна София през 1944 г., онова, което я променя и вълнува, ние нахвърляме само шрихи от един портрет с много лица. Сенки от миналото и съвременници от настоящето. И все пак акцентът би трябвало да е за тези, които останаха във времето си. Това са десетки имена и не по-малко съдби, които тепърва може би ще преоткриваме. Защото времето искаше своите жертви — за да ги бележи със знака на паметта. Онези памет, която ще продължава да търси делниците им, изявите им, покритите със забвение стихове. Онези осъществени и неосъществени поети, чиито реквиеми са именно през 1944 г., преди това, а и след това — по траншеите на Европа.

И може би в това д о р а з ч и т а н е на фактите ще се открие и най-значимото. Дело, разбира се, на утрешния ден.

АНКЕТА С БЪЛГАРСКИ ПРЕВОДАЧИ НА ПОЕЗИЯ

ЛЮБЕН ЛЮБЕНОВ

Българският стихотворен превод отдавна излезе от своята детска възраст и наближава своята зрелост. Благодарение на усилията на най-добрите български преводачи нашият читател вече разполага с такива преводи на редица от най-значителните произведения на световната поетическа класика, които не само го запознават със съдържанието им, но и представляват поетически постижения, факти на българската поезия. Струва ми се, че не е далеч времето, когато ние ще можем вече с пълно право да говорим, че съществува българска преводаческа школа.

Но по отношение на теорията и критиката на стихотворния превод у нас положението е съвсем друго. Обстойните и компетентни рецензии на български стихотворни преводи все още са рядкост, а теоретичните обобщения на опита на българските поети преводачи се броят на пръсти. Ала няма съмнение, че без сериозни постижения в теорията и критиката на стихотворния превод у нас процесът на създаване на българска преводаческа школа няма да бъде завършен.

Обилна светлина върху редица въпроси по теория на стихотворния превод могат да хвърлят самите поети преводачи. Всеки добър преводач, който има зад гърба си няколко десетки хиляди стиха, претворени и публикувани от него на български език, не може да не се е добрал до твърде ценни наблюдения, обобщения и изводи за спецификата и творческата същност на стихотворния превод. Разбира се, за да станат тези наблюдения, обобщения и изводи достойни на нашия читател, те трябва да бъдат написани и публикувани. За съжаление, що се касае до написването, примерите в това отношение засега са единични.

Но може би редица наши поети преводачи просто трябва да бъдат подтикнати да споделят своя опит? Тъкмо тая идея ме накара да се обърна към редица от тях с въпросите на настоящата анкета. Следва да отбележа, че самото съставяне на въпросите не беше никак лека работа. Стремях се да ги формулирам и подредя така, че от една страна, те да накарат анкетираните да погледнат нещата „отвътре“, от гледна точка на собствения им опит; от друга — да обхванат най-съществените страни на стихотворния превод; от трета — да предизвикат отговори, които биха имали значение за теорията на стихотворния превод.

По-долу привеждам самите въпроси, а след тях — отговорите на неколцина наши поети преводачи, чиито най-добри преводи според мен спадат към онези, които оформят физиономията на нашата преводна поезия.

ВЪПРОСИ

1. Кои свои стихотворни преводи бихте изброили като най-важни?
2. Кой е първият Ви превод на поезия? Каква е неговата съдба? А коя е първата Ви публикация на стихотворен превод и къде? Преди това бяхте ли публикували или поне писали оригинални стихове?

3. Какво според Вас отличава превода на поезия от писането на поезия? Вътрешно в себе си убеден ли сте, че преводът на поезия е изкуство, и то толкова, колкото и създаването на оригинална поезия? Кое прави от превода на поезия изкуство?

4. От кого сте се учили на преводаческо майсторство? Какво предпочитате: художествен и максимално точен или максимално точен и художествен превод на поезия?

5. Как оценявате степенята на владение на езика (езиците), от който (които) превеждате, и степенята на владение на родния си език? Допустим ли е преводът по подстрочник и кога? Назовете поне един сполучлив превод по подстрочник.

6. Играе ли роля вдъхновението при превода на поезия? Или такова там няма? А опитът? Можете ли да превеждате по всяко време? Имате ли варианти на свои стихотворни преводи?

7. Запознат ли сте с теорията на стихотворния превод? С какво Ви е помогнала тя?

8. Как протича при Вас процесът от разшифроването на смисъла към поетическото изразяване?

9. Какви изисквания си поставяте лично Вие при превода на поезия? Какъв е Вашият преводачески идеал?

10. Какви условия трябва да се изпълнят, за да бъде един превод на поезия добър? А за да получи признание?

11. Вашият най-сполучлив превод? А Вашият най-любим? Как ги реализирахте? Смятате ли, че друг преводач на поезия може да преведе по-добре същите произведения? Бихте ли назвали Вашия най-несполучлив публикуван стихотворен превод?

12. Какво е необходимо да се постигне, за да не остарява (или поне за да остарява максимално бавно) един стихотворен превод?

13. Кои са специфичните трудности при превода на римуван и на неримуван (бял и свободен) стих? Ще се съгласите ли, че, колкото е по-сложна римната схема, толкова по-трудно върви преводът? Неримуван стих се превежда доста по-лесно от римуван, нали?

14. Какви изисквания по отношение на римата си поставяте във Вашите преводи на чужда римувана поезия? Допускате ли калкиране на рими при превод на поезия от близки езици и кога?

15. Доволен ли сте от редакторите, с които сте работили? Характеризирайте идеалния редактор на един стихотворен превод.

16. С какво Ви е помогнала досега критиката?

17. При преиздания на Ваши стихотворни преводи дали ги подобрявате (преработвате, доработвате)? Над кой свой превод сте работили най-много?

18. Кои постижения в българската превода на поезия смятате за върхови?

19. Какво е мнението Ви за състоянието на българския стихотворен превод в момента? Кои са характерните му черти, ако се изхожда от неговите постижения? А отликите му например от руската преводаческа школа? А от преводаческата школа на онази литература, от която превеждате най-много?

20. Преводачът на вече превеждано в миналото произведение има ли право (длъжен ли е) първо да се запознае със старите му преводи? Или той може (е длъжен) да направи това само след като завърши своя превод? Допустими ли са в неговия превод повторения от старите преводи на:

- а) отделни римувани думи;
- б) отделни двойни, тройни, четворни рими;
- в) отделни стихове;
- г) отделни строфи?

Ако да, кога и в какъв обем?

21. Допустимо (желателно) ли е преводачът по време на работа да следи чуждоезични преводи на превежданото от него произведение и да използва някои навяени от тези преводи рими, тълкувания (с една дума, идеи); кога и в какъв обем?

22. Какво още бихте добавили за превода на поезия?

Като се извини, че не е добре със здравето, Дора Габе изяви готовност да отговори само на някои от въпросите ми.

1. Разбира се, моите преводи на творби от полски поети.

2. Първите ми преводи са на произведения на полски поети. Към тях ме подтикна Боян Пенев. Той ме накара да уча полски и ме запозна с полската поезия. Ако не беше той, не би ми дошло на ум да превеждам от полски — мислех да започна с преводи от руски.

5. Много важно е да се знае езикът, от който се превежда поезия. Аз не знаех полски. Както вече казах, Боян Пенев ме накара да го уча. С него бяхме току-що пристигнали в Полша. Той влезе в стаята ми и каза: „Сядай и почвай да учиш полски. Аз ще те уча!“ И почнах да уча езика с негова помощ още същия ден. Продължавах да се занимавам с езика и след като се върнах в България. Когато понапреднах, благодарение пак на Боян Пенев ме изпратиха за 1—2 месеца в Полша, за да проговоря на полски. И когато се върнах оттам, бях успяла дотолкова, че той ме похвали: „Браво, ти си ме надминала!“

6. Вдъхновението играе голяма роля и при стихотворния превод.

10. Трябва да се изпълнят доста изисквания, но сега не мога да Ви отговоря на този въпрос. Отговорът не е лесен — трябва да помисля. Пък и нали отдавна вече не превеждам. . .

11. Работа на критиците е да отсъдят, кой от моите преводи е най-сполучлив. Шо се отнася до най-любимия, струва ми се, че обичам еднакво всички. Избирах за превод само творби, които ми допадат.

Л. Любенов: А преводът Ви на „Анхели“ от Ю. Словацки?

Д. Габе: Шо се отнася до „Анхели“, наистина го преведох много добре. Самата аз почувствувах това, но най-много го долови Боян Пенев. Към тази творба ме насочи той. Шом прочетох оригинала, веднага пламнах. Бяхме в Чамкория. Той замина оттам, а аз седнах да превеждам. Като свърших, веднага му пратих превода с молба да ме посъветва дали да го напечатам. Той ми отговори, че всички думи, всички изречения са преведени правилно, но че това не е „Анхели“. Посъветва ме да изгоря ръкописа. Да махна всичко около себе си — вестници, списания, книжки. . . И да чета само Библията, за да я почувствувам — не като съдържание, а като стил. И шом изпълних съвета му, веднага почувствувах, че е прав. Веднага усетих разликата между моя превод и оригинала на „Анхели“. Цял месец четох Библията и други старинни книги. И след това по съвсем друг начин почнах да превеждам наново „Анхели“.

Наново го преведох за седмица и му изпратих новия си превод. Той ми отговори с телеграма — с толкова чудесна телеграма! Беше във възторг от новия ми превод! Мисля, че успех, защото около мене се получи нужната за превеждането на тази творба атмосфера: бях се променила цялата, което не се предава с думи. И аз самата не зная как.

Няма да мога да отговоря на другите Ви въпроси по-рано от два месеца. Обадете ми се тогава — ако сме живи и здрави, ще поговорим пак.

(Отговори в разговор по телефона на 6 юни 1981 г.)

ЛЕДА МИЛЕВА

1. Основните ми поетични преводи са включени в сборниците „Американски поети“ (1970), „Американски негърски поети“ (1975) и „Нощен дъжд“ — съвременна английска поезия (1980). И трите сборника, които съставих заедно с Николай Попов, бяха посрещнати с интерес; струва ми се, преди всичко поради това, че запълвах известна празнота в нашата преводна поезия, даваха възможност на българските читатели да се срещнат с поети (повечето от тях съвременни), с познати имена, но с малко познато творчество.

2. Първите ми опити в превода, както и в поезията, са от ученическите ми години. Поезията ме е привличала от най-ранно детство — присъствието ѝ в нашия дом бе винаги реално, осезаемо.

Винаги ме е вълнувала магията на словото. И тъй като от дете изучавах чужди езици и чуждестранни литератури, желанието да превода на български това, което е покорило въображе-

нието ми на друг език, се раждаше спонтанно. С младежка самоувереност се залавях и с големи световни автори. Сладката мъка на стихотворния превод още тогава ми доставяше не по-малко радост от опитите за оригинално творчество. Някои от ранните ми преводи — на десетина стихотворения — влязоха в „Антология на червената роза“, замислена и започната от Гео Милев и довършена от майка ми, в годините, когато завършвах гимназия. Антологията бе издадена през 1940 г. от издателство „Нов свят“. Това библиографско сега издание е приетило и моите първи скромни преводи — на стихове от Ахматова, Шели, Браунинг, Марлоу. По стечение на обстоятелствата — един твърде ранен дебют!

По някаква случайност се е запазил ръкописът на превода ми на малкото стихотворение от Ахматова „Аз зная, ти си ми награда“. Но не съм сигурна дали този превод предшества преводите ми на две стихотворения от Шели — „Лека нощ“ и „Индийска серенада“. Тези бисери на любовната лирика на Шели, както и едно стихотворение от Лий Хънт — „Целуна ме Джени“ — бяха включени в учебниците ми по английска и американска литература. Бях ги превела за себе си, а по-късно влязоха в „Червената роза“.

Стихове започнах да пиша още като дете. Първите ми оригинални стихове се явиха в списание „Първи стъпки“ през 1942—1943 г. Преди това бях участвувала в ученическото списание „Рилски шепот“.

3. Създаването на една поетична творба започва с намирането или зараждането на поетичната идея, образите, настроението, тоналността на бъдещото произведение. След това — бързо или бавно, лесно или мъчително — първоначалното хрумване добива плът и кръв: около мисълта или чувството, или образа, или някакво неизвестно откъде появило се звучение се оформят останалите компоненти. Думите се нареждат, намират своето точно и единствено място, мисълта кристализира, багрите и звуците оцветяват емоционално картината. В процеса на създаването на поетичната творба авторът може значително да се отклони от своя първоначален замисъл, да променя свободно думите, образите и ритмите преди да постави последната точка.

Поетичният превод се създава върху завършена поетична идея, излята в определена форма, оцветена в определени багри, звучаща в определена гама и постигаща определено внушение.

Дотук преводачът има свободата само да вземе или да остави настрана поетичното произведение, създадено от друг творец и на друг език. Претворявайки творбата, той заживява с авторовата мисъл и стил и започва да търси из словното богатство на своя език онези точни и единствени (за пресъздателя) думи, които ще предадат най-добре не само идеята, но и цветовете, и музикалната оркестрация на творбата с всички техни отсенки.

Преводачът има много по-малка свобода и повече ограничения от автора. Но крайният резултат трябва да бъде почти идентичен по сила и въздействие с оригинала. Затова, струва ми се, в известен смисъл може да се каже, че е по-трудно да се превежда, отколкото да се пише поезия.

Поетичният превод, който вярно транспонира оригиналното произведение на друг език, който постига силата на поетичното внушение на първообраза, безспорно е изкуство. Но този и само този превод е изкуство.

Ние често с лека ръка пишем за „изкуството на превода“, произнасяме тези думи едва ли не по инерция. Преводачът на поезия *може* да бъде изкуство. Той *е* изкуство в своите най-добри образци. Но те, за съжаление, не са тъй много, колкото бихме искали да бъдат. Понякога така наречения поетичен превод е само непълна информация за съдържанието и качествата на оригинала. Нещо повече, той може да бъде и дезинформация.

Щом това е така, какво, ако не високо изкуство е творческото, многовалентното и полифонично пресъздаване на оригиналното поетично произведение на друг език?

4. Най-добрият учител по преводаческо майсторство навярно е оригиналната поезия, която преводачът чете от ранна младост и дори от детски години — още като бъдещ или потенциален преводач; поезията, която го вълнува, която той попива с всички сетива, която оформя неговия художествен вкус и високи критерии.

Ако дълбоко чувствуваш поезията, създадена на друг език, не можеш да си позволиш да я представиш лекомислено и като в криво огледало. В упоритите усилия да се приближиш

колкото може повече до поетичното внушение на оригинала, се изковава преводаческото майсторство. Но да останеш верен на оригинала, особено на любим оригинал, често е тъй дяволски трудно, че дори изглежда непостижимо. Тогава си спомняш някои от най-съвършените преводи, които знаеш, и отново припламва загасналата вяра, че поетичното пресътворяване е все пак възможно, достижимо.

За мен такива преводи са били — по обясними причини — някои от преводите на Гео Милев, особено из поезията на Верхарн и Верлен, монолозите от „Хамлет“. Знаех ги наизуст още от училищната скамейка, по-късно съм ги сравнявала с оригиналите. Същото мога да кажа и за поемите на Едгар Алън По, пресъздадени от Георги Михайлов. В гимназиалните години обичах да си ги повтарям на английски и на български, особено „Анабел-Ли“ и „Гарванът“. Това ми доставяше удоволствие и ме изпълваше с адмирация.

За да се почувствува неповторимият глас на един чуждестранен поет, преводът, струва ми се, трябва да бъде по-скоро художествен и максимално точен, отколкото обратното. Ако, разбира се, може да се прокара точна граница между тези две формулировки.

5. Няма съмнение, че родният език трябва да се владее до съвършенство. Очевидно е също, че колкото по-дълбоко е знанието на чуждите езици, от които превеждаш, толкова по-добре ще почувствуваши нюансите на мисълта и формата на оригинала и по-вярно ще можеш да ги предадеш. Това са азбучни истини.

Преводът по подстрочник е допустим най-вече (за да не кажа изключително) от някои редки езици, когато няма друг изход, за да се запълнят известни празноти в преводната литература, за да се получи поне информативно запознаване с оригинала.

Известни са както доводите в полза, така и аргументите против превода по подстрочник. Аз, трябва да призная, не съм почитателка на индиректния превод. Склонна съм да приема сравнението на съветския поет Николай Заболоцки, който казва: „Да превеждаш по подстрочник е все едно да се мъчиш да си представиш блясъка на древния Рим по развалините на Колизеума“. Към това навярно може да се добави, че от читателя на такъв превод се изисква дори по-силно въображение и още по-голямо усилие от тези на преводача.

6. Някой бе определил вдъхновението като максимална способност за съсредоточаване. Без такова всеотдайно съсредоточаване не може да се превежда поезия. И още — без творческо горене, без творческа радост от самия процес на поетичното пресъздаване.

Личният опит, изстрадан и преживян, е най-добрата предпоставка за тъй желаните бъдещи успехи.

Многобройните и твърде разнообразни обществени задължения, съпътствували целия ми творчески път, са ме научили да ценя времето. Не изобщо, а съвсем конкретно да използвам всяка минута. Не съм придиричлива и към обстановката, стига да имам лист, молив и стая без телефон. Не мога да чакам да дойде вдъхновението, обикновено го призовавам сама, по спешност. По неволя съм си изработила способността бързо да включавам и превключавам на различни вълни. Най-добре работя обаче във от София, когато съм пълновластен господар на времето си дни или седмици наред.

Докаато се „получи“, преводът обикновено минава през доста варианти — като цяло или в отделни свои части. Но те съществуват само до появата на последния, окончателния.

7. Най-общо — да. Но тогава, когато се срещаш с теорията, вече имаш известен свой опит. Приятно ми беше, че теорията потвърждава някои мои „открития“.

Обичам да чета мислите на големи поети и преводачи върху превода. Но основното за мене е общата поетична култура, интуицията, предразположението към поезията, с което човек навярно се ражда.

8. Трудно ми е да определя. Разбирането на стихотворението или, както Вие казвате, разшифроването на смисъла му е първият и много важен момент. Той не може да се прескочи, нито пък да се замени с еквилибристика. За съжаление напоследък се поместват — особено в периодичния печат — доста стихотворни преводи, които съдържат думи без смисъл и логическа връзка. Ако се обърнете към авторите на тези ребуси, в девет от десет случая ще ви отговорят: „Така е в оригинала!“

А каква е истината?

Недостатъчното владение на чуждия език, непознаването на съответната чужда култура и бит и неоправданото самочуствие на преводача го плъзгат по елементарното значение на думите, без да го допуснат до мисълта на автора. Странното е, че се намират редактори, които дават път на тези преводни недомислия.

9. Ако се срещна един ден с автора, ако той знае български и прочете моя превод, да смея да го погледна открито в очите.

Бих се радвала, ако моите скромни усилия добавят няколко малки камъчета в мозайката на световната поезия, издавана у нас; ако поетичните творби, които превеждам, допълнят представите на българския читател за техните автори, ако му доставят поне част от естетическата наслада, която са оставили у мене оригиналните произведения.

10. За редица от условията вече стана дума. Бих подчертала важноста на личното отношение към превежданата творба. Произведение, което харесваш, което те вълнува, струва ми се, отключва повече творческа енергия или, ако щете, осенява преводача с повече вдъхновение.

Признанието зависи в голяма степен от съзвучието на преведеното произведение с духовната атмосфера на страната, където се публикува, от съзвучието му с идеите, които вълнуват съвременното общество. Елементът на новост и оригиналност в идеята и в поетичния изказ също са от голямо значение. С една дума, навременността на един превод е съществен фактор за неговото признание. При всички обстоятелства важна роля се пада и на литературната критика, за да бъде забелязан и оценен по достойнство добрият и обществено необходим превод.

11. Не бих разделила сполучливите от любимите си преводи. Обичаш това, което смяташ за успешно. Кой обича несполуките си?

Между по-сполучливите си преводи бих споменала тези на „Мълчание“ от Едгар Ли Матърс и на по няколко стихотворения от Емили Дикинсън, Карл Сандбърг, С. Тиздейл, Лангстън Хюс, Клод Мак Кей, Боб Дилън от американската поезия и на някои творби от Л. Макнийс, У. Оуън, Сесил Дей Луис, Ст. Спендър и Силвия Плат — от английската.

Как съм ги реализирала? Обикновено преводът, който ще се получи, тръгва лесно от самото начало. Ако почувствувам, че съм попаднала на верен тон, завършвам първата редакция сравнително бързо. Това не значи, че към отделни стихове няма да се връщам многократно, да ги променям и преработвам, докато се убедя (поне за момента), че не върша „предателство“ спрямо автора и оригинала и че преводът отговаря на изискванията на съвременния български език и стих.

Дали друг може да преведе по-добре същите произведения? Защо не! Бих се радвала, ако имаме повече добри преводачи на съвременна поезия, писана на английски език, защото тя се създава в няколко страни и континенти, има значителни представители и творби, които поставят интересни задачи пред преводача.

Най-незрелите ми преводи са някои от най-ранните, поместени в „Антология на червената роза“.

12. Да бъде максимално верен към оригинала и колкото може по-съвършен в новото си езиково превъплъщение... И все пак, когато езикът приемник се развива по-бързо и по-динамично от оригиналния език на произведението, младостта на превода едва ли ще е дълговечна. Вземете например Шекспировия език, който вече повече от 400-години, а и днес пленява с вълшебството на словото. Първите български преводи на Шекспир, от друга страна, са направени едва преди стотина години, а са вече не само остарели, но и неизползуваеми.

13. Преводът на римуван стих поставя повече ограничения пред преводача, намалява в известен смисъл възможностите му за вярност към мисълта на автора. Римата изисква жертви! Поне теоретически. Защото и в световната, и в нашата преводна литература има удивителни постижения в римуваната поезия.

При сложна римна схема преводът върви *по-бавно*. Но от това не следва, че неримуваният стих се превежда *по-лесно*, защото, както знаем, често от превода на свободен стих не излиза абсолютно нищо, освен сбор от думи. Бих казала, че привидната му леснина е пропаст, която се прескача от неопитния по-трудно, отколкото преградата на римите.

14. Същите изисквания, каквито имам към римите в оригиналното си творчество, без никакво снизхождение към превода.

15. Нямам оплаквания от редакторите, с които съм работила. Дълбоко уважавам скромния, често невидим и още по-често недооценяван труд на компетентния редактор.

Едва ли мога да прибавя някоя черта към общоприетия образ на идеалния редактор. Всички и с право искаме той да има широка литературна ерудиция и тънък усет за поезия, непременно да познава (поне пасивно) езика на оригиналното произведение, полезно е сам да бъде поет или преводач, да спазва законите на професионалната етика. Да не се страхува да каже истината за превода, който му е възложен — и на своя главен редактор, и на самия преводач, дори когато преводът е под допустимото равнище. Или може би най-вече тогава.

16. Най-често с благосклонно мълчание. Или със закъсняло признание. Изключенията от тези два варианта са малко.

17. Винаги ги преглеждам отново, понякога правя някои корекции.

В последните години най-дълго работих над един новооткрит сонет от Шели. Превода направих по молба на редакцията на в. „АБВ“.

18. Ние имаме богато наследство в преводната поезия и драмата в стихове. Димитър Подвързачов и Гео Милев, Николай Лилиев, Георги Михайлов и Асен Разцветников, Валери Петров и Блага Димитрова са между създателите на златния фонд на нашия поетичен превод.

19. Българският стихотворен превод преживява възход, както и цялото ни преводно дело. Никога не се е превеждало тъй много, тъй целенасочено, със стремеж да се запълнят пропуските на миналото и в същото време да се върви в крак със съвременната световна поезия. Разшири се географската карта на поетичния превод, която до неотдавна включваше само големите световни литератури. Почти всички преводи сега се правят от оригиналните езици. Пораства армията от талантливи преводачи, изпява се успешно една млада и надеждна гвардия. Увеличиха се издателствата и списанията, които поместват преводна поезия. Никога не са съществували по-благоприятни условия за развитието на българския превод.

Тъкмо затова са още по-неприятни пропуските както в подбора на превежданите автори, така и — най-вече — в качеството на някои от преводите.

За по-нататъшния разцвет на нашия поетичен превод — върху основата на най-добрите ни национални традиции, обогатени от опита на руската преводаческа школа — особена роля е призван да играе и Съюзът на преводачите в България. Той може да допринесе в още по-широки мащаби за развитието на критиката на превода, за подобряване на издателските планове, за квалификацията на младите преводачи, за създаване на такъв обществен климат, при който бездарният превод ще вирее все по-трудно, а младите кълнове на таланта ще се отглеждат все по-гrijливо.

Малко западни страни могат да се похвалят с размах на превода и особено на поетичния превод, какъвто се наблюдава у нас през априлския четвърт век на българската култура. Оригиналната и още повече преводната поезия отдавна са обявени за губещи жанрове, към които издателствата в капиталистическия свят проявяват много малък интерес.

По данни на ЮНЕСКО първото място в света по броя на издадените преводни книги се заема по неизменна традиция от Съветския съюз. Преводната литература в една малка страна като България, пак според изданието на ЮНЕСКО „Индекс транслационум“, също се намира на завидна висота. Не е ли това израз на огромната любознателност и дълбокия интернационализъм на българския народ? Не е ли това още едно потвърждение за силата на социалистическата духовна култура?

20. Никога не бих прочела чужди преводи на дадено стихотворение, преди да направя своя. Но непременно ще ги видя, ако знам, че то е пресътворено и от други преводачи, след като сметна своя превод за готов. И ако моят превод издържи благоприятно на сравнението ще го дам за печат; ако се окаже по-слаб, ще го хвърля в кошчето за боклук.

(Писмени отговори, предадени на 22 февруари 1982 г.)

НИНО НИКОЛОВ

1. Превеждам унгарска поезия. Понякога — славянска и американска. Представил съм стотина поети. Ценя почти всичките си преводи и по-специално преведеното из Атила Йожеф („Без люлка и без гроб“, 1966), из Шандор Петьофи („Лирика“, 1970), из Ласло Наги („Обожа-

ване на горещия вятър“ (1976), както и работата си над антологите „Унгарски поети“ (1978) и „Млади унгарски поети“ (1978).

2. Започнах с лиричната поема „Щъркелът“ от Шандор Петьофи. Беше пролетта на 1954 г. Резултатът не ме удовлетвори, та трябваше да се връщам към този превод и по-късно — в началото на 1959 г. Тогава трудното стана леко и „Щъркелът“ бе публикуван през есента на същата година в сп. „Септември“ заедно с още десетина други мои преводи от Петьофи. Пусна ги Елисавета Багряна и това ме насърчи за системна преводаческа дейност. Преди това мои преводи бяха публикували: Радой Ралин във в. „Стършел“ (1954), Александър Гетман в сп. „Български воин“ (1955), Божидар Божилов във в. „Литературен фронт“ (1956) и др. Първата от тези публикации излезе само 6 месеца след първото ми стихотворение, намерило място във в. „Народна младеж“ през 1953 г. Започнах да пиша и да превеждам поезия почти едновременно, като давах преднина на оригиналното си творчество.

3. На поета е отредено да бъде винаги себе си, докато преводачът трябва да умеє да се побира и в чужда кожа.

4. На преводаческо майсторство съм се учил най-много от собствените си неуспехи. Развитието е тъкмо в умението ни да откриваме и назоваваме несъвършенствата си, да водим непрекъснат критически диалог със самите себе си.

За точност в превода на поезия може да се говори едва след като сме убедени, че сътвореният превод е вече поезия. Всяка друга точност няма нищо общо с поезията.

5. Който не знае чуждия език, не може да превежда. Но „Фауст“ отдавна звучи на немски език. Майсторството е да прозвучи и на български. Що се отнася до малки и непознати езици, то там и подстрочникът може да свърши работа, стига да попадне в опитни ръце.

6. За вдъхновението на преводача съдим по светлината, която се излъчва от превода. Равна е само информацията — поезията е вълнение. Който може да превежда по всяко време, трудно намира читатели. Но преводачът може да бъде подведен и от вълнението си, както поетът. Затова и преведеното, и сътвореното трябва да отлежи в чекмеджето. Трябва да го позабравим, за да бъде категоричната ни оценка по-точна. И ако не сме успели — да започнем отново, щом темата или задачата си струват труда.

7. Завършил съм унгарска филология. Теорията на стиха бе задължителна дисциплина. Оттогава рядко чета филологически трудове по този въпрос, предпочитайки споделеното с колегите си. Не мога да си представя наистина, че поезията и преводаческото изкуство могат да имат нещо общо с „код-декодиране-декодиране“.

8. Ако не си разбрал добре смисъла на една чужда творба, едва ли ще има какво да изразим от нея, макар и поетически.

9. Моят идеал е: превеждай само онова, което би написал и сам, ако не беше вече написано!

10. Добри са преводите на поезия, в които не се чувства тъкмо преводът.

Признанието, както всичко на тоя свят, може да бъде заслужено и незаслужено. По-трудно се получава заслуженото признание, защото то се дава от читателя. Преводачите, както и писателите, никога не са правили конгреси на своите читатели, за да могат да разберат до каква степен са признати от тях приживе.

11. Не зная кой е най-сполучливият ми превод. По-леко бих могъл да посоча някой от несполучливите. Но за това си има критици. Не бързам да публикувам преводите, които все още не са ме удовлетворили. Но с времето престава да ни харесва и това, което вече сме харесвали.

Най-любим превод за мен е още незавършеният на „Калевала“, над който работя от четвърт век.

Може ли друг да преведе по-добре направеното от мен? Не зная: нека опита! За това ще му е нужен половин живот, ако не и повече. . .

12. Всичко остарява. Остаряват и преводите. Младееят само класиците, защото си намират все нови и нови преводачи. Тайната на подмладяването е в езика. Но има и благородно остаряване. Изумен съм от младостта на стиховете и преводите на Димчо Дебелянов!

13. Трудно ми е да се съглася с Вас, че неримуваните стихове се превеждат по-лесно от римуваните. Въпреки това, ако съдя по практиката у нас, Вие сте прав.

14. Римите в превода трябва да бъдат толкова точни, колкото са и в оригинала. Това е още по-задължително в превода на детски и сатирични произведения, както и на сонети и други творби със по-строга форма. Калкирането е нож с две остриета: то брани формата най-често в ущърб на смисъла! Прекаленият светец и богу не е драг.

15. Идеални редактори няма, както няма и идеални преводачи. Истината се постига в разговор, спор, дискусия. Свързани с творбата, разбира се, а не с неща, които стоят извън нея.

16. За да ти помогне някой, трябва да го има. А критиката на превода я няма никаква.

17. Поправям при почти всяко преиздаване на мои преводи. Обаче стремя се поправките да бъдат минимални, за да не нарушат с нещо вече постигнатата завършеност и цялостно звучене на творбата, в чието претворяване съм влязъл на друга възраст и с други мисли. Поправям само онова, което ми е липсвало като литературна опитност.

18. Върхови са постиженията на последното десетилетие от развитието на нашия стихотворен превод. И сред тях: преводът на „Евгений Онегин“ от Пушкин, направен от Григор Ленков, и на Шекспир, направен от Валери Петров.

19. За състоянието на нашия стихотворен превод в момента току-що отговорих. Кое е най-характерното? Широко и задълбочен интерес към класическата и съвременната поезия по света. Добре овладяна стихотворна техника, която ни позволява да усетим и богатствата на родния ни език. Плеада от отлични преводачи, които не се нуждаят от подстрочници. Непрекъснато набъбващи издателски възможности. Внимателен кръг от читатели на преводната поезия.

Чужденци заговориха за наличието на българска преводаческа школа. Какво я свързва и отличава от преводаческите школи на другите литератури — това е задача за теоретика и историка на българския превод. Прекрасната библиотека „Български преводачи“ вече обобщава натрупания художествен опит. Но тя е насочена предимно към миналото. В Съветския съюз, както и в Унгария, преводачите излизат системно с книги, които обобщават усилията им по превъплътяването на чуждата поезия. Тези книги имат огромен тираж и широка читателска аудитория. Те липсват в нашия културен живот!

20. Всеки има право да се запознае с културното минало, което включва както националната, така и преводната литература. Що се отнася до д л ъ ж е н, това е твърде сурова дума. За преводача няма излишни знания, разбира се. Запознаването с предишните преводи на творбата, над която работиш, е въпрос и на творческа нагласа, и на културна възискателност. Както и на най-обикновено любопитство. Някои не искат да знаят, уж за да избягнат влиянията, под които можело да попаднат. Но ако старите преводи са все още в състояние да влияят, необходим ли е новият превод? Този въпрос е основен: толкова непреведено има! Аз лично не бих си губил времето, освен за някои твърде любими за мен чужди стихотворения, в които държа и на запетайките. Но тези стихотворения не са чак толкова много, защо да си кривя душата? Във всички останали случаи, за да реша струват ли си моите нови усилия над познатата вече творба, аз трябва да зная силните и слабите ѝ страни в превода, мястото ѝ в културната традиция. Това са чисто филологически знания, които поставят на изпитание и моя художествен вкус. Какво от старото бих запазил? Всичко, което не може да дискредитира новия ми превод. И най-вече онова, което е останало в съзнанието на нацията. Така сте постъпили и Вие в превода на „Божествена комедия“, запазвайки „На попрището жизнено в средата. . .“. Цяла строфа обаче не бих запазил никога — то е все едно да вземеш ръка от чуждо тяло. На римите гледам като на нокти: спокойно бих ги изрязал — новите могат да бъдат и по-хубави.

21. В последна сметка всеки превод е едно тълкуване на оригинала, когато става дума за поезия. Един преводач набляга на една дума, друг — на друга. Нещо се добавя и нещо се изпуска в нюансировката на съдържанието. Разбира се, всеки придърпва чергата по малко към себе си, към своето усещане, разбиране, чувство за поезия. И това е естествено. Преводите на чужд език, когато са били верни и добри, са ми помагали да доразкрия богатствата на оригинала. Те са стояли обаче в преддверието на моята работа. Започна ли я, остава само оригиналът. Верността към него е това, което може да осмисли преводаческия труд. Римните открития в

чуждите преводи могат да влияят само, ако става дума за близки езици, точен и проникателен превод. Границите на различните допустими влияния са различни, оборва ли ги или ги оправдава самият превод, неговото дълголетие и влияние в новата езикова среда и душевност.

22. Какво бих добавил? Че българският стихотворен превод се нуждае от повече внимание и че Вашата анкета, уважаеми другарю Любенов, запълва една празнина, която не бива да нараства.

(Отговори в писмо от 7 януари 1981 г.)

СПАС НИКОЛОВ

1. За свои най-сериозни преводи в стих считам четирнадесетте Шекспирови пиеси*, излъчени от българската телевизия в периода август 1972—юли 1981, „Волpone“ на Бен Джонсън и „Избрано“ на Блейк, както и стихотворения на наши класици и съвременни поети на английски: Яворовата „Градушка“, Ботевата „Борба“, „България“ на Джагаров и др. От първите си публикувани преводи съм запомнил „Градушка“ — когато преди години бе излъчена в задграничните емисии на Радио София, слушателският отзвук бе насърчителен.

2. Първите ми стихотворни преводи бяха „Гарванът“ и „Камбаните“ на По. Сега за мен те са документ на преводаческото ми самообразование. Правил съм ги деветнадесетгодишен, след периода на екзалтация от По, от позиции, противоположни на днешните ми. Тогава бях привърженик на максимална близост до оригинала и „Камбаните“, предадени на български от Г. Михайлов ми звучаха едва ли не кошунствено. Моят вариант следваше оригинала съвсем точно — като текстура на стиха, ритмово-римна схема, звукописни ефекти и пр., и в много отношения бе сполука. Неотдавна получих картичка с хубави думи за него от англицистите М. Пейкова и Р. Аргирова, което ме зачуди — явно ръкописът, показан навремето на няколко души, през тези 20 години е вървял „от ръка на ръка“. От една страна обаче, такъв превод си остава ювенилия (споделям мнението, че преводачът не само се ражда, но се и създава), а, от друга, самият По вече ми звучи малко наивно и установявам, че „верноподаническият“ ми подход е „хванал“ и някои от недостатъците на автора — залита в механицизъм. В зряла възраст оценявах свободния вариант на Г. Михайлов. Не че е без недостатъци или съвсем оригинален (Балмонт прозира на редица места), но самият му подход днес повече отговаря на схващанията ми за превод на поезия.

Не съм избягнал греха на младежкото стихотворство. През 1970 г. мое стихотворение (по повод Ленинското столетие) в литературен конкурс във Военното издателство раздели втората награда — първа не се даде. Но рано осъзнах пригодността си по-скоро за превод, отколкото за оригинална поезия. Преводачът притежава в допълнение към дарбата на ориги-

* Хрониките от поредицата „Век на крале“ („Ричард II“, „Хенри IV“ — 2 ч., „Хенри V“, трилогията „Хенри VI“ и „Ричард III“); от комедиите — „Дванадесета нощ“, „Венецианският търговец“ и „Комедия от грешки“, от трагедиите — „Антоний и Клеопатра“, „Хамлет“, „Крал Лир“ и „Ромео и Жулиета“. С „Макбет“ в превод на Н. Попов те изпълниха функция, характерна за Елизабетинския театър: поднасянето на високо драматично изкуство на една разнородна публика. По моему, днес телевизията е най-близкия аналог на ренесансовата сцена и този вид превод бе за мен интересен и професионално ползотворен: както с поставяните специфични задачи (наложителната еквилиброст, тоест максимална дисциплина в търсенето на количествено покритие, драматична развличеност и сценичност и пр.), така и с приема на Шекспир от зрителя. Получи се ласкав отклик от различни среди — от писатели и професори, от портieri и продавачи; но едно културоведско мнение, на официален форум, ме заинтригува „Въпреки талантливия превод“ — гласеше то — обилното на изговаряния в дублажа текст има ефект на „затлачване“. Препоръчваше се старата субтитрирана версия на „Хамлет“ с минимум текст, само за насока. Съгласен съм, че слушането на звуковата картина в оригинал е за предпочитане, но позата на такова искане е елитарна. У нас надали ще съберем 40 000 души да вземат Шекспир „от ухо“, но при 4 милиона телевизионни зрители съобразяването с привилегированите малцина би значело в зала с 1000 места един да слуша, а 999 да мигат. Другият довод — че пълният Шекспиров текст „затлачва“ и „пречи да се гледа“, също не е нов. Формулата „максимум визуалност — минимум словесност“ вече е открита: в комикса. И Стивън Лийкок във „Великия актьор“ е възпял ози възлътител на Хамлет, който в гробарската сцена не казва дори „Бедни Йорик“, а мълком минава и изразява всичко... с мимика.

наания творец и дешифраторска дарба, плод на една малко по-аналитична нагласа, отколкото би било оптималното съотношение на склонностите, способстващо за най-освободена поетична инвенция. И обратното е вярно — големите поети невинаги са идеални преводачи, защото на моменти изкушението за авторизация е голямо и може да се получи изместване от поетичния строй на оригинала. Естествено невинаги: при добро владееие на езика, от който се превежда, и достатъчно самодисциплина от превода на един поет обикновено „лъха талант“, а дори и да има отлики от оригинала, те невинаги са минус.

3. Вече засегнах част от разликите между поетическо творчество и поетически превод. Но особеностите на превода не отнемат от ролята му на високо изкуство. В известен смисъл бих отъждествил двата творчески процеса. За мене при истински художествен превод творбата се пише наново под вдъхновението на оригинала. Споменатият аналитичен момент на „дешифровка“ помага само в трудни ситуации, където в минимум размер трябва да се вкара максимум съдържание; такива преводни етюди напомнят решаването на шахматна задача. Това в никакъв случай не означава, че поетическият превод е математизиран процес — напротив, новата интерпретация е спонтанен изблик, тя е поетичното внушение на оригинала, изляло се на новия език.

4. В дилемата, която се предлага, определено отдавам предпочитание на художествения и максимално верен поетически превод. Не бива да забравяме основния повод за съществуване на поезията — естетическото внушение. Абсолютната фактологична меродавност е законна цел по-скоро на документалистиката и научната литература. Разбира се, в превода свободата не бива да прераства в „слободия“. Илюстрация за върхово постижение на поетически превод в двата противопоставени подхода са „Хамлет“ на Лозински и „Крал Лир“ на Пастернак. Лозински е постигнал невъзможното — при абсолютна еквилинеарност и пълно придържане към Шекспировите синтактични структури той е успял да вмести съдържанието на оригинала, тъй да се каже, до сричка. В „Лир“ Пастернак е по-свободен; и патосът на поетиката у него е буен, свеж, завладяващ. Лозински буди адмирациите ми с невероятната си виртуозност в решаването на преводните „кръстословици“, но тъкмо тя създава чувството за суховат аналитизъм. Предпочитам Пастернаковия „Лир“.

5. Знанието на чуждия език за преводача е основно. Нали трябва да се почувствува *in vivo*, не *in vitro* чуждоезиковата поетична тъкан? Ако не се е изживяла спонтанно насладата от оригиналното произведение, с помощта на подстрочник ще се предадат съдържанието и контурът на формата, но не повече. Опираме пак до количествения и качествения показател. Големец, гошдаван на някаква богаташка селска трапеза, отрупуна с традиционните за ареала висококалорийни храни, накрая благодарил: „Вечерята беше обилна и питателна“. Чудесно, но вкусовите качества?

Затова по моему подстрочникът е целесъобразен само в случая с редките и екзотични езици. Но тук изниква въпросът за „експорта“ на нашата поезия — нали от гледище на останалия свят и българският език е рядък и екзотичен? За най-добър тандем считам не преводача чужденец (незнаещ български език и съответно глух за красотата на оригинала) и българина подстрочник, а българина, владеещ достатъчно чуждия език за свободна версификация със средствата му под вдъхновението на родното изкуство, и чужденец редактор — да бди над стилната еднородност. Естествено идеално би било българската поезия да се превежда от чужденец, който съчетава *съвършеното владееие на български* (гарантиращо дълбокото изживяване на поетичната ни класика) с *поетична дарба*. Но тук нашият език е в неизгодно положение. Докато у нас мнозина владеят адекватно някой голям световен език и сред тях, по закона за големите числа, могат да се намерят няколко души, способни да извършат обратен превод на поезия, в чужбина малцина знаят български с някакво приближение до нужната вещина и поет сред тях надали ще се намери.

Знанието на родния език също е безусловна необходимост, особено при правия превод. Не бива да забравяме, че заедно с творците на родната литература преводачите от чужд език възпитават художествения вкус на цели поколения.

6. Вдъхновение при превода на поезия има. Опитът ме е научил да не мъча и себе си, и материалите в моменти, когато очевидно „не върви“. Дори и да се получи нещо, то става безцветно и

вяло. Но опитът учи и как да се създаде вдъхновение, как преводачът сам да се доведе до състояние на „поетичен бяс“. Моята рецепта е: работа със свеж, отпочинал мозък; изчитане (при което се прави и поредната редакция) на всичко готово до момента с цел „настройка“, а след това „вчитане“ в оригиналната тъкан, за да се изпита най-силно нейното естетическо въздействие, да се постигне своего рода опиянение от каданса на оригиналната мелодика. Коего се излезе след това на родния език, обикновено е най-силно. В някои случаи съм правил и варианти, но се стремя да съхрани първата си непринудена реакция.

7. Теорията оказва голяма помощ за намиране на явната стратегия. Но общолитературната теория, както и опитът ми от университетския курс по англосезична литература, който преподавам, са ми помагали повече от специалната теория на стихотворния превод.

Доскоро у нас се правеше малко или дори нищо в теорията на стихотворния превод. Това повече благодарност и уважение заслужават първопроходците в нея. Самата тази анкета е показателна за положителните тенденции, които се наблюдават в това направление. Може би ще пресиля, но не мога да си я представя като факт в недалечното минало, когато на превода се гледаше едва ли не като на по-квалифициран машинопис.

8. Бих искал да внеса известно уточняване в термина „разшифровка на смисъла“. Степента на владеење на чуждия език от преводача трябва да бъде такава, че той да я разбере и изживее с лекота, като читателя, на когото тя е родоезична. Ако степента на владеење на чуждия език налага мъчително вникване в оригинала, напредване „пипнешком“, два фатални резултата са неизбежни: *първо*, тази затормозеност на езиковото възприятие се предава и на превода и той звучи тежко и безпомощно; *второ*, остават нюанси на чуждоезиковия изказ, които преводачът с небилингвизална мисъл няма да долови и ще калкира механично или ще възпроизведе погрешно, или пък ще изпусне с цялата произтичаща от това загуба на внушение. Когато в отговора си на въпрос трети употребих понятието „дешифровка“, имах предвид логическия процес на „наместване“ на даден смисъл в определен ограничен размер. Но ако този смисъл трябва да се „разшифрова“ с речници и умуване*, резултатът ще е незавиден. Естествено това е противоположно само като повсеместна практика. Във всеки чуждоезиков текст нещо може да се „закучи“ или да прозвучи двусмислено дори поради небрежност или идеосинкразия на автора. Говорим за прости неща: че превод от език, в който преводачът не плува „като риба във вода“, е не рискован, а предварително обречен. Най-страшното при него е, че самият преводач ще бъде безкритичен. Само професионализмът и езиковата компетентност дават високия критерий и сократовското „зная, че не зная“. Без него морето е до колена, а оттам — и случаите на удавяне.

Разбирам осми въпрос така: разшифровка на *поетическия* смисъл (което предполага литературен анализ в дълбочина, отново от сведущ четец, с избрано от него тълкуване) и поетично пресъздаване на образност, идейност и символика, дошли в съзнанието на преводача от едно непринудено възприемане на чисто езиковата страна на оригинала.

9. Преводачът не може да не е реалист и постепенно да не развие професионално смирение. То иде от съзнанието, че стопроцентово покритие на оригинала е почти невъзможно. Някъде поради просто стечение на езиковата конюнктура в даден контекст преводът може да прозвучи и по-добре от оригинала; такива сполуки и попадения дават утехата, че с компенсаторния механизъм поне част от загубите се „наваксват“. Бих разграничил две форми на стихотворен превод: превод с индустриална чистота и превод с лабораторна чистота. Знаям е, че да се постигне чистота на метала четири деветки след десетичната точка е неимоверно трудно, отколкото процент с просто сносна чистота. Ако превеждаме цялостното творчество на един поет, преводите на отделните стихотворения спокойно могат да имат индустриална чистота. Акцентът ще падне върху очертаването на главните линии в творчеството му, извеждането на принципите, които владеят в него; а някои неминуеми загуби на детайл в отделните творби ще изчезнат в цялото, защото един творец има свой идиом, който се повтаря — и ка-

* С това в никакъв случай не отричам речниците; напротив, за най-точен превод текстът се взема „на вилка“ и засича от няколко речникови ъгъла. Но речникът е помагало за знаещите езика; за навлизашите, но все още ориентирани се, е налице опасността да предават най-трудното и екзотично с помощта на речника, но да се заблудят на най-елементарно ниво.

заното, но изпуснато в един момент от преводача ще бъде казано в друг момент, макар и малко по-различно. Друг е случаят с превод на шедеври, които носят квинтесенцията на авторовото постижение — там преводачът мери с аналитични везни, неколккратно изварява за постигане на по-чист дистилат и... невинаги успява. В идеалния случай преводът съдържа и цялостната образно-емотивна същност на оригинала и целия арсенал от поетични техники, който авторът е използвал. Бедата е, че от толкова грижливо бабуване новороденото понякога е анемично — и затова не би надживяло естествено родилата се здрава червендалеста рожба на преводаческата страст, — дори ако тук-там нещичко от генетичния ѝ код липсва. Така че за мене преводаческият идеал е чиста порода с висока жизненост — но той в повечето случаи е абстрактна, да не кажа имажинерна величина.

10. Със съжаление трябва да отчета, че наистина художественият и академично-меродавен стихотворен превод невинаги има шанс да получи лесно и широко признание. Много често самобитното, екзотично или просто архаизирано произведение няма широка публика и в собствената си културна традиция, така че, преведено адекватно, то ще се посрещне с резерва и от редактора с касово мислене, и (ако види бял свят) от широката публика. Преводът трябва да отразява оригинала си така, както преводачът (в идеалния случай той е най-компетентното лице) го чувства. Ако се спази условието за максимална достъпност и приемливост, резултатът може да се окаже блед и безобиден и отстъпление от високото изкуство пред комерсиалната и условността, тоест антилитературата.

11. Мисля, че от телевизионните ми преводи на Шекспир най-много се хареса „Ромео и Жулиета“. А с особена любов съм работил над „Хамлет“. Въпросът за начина и обстоятелствата на реализацията на един превод е уместен. „Ромео и Жулиета“ превеждах уединен, на почивка, сред букава природа, и ефектът от тази обстановка и поетиката на пиесата сякаш се насложиха — българската версия, както се казва, „се лееше“. От „Хамлет“ си извадих и един урок. Макар да съм доволен от крайния резултат, прочутият монолог „Да бъдеш или не“ някак не напасва в цялото. То е, защото върху него работих извънконтекстно — третирах го като отделна единица. Преводът, особено на драма, трябва да напредва постъпателно, драматичните ситуации естествено да водят една към друга и да преливат една в друга — тоест пак стигнахме за момента на „пристрелването“.

Въпросът, дали друг преводач би могъл да преведе същите произведения по-добре, е до някъде реторичен, тъй като има само един възможен отговор — да. От друга страна, не би имало развой, ако примирението и задоволството с наличните постижения се абсолютизират. Понякога пък е просто безпредметно да се сравняват два превода — всеки има своите качества, макар те да са от различен порядък. Биологическите видове не се сравняват — говори се за еднаквата им жизнеспособност и приспособимост. Сравнението „Жирафът има дълга шия, но заекът — къса опашка“ е безмислено. Повод за сравнение дава отстъплението от нормалата — ако нещо е самото, безформено, недонесено, хилаво.

Несполучлив превод? Теоретически такъв не би трябвало да се появява, защото, както лекторът е най-внимателният си слушател — за своя радост или разочарование — така и преводачът е своят пръв читател и се предполага, че неговата естетическа наслада или неудовлетвореност от получилоото се ще решат съдбата на превода още при появата му. На практика обаче влияят два фактора: субективната оценка (доказано е, че дори писателите понякога харесват слаби свои творби, а недооценяват силни), както и подсъзнателната склонност към примирение с недотам доброто, за да се даде път на постигнатото. Така че в повечето случаи всеки превод е пропорционално съотношение между успех и несполука — всяко сериозно връщане към него би могло да открие възможности за подобрене. Изходът е преводачът да проявява максимална възискателност към първия си вариант.

12. Ако един превод на примерно архаичен оригинален текст прозвучи съвсем съвременно, той „ще лъска като нов“. Но след време езикът му ще престане да бъде така съвременен и ще звучи „датирано“. Считам, че още с превода трябва такъв текст дискретно да се патирира, да се постави в стилизо-езикова ниша, отместена с 30-40 години назад. Това ще го обагри хронологически като изказ и същевременно ще го законсервира, така че той в по-малка степен ще подлежи на развала.

13. По понятни причини белият стих в превод „тече“ по-лесно; макар че има ситуации на особено вдъхновение, когато и римите потичат със същата лекота. Отварям скоба обаче, за да изразя несъгласие с чувството, което издават някои преводи, че свободният стих се превежда лесно, като проза. Като оставим настрана това, че преводът на сериозна и сложна проза със съвсем не е еталон за лекота, ще се съгласим, че самият свободен стих на моменти е дори по-труден от класическия, ако трябва да се търсят същите ефекти. И свободният стих е изтъкван от ритми, ала далеч по-сложни от класическата метрика. С една дума, въпросът за ритма е централен при превода на всички видове изящна словесност — и проза, и поезия — но това за жалост винаги се помни.

14. Когато превежданият поет е майстор на римата, удоволствие и почетен дълг е богатият му римен филигран да бъде също така ефектно поднесен и в превода. Когато оригиналът е на не толкова придиричлив версификатор, това би следвало да се подсказва и в превода, но не всеки преводач се осмелява да повтори една римна тромавост в същата степен — това би било за негова сметка при читателя, незапознат с оригиналното звучение. Абстрактно погледнато, и калкирането на рими при превод от близки езици не би трябвало да смущава, особено в случаите, когато във върхов момент една ефективна характерна за автора римна комбинация може да се повтори и в превода. От друга страна, абсолютизирането на подобна „свобода на пренос“ може твърде много да обвърже преводача от близък език със синтактичните структури на оригинала и по този начин да му отнеме от интерпретаторската свобода — а едно раздвижено ново тълкуване винаги ще звучи по-свежо и повече ще отговаря на идеята за превода като изкуство.

15. Съвестният и възискателен редактор винаги е в помощ на преводача със сигналите си и някои свои виджания върху авторския текст. Бедата е, когато се получи разминаване между преводаческата и редакторската концепция. И двете могат да имат право на живот, но след като преводът е видян и издържан в един план, поголовната редакторска интервенция, макар добро-намерена, може да нанесе вреда — ще се получи разностилие и някои от характерните отлики на превода ще се тушират. Последното за един ще бъде в ущърб, за друг — в полза на превода като цяло, но когато въпросът опре до вкус, преводачът трябва да има свободата да решава. Правомощията на редактора не бива да са диктаторски; в идеалния случай редакторът трябва да има само съвещателен глас. Но нека този глас е по-настойчив — преводачът, който иска да му сложи сурдинка, ще сглупи. Като правило, оплаквания от редакторите си нямам, макар сблъсъци на воли да е имало. Обикновено трезвото разискване между компетентни и искрено загрижени за качеството на крайния продукт професионалисти довежда до съгласие и е в интерес на творческия процес. Още нещо: не само в печатните публикации, а и в останалите медии отношенията преводач — редактор трябва да се регламентират, като редактираният вариант следва да се съгласува с преводача. Когато гледах по телевизията превода си на „Крал Лир“, физически страдах — така бе увредена метриката от редакторските словоредни „намествания“!

16. Смятам, че критиката на стихотворния превод има да играе по-голяма роля от досегашните си изяви.

17. Разбира се, когато преводачът се върне към свои по-раншни преводи, винаги може да бутне нещо тук-там, а понякога и съвсем да прекроява. Пресен пример за нещо, което неколккратно съм преработвал, е „Тигърът“ на Блейк. В сравнение с варианта ми, издаден през 1978 и преиздаден през 1979 г., версията от 1982 г. е почти изцяло нова.

18. Присъждането на звание „Най-добър превод на всички времена“ се оказва трудно. По-скоро бих споделил лично мнение за харесали ми преводи (в което сигурно изпускам поне още толкова): „Тартюф“ на Ас. Разцветников, „Илиада“ на Ал. Ничев и Бл. Димитрова, „Кентърбърийски разкази“ на Ал. Шурбанов, Маяковски („В. И. Ленин“) на Д. Методиев. В националната ни литература с непреходна стойност са преводите на К. Величков, П. П. Славейков, Г. Милев, Г. Михайлов.

19. В най-добрите си проявления българският стихотворен превод съчетава близостта до оригинала със свободата на творческото пресъздаване, която осигурява нещо за мен важно: произведението да се lee като писано на роден език. Ако трябва да сравня българската преводаческа школа с англоезичната, щё ми се да отбележа един бъдещ мисли момент. Преди време в Кембридж слушах авторски рецитал на Евтушенко, съпроводен с превод на поезията му.

Неговата преводачка и рецитаторка по общо мнение на английската академична публика бе постигнала едва ли не съвършено пресъздаване на поезията му, но — нещо, което за мен бе мъчително, а и поетът видимо не бе във възторг от него — мелодичният Евтушенков стих, построен на базата на класическото стихосложение, бе превърнат в свободен уитмановско-елиотовски стих, характерен за модерната англоамериканска поезия. Когато четеше Евтушенко, аз се упивах от поезията му, но с чувство на обида забелязах, че кембриджките студенти се споглеждаха весело и даже някой имитира напевността му; когато звучеше преводът, аз леко се дразнях, но тях голямата поезия видимо ги грабваше, те слушаха прехласнати и избухваха в ръкопласкания. Та поставя се въпросът за комуникацията между културите. След като с десетилетия на поколения англоговорящи е било внушавано, че на английски мерената реч е едва ли не отживяла времето си, те вече я възприемат като нещо от XIX в. и реагират адекватно на нов поетичен модус. Затова англоамериканският превод на поезия широко прибягва до превръщането на метриката в свободно ритмуван стих, и, колкото и това да мъчи славянското ми ухо, очевидно някакъв резон за такова превръщане има. Какво става у нас обаче? Англоамериканската съвременна поезия в свободен стих често се превежда с един буквален пренос на форма, при което новият изказ просто се хвърля на българския читател, който съвсем не е подготвен за него от традицията ни. Да не говорим за вече казаното във връзка с тринадесети въпрос — че преводът на английския свободен стих също изисква ритмизация, но много по-сложна и затова — по-трудна. Чудно ли е, че при несъобразяване с тези дадености поне част от модерната поезия, печатана на български, на моменти звучи, простете, слабоумно. Зная, че мнението ми ще се приеме като неортодоксално, но ми се струва, че също както непонятната за англосаксонците славянска поезия се нуждае от трансформация, за да прозвучи познато, ерго, разбираемо, то и тяхната модерна поезия трябва да се предава на български с макар минимално омокотяване посредством традиционните ни метрични форми. Тезата ми тук привидно противоречи на отговора на десети въпрос. Налага се уточнение. Преводач и редактор следва да ратуват за запознаване на читателската ни публика с многообразието в световната литературна традиция, а не да се придържат към формули и стереотипи. Но това изисква отговорен и внимателен подход — колкото по-неприсъщ за кухнята ни е някакъв продукт, толкова повече кулинарна вещина и умение са необходими, та, поднесен, той да е и смислаем, и вкусен. Въпросът е сложен, нуждае се от илюстрации и доразвиване, но ми се струва, че е наряло времето да се повдигне дискусия на тази тема.

20. Основният мотив да се направи нов превод е желанието да се каже нещо ново, да се предложи ново поетично пресъздаване на творбата. Това предполага преводаческа реакция, автентична и неповлияна от по-ранни преводи. Едно предварително запознаване с по-ранните преводи неминуемо ще направи внушения на преводача, които ще намалят шансовете му след това той да се добере до нови решения или до изцяло ново изживяване на произведението. След като новият превод е готов, редно и дори задължително е той да се сравни с вече съществуващите, за да се види доколко е приносен и, ако на места им отстъпва, да се поработи още върху него, за да стане крачка напред в традицията. Някои много сполучливи находки от предишни преводи, които надали някога биха могли да се подобрят, естествено ще се запазят — принципът на приемствеността позволява и дори налага това. То важи с особена сила за стихове, които вече са влезли като фиксирани съчетания в езика. В „Хамлет“ например не дръзнах, а и не исках, да променя „О, слабост, твойто име е жена!“ — у нас това вече е сентенция със статут на поговорка. Мислех си за това, когато на дискусията по проблематиката на преводната поезия се споменаха „На попрището жизнено в средата“ и „Надежда всяка тука оставете“*. Ако с всеки нов преводен вариант се появяват по няколко стиха, които живата реч „осиновява“, полака-лека ще се стигне до превод, в който вече няма да има какво да се бутне — той ще бъде исканият не-

* Вж. Л. Любенов. Доклад на дискусията „Актуални проблеми на преводната поезия“, 26 май 1982. Считам за много смислена идеята такива наложили се решения да се използват, но да се съобщават като находки на по-ранни преводачи, както са направили това Ив. Иванов и Л. Любенов в послеслов към превода си на „Божествена комедия“ от Данте, С., 1975, с. 427—499.

поклатим шедьовър с непроменяемостта на авторовата творба. Не ще и дума, такъв превод ще бъде повече или по-малко колективно творчество.

21. Както току-що казах, да — за справка *post factum*.

22. Само едно: преводачът става преводач тогава, когато по отношение на себе си е култивирал качествата на строг редактор и критик. Преди това е само любител с данни.

ГРИГОР ЛЕНКОВ

3. Да превеждаш поезия означава да претворяваш, едновременно да възпроизвеждаш и възсъздаваш на своя език духа и стила на една оригинална творба. „Влязъл под кожата“ на автора, преводачът трябва, от една страна, да мобилизира всичките си творчески ресурси, а, от друга, смело да гребе от неизчерпаемите запаси на родния език и от целокупния опит на родната поезия. Защото всяко велико произведение. . . е не само плод на гения на своя автор, но и завършващ етап от развитието на една дълга литературна традиция.

Гьоте твърди, че „при превода трябва да се стигне до непреводимото“. И наистина областта на непреводимото — ето къде преводачът е задължен да влезе в ролята на поет. Защото — както бе казал още Тредиаковски — „преводачът се различава от твореца само по името“.

4. Всеки, който се занимава с превеждане на поезия, неминуемо се вълнува от тези проблеми: в един случай той смята, че точността е всъщност пътят на превеждането, в друг случай смята, че е верността, но как да се разбира тази верност? Според мен единственият път е в работата, а изводът ще дойде въз основа на личната ни работа. Колко по-сладко е едно теоретично осмисляне на твоя личен опит, отколкото да си блъкаш главата над теоретичните построения на хора, които стоят съвършено далеч от превода!

5. Аз съм против превеждането от подстрочници, разбира се, но ми идва наум пословицата: „Ела, зло, защото без тебе по-зло!“.

Всичко изглежда, отива дотам, че е нужно наличие на талант и още — наличие на творческа интуиция.

Пушкин в миналия век превежда песните на Мериме, написани в духа на балканския народен епос и представени като превод от сръбски. Пушкин от своя страна превежда на руски в духа и в стилистиката — което е необяснимото — на сръбската народна песен тези подстрочни опуси. И какво се получава? Получава се това, че Пушкин със своята интуиция, със своя гений възсъздава като че ли в съзнанието си един идеал, стреми се към един идеал, който той прозира и който с огромната си култура все пак постига в превода.

Има много подобни примери и в нашата поезия. Ето преди две години излязоха откъси от „Калевала“ в превод на Нино Николов. Трябва да ви кажа, че такова чисто усещане за тази финландска поезия досега не бях имал! Нино Николов също превежда от подстрочник. Но той превежда вече двайсет години тази работа, ходил е десет пъти във Финландия, има двайсет превода на тази творба на всевъзможни езици. Той живее с това произведение, познава страната, изучава цялата литература около „Калевала“ и в крайна сметка постига, възсъздава един идеал.

Така че до момента, до който не се намери човек, който да се захване с превода на поезия от мъртъв език или от език, който не познаваме, ние трябва да прибегваме до превод от подстрочник, но в никакъв случай от готов вече поетичен превод. Това за мене е действително кошунство.

Като всеки творчески акт и преводът е дейност строго индивидуална, неповторима. Но в методиката на превеждането има неща, които са общовалидни за всички. По следния начин ги формулира Делил: „Най-първата задача на преводача, на която е подчинено всичко останало, се състои в туй, във всеки отделен откъс да постигне онова, към което се е стремил самият автор. Преводачът е длъжен да създаде ако не равни по сила, то поне равни по количество красоти. Взел си заем — благоволи да си върнеш заема, ако не със същата монета, то непременно същата сума. Не можеш да създадеш образ — замени го с мисъл. Не си съумял да зарадваш слуха — изхитри се да живописнеш за душата. Не ти се е удало да бъдеш кратък — бъди по-богат. Принуден си да отслабиш нещо в оригинала — усили го в друго, изпуснатото наваксвай,

при което компенсацията трябва да е правдива и по възможност близка до произведението като цяло и в отделните му фрагменти. . . Следователно не са прави онези, които сравняват всеки ред от превода със съответстващия му ред в оригинала, тъй като мерило за истинската ценност тук може да бъде или цялата работа, или нивото на достигнатото във всеки отделен откъс“.

9. Относно съдържанието — максимална точност, но не буквализъм. Строго спазване формата на оригинала.

Буквализмът, колкото и изящен да е той, е най-голямото зло на художествения превод. Идеалът на буквалиста е да прекопира оригинала и ако би могло, дума по дума. Но това не е нищо друго, освен подстрочник, при това лош, защото само външно наподобява оригинала. Бездната на съдържанието, скрита вътре в думите, между думите или в техните неизчислими комбинации — при такъв превод се превръща просто в съмнително плътка локва.

10. За мене беше много интересна мисълта на Найлен Вълчев, че „превеждането прилича на едно щастливо семейство по любов, от което се раждат здрави, прави, красиви деца“. Това е чудесно изказване. Само на едно място той влезе в противоречие със себе си, като каза, че трябва да има едно безупречно чисто стъкло между преводача и превежданата творба. И сега възниква въпросът, как ще се осъществи това сливане, за да се родят децата, в случая — дали стъклото не пречи. И според мене не бива да има стъкло между преводача и превежданата поезия. Трябва да има пълно сливане, да влезеш под кожата на превеждания автор, да влезеш дори в ролята на творец, колкото и фанфаронско да звучи това. Но, разбира се, трябва да влезеш в тази роля след едно дълго обичуване с неговата поезия, с неговата родина и с хиляди други условия, които във всеки сборник от теоретични статии за превода ще срещнеш.

Д. Любенов. В какво според Вас е залогът за един добър стихотворен превод?

Гр. Ленков. В таланта и неуморимия труд на преводача, върното тълкуване на оригинала и оригиналните творчески решения.

11. „Едисон“ — поема от Незвал. От съвместните ни преводи с Л. Любенов — тия на „Бородино“ и „Три палми“ от Лермонтов.

12. За да предпази езика на превода си от преждевременно застаряване, преводачът трябва много добре да познава съвременното състояние на родната му поезия. От друга страна, в един превод не бива да се долавя нищо преводаческо, никакво насилие над езика. Читателят трябва да има усещането, сякаш оригиналната творба е възникнала за пръв път на неговия език. А за това е нужно преводачът да бъде преди всичко поет, творец.

18. Много: преводите на Г. Михайлов от френски и английски, Гео Милевите преводи на Емил Верхарн, „Балада за двамата прадеди“ от Николас Гилен в превод на Атанас Далчев, „Сомнамбулен романс“ от Лорка в превод на Ал. Муратов и Ат. Далчев, редица техни преводи от Габриела Мистрал, „Мцири“ от Лермонтов в превод на Л. Любенов и др.

20. Близко три години буквално тъпчех на едно и също място в безсилието си да намеря ключ към „гениалната непосредственост на Пушкиновия стих“. Нарочно не поглеждах към предишните преводи, за да не се „влизя“. И в момента, когато бях решил вече да се откажа от непосилната задача, ми дойде на ум да видя как са превеждали „Онегин“ досега. Странно, въпреки че вече познавах детайлно оригинала — или може би тъкмо заради това — но тези преводи така приковаха вниманието ми, че единствената ми мисъл бе как да си набавя и проуча всичките.

Това бе един голям урок за мен. Защото в процеса на работата си разбрах, че без опита на предшествениците, без проникновеното проучване на всички досегашни преводи на „Онегин“ на български, а и на някои чужди езици, не е възможно да се намери нов подход към решаването на тази толкова сложна и отговорна задача. В този смисъл всеки следващ преводач на „Евгений Онегин“ се оказвал в известен смисъл дължник на своите предшественици и поради факта, че е използвал повече или по-малко някои готови вече решения, било защото те са единствените възможни на български, било защото римите у самия Пушкин не позволяват нещо много по-различно. Трудно е да се каже дали това е слабост на преводачите. Лично аз смятам, че това е „по-малкото зло“ и е живото присъствие на традицията в безкрайния процес, наречен усвояване и доближаване до духа и звученето на една гениална творба.

22. „Превеждането е най-бавното и дълбочено четене“ — казва Атанас Далчев. И „прочитане“ — бих добавил аз. Защото какво друго е художественият превод, ако не опит за ново прочитане на оригинала, и то с очите на твоя съвременник, с неговата чувствителност, култура и световъзприемане — неща, които неминуемо се влияят от времето. В този смисъл всеки превод, който не държи сметка за своето време, е неоправдан. Затова и всеки нов превод трябва задължително да носи и нещо ново, някакъв елемент на изненада.

Работата ми над превода на „Онегин“ ме убеди, че всяко произведение на класиката, колкото и старо да е то, трябва да се пресъздава на съвременен език. Защото, когато е писано, то е звучало съвременно. Умишленото архаизиране на един превод представя оригинала не такъв, какъвто е бил в момента на възникването му, а такъв, какъвто е в момента на превеждането. В този смисъл архаизирането е анахронизъм. То може да бъде стилистичен или друг похват, но не и метод на превеждане.

Текстът за отговорите е подбран от следните публикации на Гр. Ленков: отговори на Гр. Ленков на четири въпроса за превода във в. „Пулс“ от 27. XII. 1966 г.; „Като превеждах Пушкин“. Послеслов на Гр. Ленков към превода му на „Евгений Онегин“, С., 1977; „За превода на „Евгений Онегин“ в сборника „Изкуството на превода“, т. III, С., 1978.

СССР

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ, 1984, бр. 4

Бр. 4 се открива със статията на Лариса Полякова „Споровете за метода — спор за човека“. С нея тя участва в дискусията, посветена на теоретически проблеми на социалистическия реализъм. Характерна особеност на водената дискусия, както изтъква авторката, е нейният световен аспект, насочването ѝ към тенденциите и закономерностите на световната литература, обвърнала поглед към изследването на човека, изправен пред глобалните проблеми на съвременната действителност. Никога в историята на световното изкуство не е съществувал толкова мощен стимул за сближаване, за сходни художнически търсения, които усилват процеса на взаимодействие и взаимно влияние между отделните национални литератури — пише Полякова. Но същевременно тя счита, че би било непостижима грешка да се виждат в съвременната световна литература само естетическите аналогии — днес, в периода на нарасналата конфронтация на двете общества сили — социализма и капитализма, — дискусията за социалистическия реализъм като метод, отразяващ все по-усложняващия се живот, най-прогресивните тенденции, се превръща във важен фактор с идеологическо значение. Тя се води на фона на откровен интелектуален спор на две философии за положението на съвременния човек в света. В този спор литературата заема едно от авангардните места. В художествените решения се разкриват не само аналогията, но и основните принципи разногласия. Няма нищо по-пагубно за изхода на дискусията и за състоянието на метода като цяло от нивелирането на творческите открития въз основа само на художествено-структурните сходства. В теоретическите дебати за реализма днес излиза на преден план национално-генетичният, художествено-типологичният аспект. В статията е цитирано и изказването на португалския писател Марио Вентура: „... Всеки народ, всяка култура са способни да си създадат свой собствен реализъм... В Латинска Америка се създаде т. нар. магически реализъм, който е тясно свързан с историята на континента, с неговата митология, неговите легенди, пейзаж,

неговия фолклор, с присъщия му начин на типизация. И този реализъм не е като европейския“. Португалският писател изтъква необходимостта да се изучава националната специфика на световния реализъм, естетическата сила и внушителност на националните традиции.

Един от главните въпроси, към който е насочено вниманието на Л. Полякова, е този за мястото, ролята и съдбата на епическото начало в литературата на XX в. Засилените тенденции в западноевропейската литература към дегеронизация, мотивите на катастрофичност, безизходност на човешкото съществуване се свързват от чуждестранните литературоведи и критици с процеса на деепизация на съвременната литература. Полякова се спира и на становища, изразени от съветски литературни изследователи, според които и в съветската литература в периода на зрелия социализъм се наблюдава тенденция към лиризация, известен отстъп от епическото начало. Тя счита подобни твърдения за хипотетични и необезителни — необезителен тя смята и опита да се говори за глобален характер на деепизация в литературата на XX в. „Лиризацията“, „отливът от епическото начало“ — пише Полякова — се посочват не като закономерност, не като основна черта на литературата, а само като една тенденция, и то не най-главната и най-съществената в литературното развитие. Разбира се — изтъква се в статията — и тенденцията е своего рода закономерност, но тя не може да има универсален характер за цялата световна литература или отделен нейн етап дотогава, докато не се превърне действително в господстваща.

Полякова изказва сериозни възражения срещу твърденията за деепизация и отлив от епическото начало в съветската литература. Според нея тези твърдения са основани обикновено на своеволно третиране на литературния процес, когато от основната линия на художествената еволюция се откъсват крупни литературни произведения. Л. Полякова се спира по-подробно на статията на Н. Анастасиев „Диалог (Съветската литература и художественият опит на XX в.)“, с която той участва в дискусията. Оспорват се паралелите, които Н. Анастасиев прави между романите „Майка“, „Тихият Дон“, „Разгром“ и класическия чуждестранен ро-

ман от XX в. Когато говори за деепизацията като „закономерност“, като „характерна черта“ в литературното развитие на века — пише Полякова — Н. Анастасиев се позовава само на прозата, и по-точно само на един жанр — жанра на романа. Тоест в случая става дума само за една тенденция, а не за „цялостна концепция за романа на XX в.“, защото според нея концепцията за романа на XX столетие не се свежда до тенденцията на лиризация и не съществува един стил в прозата.

Епическото начало в съвременната съветска литература — изтъква Полякова — е качествено ново начало, обусловено от качествено ново художествено мислене. В литературата на социалистическия реализъм епическото начало е своего рода атрибут на метода, негова родова черта. Епическите художествени форми са адекватни на характера и мащабите на съветската епоха. Епическото начало в литературата на социалистическия реализъм е свързано с отразяване тържеството на колективния характер на социалистическото общество и епическото тук намира израз не само в масовите сцени на народния живот, а в осъзнаването — и това според авторката е главното — от отделната личност на нейната историческа мисия като част от колектива. Новаторският характер на съветската литература се определя от новия герой, новия човек. Сферата на личното, на „анатомията на душата“ се разширява дотолкова, че е в състояние да вмести в себе си и да изрази огромния обективен свят в неговите перспективни тенденции. Полякова вижда в този процес не деепизация или лиризация, а, напротив — обновление на литературата чрез епизация на субективното начало, окупняването му. Термина „деепизация“ авторката счита за неприложим по отношение на съветската литература — нито към общите ѝ закономерности, нито към съвременния етап от нейното развитие. Тя смята, че е налице разширение на епическите структурни форми, а не тяхното разрушение. Епическото начало в съвременния свят — пише Полякова — не се свежда само до обикновена повествователност, а намира различен израз в отделните родове, видове, придобива неповторими художествени форми и начини на израз. Главното и определящото във всяка естетическа система е бил и си остава възгледът на художника за човека, за личността, възлюбена в художествената тъкан на произведението. Дали този човек е епически мислещ, погълнал ли е в себе си тревожния свят или се занимава със „себеизява“ на анатомически препарирания си душа — в това се състои същността на полемиката за художествения метод и чертите на неговата поезика.

Във втората част на статията си Л. Полякова се спира на условните форми и използването им в художествената практика. И тук тя оспорва тенденцията да се говори за условността като за единна традиция. Услов-

ните форми са присъщи на художественото съзнание на всички векове и народи. Богата с условни форми е и съвременната световна литература. Но авторката набляга на обстоятелството, че социалистическият реализъм не приема всяка условна форма и не във всякакъв идейно-художествен контекст, а само тази, която се съгласува с неговите закономерности, с неговия художествен опит. Постапен е и въпросът, защо, на какво основание на условните форми в съвременната светска литература се търсят аналогии в чуждите литератури, а не в родната литература. Полякова намира основания за съпоставяне между поезията и пиесите на В. Маяковски, от една страна, и творби на Ч. Айтматов, който по-активно от много други съветски писатели използва в творчеството си различни условни художествени форми. Авторката настоява за строго диференциран подход в оценката на условните форми — само така според нея могат да бъдат избягнати някои заблуди и неточности при тяхната интерпретация от страна на критиката.

В рубриката „Теория: проблеми и размисления“ е поместена статията на словашкия литературовед Диониз Дюришин „Общи межделитературни общности и методиката на тяхното изучаване“. Става дума за съществуването на литературни общности, обединения на национални литератури, които са една особена категория и се характеризират с непосредствено и необикновено интензивно взаимодействие в процеса на своето развитие. Такива са например общността на чешката и словашката литература, създадена в продължение на столетия; аналогична е общността на сръбската, хърватската, словенската и черногорската литература в Югославия, тясната близост между руската, украинската и белоруската литература, общността на испанската, каталонската, галисийската и литературата на баските в Испания и т. н. Заслужават внимание и специфичните форми на вътрешно взаимодействие между немския, френския и ретороманския езикови клонове на швейцарската национална литература и на типологично сходните условия в общото развитие на литературата на валоните и фламандците в Белгия и други аналогични примери.

Характерна черта на посочените (в статията не са указани всички) национално-литературни общности е техният *типологически* стремеж към историко-литературна цялостност на националната литература. Възките и отношенията между техните компоненти изразяват закономерностите в развитието, близки до тези, които характеризират процеса в изграждането на националната литература. Обща особеност — пише Дюришин — е взаимното присъствие на едната литература в другата в хода на тяхното историческо развитие, съзнанието за тяхната историческа взаимовръзка. Подчертано е значението на комплементарната функция, коя-

то характеризира спецификата и изразява взаимното допълване на някои явления от близките литератури. Силата на комплексарната функция според автора е право пропорционална на близостта между две или няколко национално-литературни единици.

Друг важен фактор, отбелязан в статията на Дюришин, е съзнанието за етническа родственоост, близост между някои групи литератури — най-пълнен израз според него този етнически фактор е намерил в комплекса на чешката и словашката литература. С етническата основа е свързан непосредствено амалгамиращият фактор на общия литературен език, в отделни случаи — езиковата близост. Когато се касае за общност между близки в езиково отношение литератури, това може да се говори за билингвизъм или полилингвизъм. Авторът отбелязва квадрилингвизма на швейцарската литература с нейните немски, френски, италиански и реторомански езикови форми, по отношение на която може да се говори (независимо от няколкото литературни езика) за монолитературност, що се отнася до литературно-художествената творческа среда.

В статията се коментира и друг интересен въпрос — за значението и ролята на превода вътре в литературната общност (например от словашки на чешки и обратно). Подчергана е функцията на превода — той е творчески акт, определена форма на сътрудничество с автора на оригинала, борба за ново, самобитно тълкуване и осмисляне на произведението. Дюришин наблюдава на творческата интерпретация от страна на преводача на дадено художествено произведение. Смесовата и понятийната адекватност според него е важна преди всичко при превод на научна и документална литература, при която се губи творческата интерпретация, характерна за художествения превод. С това — изтъква той — е свързано и особеното положение на превода в условията на словашкия и чешкия билингвизъм, където езиково-информационната функция на превода отстъпва по значение на творческо-съзидателната.

Поставен е въпросът и какъв е критерият при избор за превод на дадена художествена творба — свързан ли е той с тесните потребности на езиковата група, или се вземат под внимание общодържавни потребности.

Дюришин спира вниманието на читателя и върху своеобразното явление на двойна или множествена национална принадлежност на авторите и произведенията, а също и на литературните процеси в рамките на съответните литературни общности. Като пример се посочва творчеството на П. Шафарик и Я. Колар в словашката и чешката литература. Аналогичен е случаят и със „Слово за похода на Игор“ в литературата на източните славяни, при което може да се говори за тройна национална принадлежност. Авторът е отбелязал още един своеобразен момент в

историко-литературния процес — това е полифункционалността на някои ключови явления в развойния процес на националната литература: различни обществено-културни, а също и литературни функции в диференцираните литератури обикновено се изпълняват от редица изтъкнати писатели, докато в по-малко диференцираните литератури се стига до напълно закономерно кумулиране на много социално-естетически функции в творчеството на един или двама писатели.

В заключителните думи на статията си Д. Дюришин посочва, че задачата му не е била да изчерпи поставената проблематика, а само да даде известна насока на изследванията. Бележките си той определя като хипотетични — той предполага, че в хода на бъдещи дискусии и обсъждания те могат да бъдат задълбочени и подложени на корекция.

М. Б.

Г Д Р

„ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK“
Лайпциг, 1983, кн. 1

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Томас Ричел „Ди Акцион“ — едно политическо списание през десетилетието на експресионизма“.

„Ди Акцион“ е издание за политика, литература и изкуство, което е изиграло значителна роля в културния и художествен живот на Германия в годините след Първата световна война, наречени „десетилетие на експресионизма“. Списанието излиза от 1911 до 1932 г., негов редактор е Франц Пфемферт. То е орган на лявата буржоазна опозиция срещу официалната стопанска, колониална и военна политика. Превръща се в трибуна на експресионистите, чиито произведения Пфемферт публикува в специални броеве, антологии и библиотечни поредици. Към кръга от сътрудници на списанието се числят такива значителни имена като Георг Хайм, Ернст Щадлер, Якоб ван Ходис, Макс Брод, Алфред Ереншайн, Франц Верфел, Рене Шикеле, Йоханес Р. Бехер, Ерих Мюзам, Иван Гол, Лудвиг Рубинер и др. Целта на списанието е чрез литературни, но и агитационни средства (беседи, литературни четения, вечеринки) да допринесе за промяна на общественото съзнание. По време на престоя си в Германия (1918—1919) Гео Милев се запознава с новите явления в немската литература, свързва се с немски писатели и художници, превежда и печата в списанието на експресионистите „Ди Акцион“. Завърнал се в България, под впечатлението от културния живот в Германия, Гео Милев започва да издава сп. „Вези“ (1919—1921), където се стреми да реализира литературни идеи, почерпани от дейността на „Ди Акцион“. Ето

защо изследването на Томас Ричел върху целите и обикна на това списание представлява по-особен интерес.

Авторът посочва, че в историята на литературата „Ди Акцион“ се представя изключително като трибуна на експресионизма, като продукт на едно литературно движение, сравняват го с „Атенеум“ — водещото списание на ранните романтици. Но целта на списанието и на неговия редактор Франц Пфемферт не е била точно такава. Още повече, че експресионизмът е представлявал смесница от твърде различни, дори противоположни мирогледи, политически и естетически възгледи. Макар че всички експресионисти са се впусkali в атака срещу „бюргерите“ и с това са преследвали някаква обща цел, те никога не са имали обща естетическа програма. А и редакторът Франц Пфемферт съвсем не си е поставял за задача да налага такава програма. Първоначално той е предоставял страниците на своето списание на модерните автори, а по-късно и на съвременните му художници, тъй че той е упражнявал безспорно културно влияние в десетилетието на експресионизма, но това е било всичко, отбелязва авторът. Но една от основните цели на изданието е била политическа. Неслучайно подглавието му е гласило „Списание за свободолобива политика и литература“. Самият Пфемферт не е бил писател, а журналист и като такъв той е олицетворявал политическата съвест на експресионистичното поколение, заключава Томас Ричел.

Задачите, които Франц Пфемферт си е поставял, могат да бъдат изведени от една бележка в списанието, която се появява в първия му брой, а и в някои от следващите: „Ди Акцион“, без да застава върху платформата на определена политическа партия, се застъпва за идеите на голямата немска левица“. Бележката завършва с ясното определение: „При пълна независимост както от дясно, така и отляво „Ди Акцион“ е трибуна, откъдето всяка личност, която има да изкаже нещо значително, може да го каже необезпокоявано. „Ди Акцион“ има амбицията да бъде орган на честния радикализъм“. Редакторът Пфемферт, който симпатизира на либерализма, призовава към „културна борба“ и обещава свобода на словото на радикалите, които татат либералистичните идеи на отминалите епохи. Неговото списание трябва да представя „аутсайдерите“ — както в политиката, така и в изкуството. В бележката се казва още: „По въпросите на изкуството и литературата „Ди Акцион“ се стреми да служи като противояв на тъжната практика на псевдолибералната преса да оценява новите импулси само от търговска гледна точка, тоест да ги отминава с мълчание“. С тези думи редакторът на „Ди Акцион“ дава да се разбере, че възнамерява да публикува главно творби на модерното изкуство и литература, в същото време обаче

той избягва да се ориентира към определено художествено направление, да предписва естетически правила. Наистина наред с Ернст Блас и Хуго Бал той публикува произведения на Балзак и Бодлер, освен Йоханес Р. Бехер и Готфрид Бен тук намират място работи на Александър Херцен, Георг Кристоф Лихтенберг, Жан-Жак Русо и Аугуст Стриндберг. Пфемферт открива „нови импулси“, които въздействуват на критичното мислене, и в по-стари текстове, посочва авторът на статията.

От една страна, последователното обвързване с левите неконформисти, и от друга — недомгачитият ангажимент в полза на новата, особено авангардистка литература и изкуство характеризират „Ди Акцион“ в периода между 1911 и 1918 г. По това списанието се отличава от близото стоте други периодични издания, които тогава са посветени едновременно на модерното изкуство и литература, но твърде рядко публикуват директни политически статии. Експресионизмът не би могъл да се изяви в едно единствено списание, отбелязва Томас Ричел. Но тъкмо поради естетическата търпимост на редактора си „Ди Акцион“, което не е конципирано непременно като експресионистично списание, предлага изключително широк спектър от експресионистичната литература и изкуство, предлага ги в тяхното многообразие и противоречивост, поради което си спечелва и твърде голям кръг от читатели. За разлика от „Ди Акцион“ напълно аполитичен облик добива другото списание на експресионизма — „Дер Шурм“, седмичник за култура и изкуство, което се издава от Хервард Валден през периода 1910—1932 г. „Дер Шурм“ се превръща в допълнение на „Ди Акцион“, доколкото Валден се застъпва не за политическа, а за художествена революция. Със своето списание той иска да помогне за разпространяването на нови художествени изразни средства, главно в сферата на изобразителното изкуство и по-слабо в литературата. До известна степен той подкрепя естетическите новостии заради самите тях, без да се интересува от техния политически заряд. Когато Валден пропагандира експресионизма, кубизма или футуризма, той — за разлика от Пфемферт — върши това целеустремено; с това той не иска като Пфемферт просто да атакува бюргера, а и да оскърби посредствения му вкус. Вместо да воюва срещу съществуващия социален ред, той напада традиционните художествени форми, защото за него изкуството е единственото, за което си струва да се бори човек в „този пропаднал свят“. Макар Валден и Пфемферт често да публикуват едни и същи автори, те преследват различни намерения — първият естетически, а вторият — етически. Хервард Валден, който сам е поет и музикант, би бил готов да пожертвува за изкуството „всички хора“, докато Франц Пфемферт би пожертвувал изкуството заради хората — заключава авторът на статията.

Историята на сп. „Ди Акцион“ се дели на три периода. Първият етап трае от основаването му през 1911 г. до избухването на Първата световна война. През този период то се характеризира с непокрити политически призиви за борба, свързани с представянето на ранноекспресионистичната лирика. През следващите военни години липсват директните критични изявления на редактора — Пфемферт е трябвало да се предпазва, за да не попадне списанието му под ударите на цензурата. Ето защо през втория период доминират литературата и изкуството, „Ди Акцион“ се превръща във важен форум за естетическо себеутвърждаване на експресионистичното творческо поколение. С Ноемврийската революция през 1918 г. в Германия започва последният период в историята на списанието. Оттам нататък Пфемферт отново може, и то по-открито от преди, да провежда политическа агитация, което има като следствие това, че от година на година интересът му към литературата и изкуството спада. Въодушевен от Октомврийската революция в Русия, той става страстен поддръжник на съветската власт, но постепенно поставя „Ди Акцион“ в служба на една утопична „световна революция“, подчертава Томас Ричел.

През този период редакторът на „Ди Акцион“ застъпва анархосиндикалистски възгледи, които още в началото на 20-те години го довеждат до политическа изолация. Така постепенно списанието му потъва в забрава и последният му брой излиза през 1932 г.

Но въпреки това за двете десетилетия, през които съществува, „Ди Акцион“ придобива голямо културно и политическо значение. Още през 1914 г. в едъо отворено писмо до прокуратурата Франц Пфемферт заявява: „Всичко, което през изминалите три години е отпечатано в моето списание, притежава такава голяма стойност, дотолкова е изпълнено с кипящ живот, че бъдещите истории на литературата, на изкуството и на по-

литиката не ще напишат историята на днешна Германия, без да са проучили „Ди Акцион“. Литературният историк например ще установи: най-важният, най-темпераментният, най-смелият и най-морален седмичник на младата литература след 1910 г. бе берлинското списание „Ди Акцион“. А историкът ще каже, че тук са провели първите си сражения най-добрите умове на млада Германия. Авторът на статията смята, че това, макар и да не звучи много скромно, е в общи линии вярно, и важи не само за годините 1911—1914, но и за четирите следващи годишнини на списанието. През 1921 г. по случай десетилетното съществуване на „Ди Акцион“ Макс Херман-Найсе отбелязва: „Това е единственото списание на немски език, което действително вече не е капиталистическо или бюргерско начинание, а е безупречна трибуна на един радикален, готов да поеме всяка отговорност дух. Списание без компромиси, без търговски или други подобни амбиции, водено само от непокланното намерение да допринесе за премахването на всяка експлоатация на човека“.

Редакторът на „Ди Акцион“ Франц Пфемферт не се интересува много от „изразяващо“ или „впечатляващо“ изкуство — спора, занимаващ съвременните критици и по-късно литературните историци, — той се интересува преди всичко от „изкуството на въздействието“, подчертава авторът. Когато през 1914 г. Карл Шерихайн нарича „Ди Акцион“ „най-доброто литературно списание в Германия“, това изпълва редактора му с гордост, но той си поставя за цел да направи нещо повече — да превърне изданието си в най-доброто политическо списание в страната. Сам Пфемферт нарича „Ди Акцион“ — „диалог с други епохи“. От днешна гледна точка, заключава авторът на статията, „Ди Акцион“ съдържа културната история на експресионистичното десетилетие.

В. К.

АНАЛИТИЧНОСТ И СЪПРЕЖИВЯВАНЕ
(АЛЕКСАНДЪР ВУТИМСКИ* от БОЖИДАР
КУНЧЕВ. С., „Наука и изкуство“ 1984)

Не зная дали няма да прозвучи маниерно, ако кажа, че монографичното изследване за Александър Вутимски е една изповедна книга и своеобразна проверка за критическия менталитет на Б. Кунчев. Тя е такава както по онова скрито вътрешно съответствие между поета и неговия изследвач, така и в начина, по който са използвани автентичен исторически материал, лични впечатления и най-вече предпочитанията на собствения вкус, подчинени на литературоведската задача да се изяснят отделни звена от литературния процес в края на 30-те и началото на 40-те години.

В уводната част на книгата си Кунчев споделя, че поетическото творчество на Вутимски, „където истината и красотата са изстрадани с неповторим драматизъм“, е в същата степен и „необикновено послание“, с което „един смутен, но влюбен в живота артист поздравява съкровените ни основания да търсим и да се надяваме“. Поставени в началото на изследването, тези думи открояват особения характер на критическия анализ, неговия съпреживяващ нерв, амбицията не само теоретически да се обяснят законите на творческото развитие, логиката на лиричeskото действие, но и да се уловят конвулсиите на една душевност, за което са необходими сетивата на поет. Самият факт, че досега не е публикувано нито едно систематизирано изследване върху Вутимски, е силно доказателство за своеобразната природа на този творец и за трудностите, които биха съпътствували всяко по-задълбочено и изведено в исторически план наблюдение. Отделните статии на М. Наимович, на З. Петров и др., както и спомените на ония, които са познавали отблизо личността на Вутимски, са оставяли винаги на заден план някои основни въпроси от поетиката и естетиката на неговата поезия, без които всеки опит да се определи мястото му в нашата лирика би загубил своя смисъл. Успехът на Кунчев трябва да се търси именно тук — в задълбоченото и прецизно анализиране на отношението личност-творчество-житейски обстоятелства, както и в опита да се определят граници, в които психографията на творческия опит

се издига на нивото на философско-естетически синтез и идеологическа преценка на човешката природа и гражданската позиция, на поетическия натюрел и устойчивите елементи в социалните възгледи. И на мен лично ми допада стремежът на Кунчев чрез разчитането на тази сложна диалектика да открие възможностите на таланта и посоките, по които човешката съдба ще изведе развитието на един поет, в чиято трагичност не е трудно да се предусети обречеността на всеки опит за преодоляване гравитацията на битието, жестоките закони на социално-политическата действителност.

Известният френски историк Мишле някога беше казал, че история не може да се пише с „ако“ и тази уговорка остава валидна за „явлението Вутимски“. Една такава презумпция по всяка вероятност е предопределила и подхода на Кунчев, скритото противопоставяне, което той прави в книгата си на това, което е и което би било възможно да бъде другояче. И ако при първия прочит на началните глави убежденията на критика, че „Вутимски е странен и все пак закономерен продукт на точно определено време. Като духовен феномен той може да бъде разглеждан само в границите на своята епоха“ ще се наложи като задължителна стъпка към социологичното изясняване на обсъждания предмет на критическия анализ, то в контекста на тази скрита опозиция, изнесената на преден план идея за особен *Вутимски* вече прозвучава с друго значение. Пак там Кунчев ще отбележи: „Ако не беше прекъснат младият му живот, той нямаше да бъде *вече* Вутимски.“ Това е възелът, който е трябвало да разплете критикът и оттук именно започва и най-трудното — да се обясни оня механизъм, в който онтологията на творческия процес се проявява в ред често пъти взаимно изключващи се форми и състояния. От една страна, това са психологическите предпоставки: чувствителност, която стига до крайна болезненост; артистичност, която пречи на разума да се съпротивлява на вродената и изострена импулсивност; неустойчива воля, която е способна да изведе въображението до най-високите точки на художественото напрежение и в същото време се оказва твърде слаба пред инстинкта за самосъхранение (както доказва модерната психология, този инстинкт при хората е лабилна нервна систе-

ма се проявява най-често в приоритетния избор на удоволствието).

От друга страна — социалният опит, който е достатъчно богат, за да предостави на поета необходимия конкретен материал за неговото творческо вдъхновение, но в последна сметка тласка личността към затворения кръг на чувството за обреченост, самотност и безполезност. Кунчев се ориентира успешно в сложния лабиринт на душата, търси подходящо причините за личната драма на Вутимски не само в психофизиологичното, но и в обществената определеност на едно съзнание, което винаги тръгва към живота с предварителната уговорка за невъзможността да бъде друго, точно такова, каквото искат да го видят в своите искрени пожелания най-близките другари. Постоянният паралел с Ив. Пейчев, Ал. Геров, Б. Райнов, с Далчев и др. и включването в разсъжденията върху фактурата и идейното съдържание на поетическия образ при Вутимски на изповедни ремарки, правени от самия поет или от негови близки, са използвани нахождания от критика при разчитането на човешкото битие. В битието на личността и на твореца Вутимски Кунчев търси и открива източниците на една трагедия, която има определено значение и за самия литературен процес. И си мисля, че няма кой знае какъв резон в цитираната реплика на известния френски поет Анри Мишо („Цялата европейска литература е изпълнена със страдание, а не с мъдрост“), защото най-късото разстояние до познанието минава през изстраданите неща. Нека си припомним изпълнените от оная почти нечовешка мъка изповеди на поета, сравняващ своята нерадостна съдба с чуждия блясък на богатия ресторант („Ресторант“):

Аз другаде израхнах и живях.

Познах глад, безсънието, нуждата
и свикнах да живея и се боря
за моя свят — потиснат, обруган,
от крайните квартали, от таваните,
от сутерените задушни на града.

Не е ли това най-вярната посока, по която възбразенето ще съумее да се изкачи до височините на философското и социално-психологическо обобщение, за които с право Кунчев отделя толкова място в своята книга? Критикът впрочем е прав, когато излиза от тясното всекидневно съдържание на понятието „битие“, за да включи в него и съставки, които имат философско-естетически и обществено-генетически характер. Така размислите върху изключителното у Вутимски ще бъдат повод не само за изясняване на индивидуалната надареност на тази личност, на нейната способност да бъде винаги интересна и изобретателна, но и за обособяването на генерацията творци от края на 30-те и началото на 40-те години като „гражданска и творческа формация с от-

личавашо се положение в литературата ни“. Погледът на критика ще успее да открие „особения нихилизъм и скептицизъм“ на тези млади хора, събрани около „Звън“, „Светло-струй“, „Ученически подем“ и други леви издания и свързани от общата „чувствителност на родените в големия град“, от дълбокото им омерзение към света, сред който живеят, от общата амбиция „да утвърдят изповедна и разговорна, предметна и конкретна поетика“. А наблюденията върху живота естествено ще преминават в детайлен анализ на отделни произведения, който ще следва сложните извивки на характера, движението на таланта между рефлексията и необходимостта от действие, между склонността да се съзерцава и острата чувствителност на съзнание, способно да съчувства, без обаче да се включва активно в обществената действителност.

Ще си позволя да цитирам един пасаж от разсъжденията на Кунчев, където личи неговата способност да съчетава психологическият ракурс със социологическата констатация, да анализира поетическия натюрел, като не забравя колко важен в случая се оказва акцентът върху мирогледното устройство на съзнанието: „Нямало е сила, която да го принуди да измени на крайната си чувствителност, на изначалната си склонност да усложнява нещата. Относителната мажорност на първите му стихотворения, тяхната идейна приповдигнатост, оптимизма, който усещаме, това е по-скоро израз на търсещия му ум. А душата на Вутимски и тогава е повече предразположена към тъгата и съзерцателния унес. Поети с такава чувствителност могат да напишат и революционна поезия. И все пак най-автентичните им осъществявания са в сферата на изповедното, на леката меланхолия или тежката скръб, на лирическата интерпретация, където личностното, дълбоко субективното преобладава“. Този пасаж подсказва и нещо друго, което се налага като задължение за всеки критик и на което Кунчев не остава чужд, а именно — истината към един или друг творец минава не през оголените квалификации, през приписване на недействителни качества и премълчаване на недостатъци, а в търсене и обясняване на причините, които извеждат таланта до собственото му самоотричане.

Вероятно такава е природата на истинското изкуство — непрекъснато да се саморазрушава и самоизгражда. И само който не е успял да овладее тази сложна диалектика, да не прекъсне тънката нишка между смъртта и живота, само той няма да бъде люшкан от превратностите на съдбата, срещу които може да се застане единствено с устойчивостта на избрания вече идеал, на последователно следваната цел. Творчеството на Вутимски — и с безпоощадния си реализъм и злъчната си ирония, с болката, протеста и вярата в светлото начало, с темата за самотата и за непрекъснатото завръщане, с

мрачните интонации и песимистичните си нотки, с всичко, което извежда пред нас един поет философ и лирик, „поет социален и романтично унесен“, — ни убеждава колко драматична е била играта на разрушителните и на съзидателните сили. И ако има в последна сметка нещо, което ме кара да спестя всички отпавени към книгата на Кунчев критични бележки, то е точно това следене на Вутимски в неговото движение между двете крайности, тази обективна оценка за творческия път на личност, която и в своите увлечения по естетизма на О. Уайлд, по текстовете на Киркегор и Андре Жид, и в откъсването си от прогресивната среда на ученическите и студентските си години винаги съхранява дълбоко в себе си органичната си привързаност към светлината. Както ще изпоява в едно от най-силните си стихотворения:

Не съм затворен кръг. —

Стоя пред цялата безкрайност на света.

И сутринта, и вечерта.

Аз слушам как земята диша,

усещам как се движи,

как се зараждат бавно и растат

децата, ручете, пъпките.

Над мен отхожда слънцето на път.

В това максимално приближаване до човека и поета Александър Вутимски, в искрения и съпреживяващ тон на аналитичния слог в самата атмосфера на разсъжденията, за които голяма роля играят и включените накрая спомени на М. Величков, Р. Ралин, Т. Герова, Б. Божилов, П. Славински и Ив. Мартинов, аз виждам достойнствата на тази книга, нейния научен принос. И бих добавил — художественото ѝ въздействие.

Любен Бумбало

„БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТУРГИЯ 1978—1944“
от ЮЛИАН ВУЧКОВ. С., БП, 1983, 396 с.

През 1981 г. излезе трудът на Юлиан Вучков „Българската драматургия 1944—1979“. Насоки и тенденции“, в който се проследяваше развитието на социалистическата драматургична литература у нас в продължение на три и половина десетилетия. Новата му книга „Българската драматургия 1878—1944“ продължава проучванията на критика върху историята на родната ни драма и осветлява основните етапи и тенденции от класическия период на нашата национална драматургия.

В увода Юл. Вучков посочва, че изследването представлява опит да се проследи „пътят на българската драматургия от 1878 до 1944 година. . ., всички тематични, жанрови и стилкови направления на нейното развитие,

многообразието на идейно-художествените търсения и явления в тази област на нашата художествена литература“ (с. 5). Първата глава разглежда различните тенденции, проявили се в практиката на българските драматурзи през периода 1878—1944 г., а втората ни поднася седем критически портрета с обстоен анализ на драматургичното наследство на нашите най-изтъкнати автори в това отношение: Иван Вазов, Антон Страшимиров, Петко Тодоров, Пейо Яворов, Стефан Л. Костов, Рачо Стоянов и Йордан Йовков. Юл. Вучков се стреми да свърже идейно-художествената оценка на произведенията с информацията за тяхната тема и сюжет, да даде нов, свой прочит на творбите от нашата драматургична класика, да намери точното им място в историята на българската драматургия. Панорамният поглед върху цялостното развитие на българската драматургична литература през посочения период е съчетан с изостреното внимание и аналитичния подход към отделната разглеждана творба. Авторът непрекъснато привежда оценки на критиците съвременници на създаваните драми, спори с тях и оборва много неверни или пресиелени твърдения, като аргументирано, но същевременно темпераментно, с подчертано личен стил излага своето гледище за националната ни драматургична класика, подлагайки я на цялостна преоценка. Това не просто уплътнява изложението на материала, но и внася тон на открита полемика в книгата и ни кара да погледнем от нов аспект към редица пренебрегвани или забравени днес произведения.

В първата глава, озаглавена „Поглед към пътя на българската драматургия от 1878 до 1944 година“ Юл. Вучков полемизира с редица критици от миналото (П. П. Славейков, Б. Ангелов, Б. Пенев, д-р Кр. Кръстев, Вл. Василев, Цв. Минков и др.), които са отричали голяма част от нашата драматургична класика, смятайки, че тя изостава далече зад художественото равнище на поезията и белетристиката ни. Изследователят подчертава, че в подобни случаи се е забравяло за големите художествени постижения на тази класика, особено на фона на сравнително слабите традиции, наследени от българската възрожденска драматургия, в която като истински сполучливи пиеси от съвременно гледище могат да се посочат единствено „Иванко“ на Васил Друмев и „Криворазбраната цивилизация“ на Добри Войников. Правейки кратък анализ на възрожденската драматургична литература, той изтъква като нейни заслуги силния граждански патос, демократизма и реалистичната ѝ насоченост, които българската драматургия след Освобождението възприема, доразвива и обогатява.

В развитието на изследвания драматургичен процес Юл. Вучков набелязва два етапа: от 1878 до 1918 г. и от 1918 до 1944 г., всеки от които е подробно анализиран. Авторът е успял да разкрие мъчителните трудности по

пътя на българската следосвобожденска драматургия до войните, постепенното преодоляване на примитивизма в нея благодарение на талантлив писатели като Ив. Вазов, П. Ю. Тодоров, А. Страшимиров и П. Кр. Яворов. Същевременно той посочва, че укрепването на българската драматургична литература като цяло е свързано с обществено-политическите промени в България след 1878 г., с Освобождението, което разкрепостява творческите сили на писателите и им поставя принципи нови по характер задачи: не само да отразяват действителността, но и да развиват естетическия вкус на българина, да обогатяват духовно и да извисяват морално личността му, да се стремят към изравняване на нашата литература с европейските постижения върху основата на българската национална самобитност. Но същевременно в тази непрестанно разширяваща тематичния си обхват литература, подчертава изследователят, неизбежно започват да се отразяват погизването на възвишените възрожденски идеали и наизяващите социални конфликти.

Анализирайки развойните процеси на първия етап, Юл. Вучков разграничава две основни тенденции в драматургията ни, които възникват и се оформят в началото на XX в. Едната е тясно свързана с националните драматургични традиции, с придържането към натурата, с отразяването на живота във формите на самия живот и към нея критикът причислява творбите на Вазов, реалистичните пиеси на А. Страшимиров и първата комедия на Ст. Л. Костов „Мъжемразка“. Към втората той отнася драматургии като Петко Тодоров, Антон Страшимиров (със символистичните си драми) и Пейо Яворов, които търсят органичното съчетание на националните с общочовешките проблеми, задълбочават се в разкриване вътрешния живот на героите, на подводните страни на драматургичното действие. Възприели творчески най-ценното от големите европейски драматурзи на епохата — Стриндберг, Хауптман, Метерлинк, Зудерман и особено Ибсен, — тези автори издигат нивото на нашата драма и я обогатяват със синтетичното и философско начало на изображението, осмислят по нов начин действителността, създават нова стилистика. Като върхови постижения на тази тенденция Юл. Вучков справедливо определя „Зидари“, „Първите“ и „Змейова сватба“ на П. Тодоров и двете драми на Яворов, но с пълно основание набляга на обстоятелството, че независимо от различията като цяло нашата класическа драматургия винаги е била проникната от любов към човека, от вяра в силата на доброто начало у него.

При анализирания на втория етап от българската класическа драматургия (1918—1944) изследователят е успял да разкрие как трагичната ситуация, в която се озовава България по време на войните и след тях, довежда до крайно изостряне на социалните конфликти,

а неспокойната общественно-политическа обстановка в страната въздейства осезателно и върху културния живот, върху литературата и театъра. Той е отделил необходимото място и на ролята на работническите партийни театри през 30-те години, когато се засилва процесът на насочване на писателите към сцената като обществена трибуна на нови идеи и защитник на народните интереси, и на влиянието на съветската драматургия, чийто творби се поставят тогава за първи път у нас. Същевременно Юл. Вучков основателно обръща внимание върху факта, че докато в прозата и особено в поезията през 1918—1944 г. се наблюдава дълбоко навлизане в бурния кипнеж на извършващите се исторически събития, драмата като цяло не достига този висок градус, не създава обаятелни образи с такава въздействаща сила и гражданска безкомпромисност, а редица драматурзи отразяват частни теми, бягайки от големите обществени проблеми на времето. Обяснението за това положение критикът търси в условията на засилващата се политическа реакция и в художествената специфика на самата драматургия. Но като цяло българската драматургия през 1918—1944 г. остава съпричастна към човешкото страдание, пронизана от демократичен дух. Това е времето, в което творят забележителни драматурзи като А. Страшимиров, Р. Стоянов и И. Йовков, когато се създава изключително разнообразното и богато комедиографско дело на Ст. Л. Костов, който твори според определението на Юл. Вучков са „ослепително огледало на буржоазната действителност“ (с. 63) и свидетелствуват за гражданския подвиг на българската драматургия в мрачните години на фашисткия терор. Именно тогава се появяват и някои драми с ярка социална насоченост, които безпощадно изобличават капиталистическата действителност и създават образа на положителния герой. Сред тях изследователят е отделил като най-добри постижения „Вълците пазят стадото“ на Людмил Стоянов и особено „Вълпата, която бучи“ на Никола Вапцаров, в които на сцената пряко се извежда образът на работника — две произведения, разкрили най-пълно агресивната същност на българския фашизъм. Създавайки панорамната картина на драматургията ни през посочения период, Юл. Вучков не е забравил и пиесите по мотиви от народното творчество, митовите, легендите и библейските сказания, обръщайки специално внимание на „Еленово царство“ от Георги Райчев, която според него е най-високото постижение от това направление в нашата драматургия и под условна форма засяга вечно актуалния проблем за мира и войната, за самоотвержената обич и жертвостта; посочил е търсенията на редица автори в областта на психологическата драма. Именно това му дава основанието да обобщи, че създадената през периода

1878—1944 г. драматургична литература със своя реализъм, демократизъм и хуманизъм като цяло формира необходимите традиции и предпоставки за полагане на основите на българската социалистическа драматургия.

Във втората глава — „Писатели и песни“ — Юл. Вучков помества седем обстоятелни критически портрета на великите драматурзи от разглеждания период: Ив. Вазов, А. Страшимиров, П. Ю. Тодоров, П. Кр. Яворов, Ст. Л. Костов, Р. Стоянов и Й. Йовков, като дава не просто съвременен прочит на познатите ни произведения, а се стреми към многостранен анализ и диалектически разрез на тяхното творческо дело, домага се до интересни и показателни изводи за художествената специфика на творбите, коригира редица неприемливи и пресиления становища. Ярък пример за това е разгърнатият с истинско възхищение критически портрет на Вазов драматурга, при който, като обора аргументирано твърденията на Вазовите отрицатели, Юл. Вучков всъщност стига до задълбочена и цялостна преоценка на драматургичното му наследство. Той не скрива недостатъците на редица от Вазовите драми, на първо място известното словесно разточителство и илюстративност в някои от тях, но същевременно с основание изтъква, че именно Вазов е родоначалникът на истинската българска драматургия след Освобождението, който разширява нейния тематичен обхват, задълбочава идейно-художествените ѝ задачи, изгражда ярки човешки образи, създава динамичен диалог, поставя важни проблеми, много от които имат и своето съвременно звучене. Анализирайки неравностойното драматургично наследство на писателя, Юл. Вучков е обхванал особено внимание на пиесата „Хъшове“, която аргументирано издига като пълноценна драматургична творба с богато и многопосочно действие, стоплена от силната авторова любов и пронизана от висок патриотичен патос, като ярко отражение на главните национални и социални проблеми на България през последните години преди Освобождението. Новаторски моменти носи неговият анализ на „Ивайло“, драмата, в която Вазов е навлязъл най-дълбоко в проблемите на българското историческо минало, и особено на „Белодушков“, където с необикновена острота писателят е разкрил образа на буржоазна България по време на Стамболовия режим, достигайки не само до висок граждански патос, но и до учудващо силно и ярко проникване в механизмите на класовото насилие. Разглеждайки комедиите на Вазов, Юл. Вучков посочва, че това са творби на роден комедиограф, който разобличава редица пороци и недостатъци от морален характер в буржоазното общество, създава ярка галерия от герои без идеали, затворени в ограничените си лични интереси, чиято липса на собствен идеен облик лесно ги превръща в удобни оръдия на злото, в смешни и същевременно жал-

ки фигури. Силата на Вазов комедиографа според изследователя е в разкриването на конфликта в ширина, в преплитането на реалност и фантазия в действието, в жанровото многообразие, което позволява да се погледне на смешното от различни аспекти, в острия поглед на писателя за опаката страна на човешкото поведение, довел го до създаването на такива класически произведения в нашата комедиография като „Кандидати на славата“, „Двубой“ и особено „Службогонци“.

Разглеждайки творческото наследство на А. Страшимиров, Юл. Вучков го очертава като вечно търсещ писател с неспокойно присъствие в българската литература, като автор с уникално място в драматургията ни, създател на противоречиво и разнопосочно дело — от драми като „Вампир“ и „Свекърва“, в които зад привидния битовизъм се разкриват редица черти от националната душевност на българина, до произведението с много сериозни слабости. Крайно неравностойната драматургия на Страшимиров е разглеждана от критика в двете ѝ коренно противоположни направления — реалистични драми с богатство на конкретните жизнени наблюдения и ярко изградени характери („Вампир“, „Свекърва“, „Къща“) и произведения като „Мрак“, „Отвъд“, „Ревека“, „Над безкръстни гробове“, „Към слънцето“ и др., в които се открива особена смесица от символизъм, реализъм и натурализъм, липсват цялостно очертани герои, жизненият материал не е овладян достатъчно и не е разгърнат на широка основа. Но същевременно тези пиеси показват интереса на писателя към вътрешния свят на човека и към неговите многостранни контакти с действителността. В многопосочната, остро конфликтна драматургия на Страшимиров Юл. Вучков намира един общ център — стремежа на драматурга да разкрие силата на характера и достойнството на човека пред разрушителната стихия на капиталистическото общество. Именно това преплитане на гравидното и разрушителното начало, на социалното и личното, осакатяването на човешката душа в мрачната епоха на буржоазната действителност, изразено с особена сила в драмата „Вампир“, е предмет на задълбочен анализ от страна на критика. Той показва как пиесата „Свекърва“ поставя остро въпроса за консерватизма и свободололюбието, за снафското мислене и примитивизма на нравите, за хармонията в семейството и душевното опустошаване на човека, като дава многостранно тълкуване на образите в тази творба. Заслужава внимание и анализът му на сатиричната драма „Къща“, която смята за една от несправедливо подценените пиеси на Страшимиров, разобличаваща безкрупния морал на буржоазното общество.

Особено новаторски е подходът изследователят към сложното, оригинално, своеобразно творческо дело на Петко Тодоров, смятан и до днес за „мъчен“ драматург, чий-

то тиеси нямат щастлива сценична съдба. Като посочва редица принципи недостатъци в драмите на П. Тодоров, Юл. Вучков изтъква неговия упорит стремеж към извисено и синтетично художествено изображение, към философско и общочовешко мислене и същевременно — към разкриване на някои основни страни от националната ни душевност. Причините за непопулярността на драматурга П. Тодоров критикът с основание търси в прекалено рязкото му противоречие с тогавашното състояние на българската драматургия, което е довело до неговото неприяно и недооценяване. Подлагайки на цялостна преоценка произведенията му, Юл. Вучков успява да го покаже като автор, който разкрива духовната сила, устойчивост и жизнеспособност на българския народ, умения му да се издига над бита и да явява в прекрасното дори при най-тежки условия. Конфликтът между старото и новото, между консерватизма и романтиката, между еснафщината и свободния човешки порив е основен за този драматург. Изследователят доказва как словесните разточителства, прякото коментирание на събитията и изкуствената реторичност на известни места не са в състояние да затъмнят художествените достоинства на пиесите на П. Тодоров. Може би най-добрият аргумент за това е великолепият анализ, който Юл. Вучков ни поднася на трите му най-сполучливи драми: „Зидари“, в която се сплитат в единно цяло множество национални, социални и интимни проблеми; „Змейова сватба“, разкриваща силата на любовта и правото на човека на свободен избор, и „Първите“ — най-дълбоката драматургична творба на П. Тодоров, в която със суров реализъм е разгърнат социалният протест на народните маси в предосвободителска България. Тази висока оценка свидетелства, че нашият театър тепърва ще има да се връща към драматургията на П. Тодоров, за да открие непреходната й стойност.

В развълнувано написания критически портрет на драматурга Яворов Юл. Вучков е разкрил важното му място в общата картина на българската драматургична литература като основоположник на психологическата драма, отличаваща се с висок граждански патос и с творческо усвояване на европейския художествен опит, с дълбок хуманизъм и висок естетически вкус. Убедително е доказано как Яворов, авторът само на две драматургични произведения, е по своята същност роден драматург, зрял майстор на драмата, който има изострен усет за необикновено конфликтните ситуации, но не спира до тях, а навлиза дълбоко в сложната психика на героите, в мъчителните криволинии и вътрешната ранимост на човешката душевност. Юл. Вучков подчертава, че това са творби, в които с внушителна сила е отразена задълбочената обществена атмосфера в буржоазна България и същевременно

са поставени проблеми от общочовешки характер — преди всичко проблемът за правото на свободен нравствен избор в живота; творби, които изобразяват хората в гранични ситуации, в непримирими сблъсъци и са написани с прецизно изработен диалог, зареден с голяма вътрешна сила. Преклонението на изследователя пред неоспоримите достоинства на Яворовите драми не му е попречило да анализира и някои техни недостатъци, като липсата на достатъчна драматургична плътност в обрисовката на редица герои, срещаното тук-там украшателство на фразата и др., които обаче не могат да снижат високото място, което заемат те в класиката на родната ни драматургия.

Очертавайки многостранното дело на Стефан Л. Костов като автор с изключителни заслуги за развитието на българската комедиография, Юл. Вучков посочва, че произведението като „Големанов“, „Вражалец“ и „Женско царство“ винаги ще бъдат сред върховете на българската драматургична литература, а наред с тях ще запазят неувявящото си значение и редица други творби на драматурга. В комедиите на Костов той справедливо открива органичното съчетание между ярката зрелищност и суровата присъда над българското буржоазно общество, показва ги като художествен документ на една мрачна епоха в нашата история, разкрил в дълбочина агресивната по същност, но примитивна по средства на действие българска буржоазия. Силата на комедиографа Костов Юл. Вучков търси в изключителната способност на автора да създава великолепно типизирани и индивидуализирани герои, събирателни образи, които представляват цели обществени слоеве. Показателен е неговият анализ на комедията „Големанов“ като смешна и същевременно зловеща сатира на политическия живот в буржоазна България и особено анализът на класическия образ на главния герой. Юл. Вучков е разкрил много ясно характерните черти на явлението „Големановщина“ — парвенюшката същност на българската буржоазия, нейната безсрамна дедмогогия, безогледността на стремежа ѝ към властта, диктаторските ѝ ламтежи. Напомняйки, че комедията „Големанов“ е написана в годините на фашизма, изследователят подчертава голямата гражданска смелост на драматурга Костов да създаде от Големанов един художествен образ, който излиза извън границите на нормалното човешко поведение и разкрива маниакалните амбиции и разрушителните сили на буржоазията, несъвместими с естествения човешки живот.

Създавайки творческия портрет на драматурга Рачо Стоянов, критикът подчертава противоречивостта на художествените резултати и стилистиката у този автор, което води до крайната неравносност на трите му драми „Политикани“, „Майстори“ и „Пред заключената врата“. Страниците, посветени на „Майстори“, са едни от най-ху-

бавите в целия критически труд. Юл. Вучков дава разгърнат анализ на това произведение, което е сред малкото пиеси в българската драматургия с щастлива творческа съдба. В „Майстори“ изследователят разкрива как двете страни на конфликта — любовта и творчеството — се превръщат в непримирим сблъсък на две човешки същности, на два противоположни духовни свята, олицетворени от Живко и Найден. Същевременно Юл. Вучков не е подминал факта, че в тази пиеса се разкрива в дълбочина същността на творческия процес, преклонението на народа пред красотата, противостоянието на истинското изкуство на опитното занаятчийство. Цялостният анализ на „Майстори“, направен от критика, води до извода за непостижимостта на щастието по насилствен път, за неговата неосъществимост при липса на свободен избор на човека в живота.

Интересен критически прочит е направил Юл. Вучков на драматургията на Йордан Йовков, в която се създава широка представа за атмосферата в буржоазна България, поставят се редица социални и нравствено-етични проблеми, разглеждат се връзките между конкретно-историческите и общочовешките страни на човешкото битие. Изследователят доказва как самобитната драматургия на Йовков разкрива по своеобразен път конфликта на доброто със злото, очарованието на красотата и любовта, и на

първо място — темата за насилието над човешката природа в капиталистическото общество. Показвайки Йовков като дълбоко поетичен автор, като майстор на масовите сцени и на интересната обрисовка на епизодичните герои, същевременно Юл. Вучков не скрива някои чисто драматургични недостатъци на пиесите му, като невинаги оправданите щастливи развързки и известната неуплътненост на редица образи, при които белетристът прозира зад драматурга. Новаторски е неговият прочит на „Албена“, която той с право посочва като най-сподручливата драматургична творба на Йовков, разкриваща жестоките закони на материалните интереси, сблъсъка на поезията и прозата; като драма, в която се прави безпощаден анализ на българското капиталистическо село от 20-те години, разтърсвано от сблъсъците на несъвместими социални сили, анализ на света на паричното господство, в който красотата и доброто са безсилни.

Книгата на Юлиан Вучков е необходимо, задълбочено и новаторско изследване, което с приносния си характер обогатява проучванията на българската драматургична класика и по своята същност представлява пълноценна история на нейното развитие и непреходните ѝ художествени достойнства.

Ралица Маркова

SOMMAIRE

40 ans de la révolution socialiste en Bulgarie

LM — La littérature socialiste contemporaine — une histoire optimiste du peuple bulgare	3
Serghéï Raïkov — Le Front de l'inconnaissable.	13
Sabina Beliaéva — L'activité vitale créatrice du héros	34
Pètr Filtchev — Le héros dans la dramaturgie — conception et réalité esthétique	56
Guéorgui Dimov — Le développement de la science littéraire en Bulgarie socialiste	78

Profils

Elka Constantinova — Kamène Kaltchev	89
--------------------------------------	----

Communications, souvenirs, documents

Kliment Tzatchev — Le commencement du chemin	96
Guéorgui Takhov — Requiem poétique (Sofia littéraire durant 1944)	114

Problèmes de la traduction poétique (dix ans de la fondation de l'Union des Traducteurs en Bulgarie)

Lubène Lubénov — Enquêtes avec des traducteurs bulgares de poésie	125
---	-----

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSS et de la République Démocratique allemande	143
---	-----

Revue

Lubène Boumbalov — „Alexandre Voutimski“, essai, vu à travers une analyse interprétative, par Bojidar Kuntchev	148
Ralitz Markova — „La Dramaturgie bulgare 1878—1944“, par Julian Voutchkov	150

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 Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *М. Видулова*

Дадена за набор на 9. VII. 1984 г.

Подписана за печат на 17. X. 1984 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 9,63

Издателски коли 12,58

Тираж 1670

Изд. индекс 9852

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 № 343