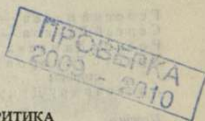


ЛИТЕРАТУРНА
МИСЪЛ 1984 • 9



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

Година XXVIII . КН. 9. 1984



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

СЪДЪРЖАНИЕ

75 години от рождението на Никола Вапцаров

- Петър Велчев — Испанският цикъл на Никола Вапцаров 3
Йордан Каменов — Никола Вапцаров във вестник „Литературен критик“. 27

- Георги Велев — Геронте на „Антихрист“ в плен на диалектиката 38
Сергей Райков — Фронт на неизвестността 56
Росица Димчева — Народопсихологията като наука 77
Христо Годоров — Литературният текст от лингвистично и естетическо гледище 91
Александру Дуцу (Румъния) — Стъпала на сравнението 101

Профили

- Светлозар Игев — Петър Алипиев 113

Научни съобщения

- Иван Крачолов — За рода на П. К. Яворов 130

Из чуждестранния печат

- Литературни списания от СССР и ФРГ 141

Преглед

- Ваня Бояджиева — „Събеседници“ от Атанас Свиленов 144
Валентин Оскоцки — Ключови думи („Современники и предшественици. Литературнокритические очерки“ от Виталий Озеров) 147
Илия Конев — Eduard Bayer, Dietmar Endler. — „Bulgarische Literatur im Überblick“ 150

СОДЕРЖАНИЕ

75 лет со дня рождения Николы Вапцарова

Петр Велчев — Испанский цикл Николы Вапцарова	3
Йордан Каменов — Никола Вапцаров в газете „Литературный критик“ . .	27

Георгий Велев — Герои „Антихриста“ в плену диалектики	38
Сергей Райков — Фронт неизвестности	56
Росица Димчева — Народопсихология как наука	77
Христо Тодоров — Литературный текст с лингвистической и эстетической сторонами	91
Александру Дуцу (Румыния) — Ступени сравнения	101

Профилы

Светлозар Игов — Петр Алипиев	123
---	-----

Научные сообщения

Иван Крачолов — О роде П. К. Яворова	130
--	-----

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР и ФРГ	141
---	-----

Обзор

Ваня Бояджиева — „Собеседники“ Атанаса Свиленова	144
Валентин Оскоцкий — Ключевые слова („Современники и предшественники. Литературнокритические очерки“ Виталия Озерова)	147
Илия Конев — Eduard Bayer, Dietmar Endler — „Bulgarische Literatur im ber Übick“	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

ИСПАНСКИЯТ ЦИКЪЛ НА НИКОЛА ВАПЦАРОВ

ПЕТЪР ВЕЛЧЕВ

Двадесети век е пренаситен с исторически събития, повечето от които бурни, кървави, зловещи. В пъстрия му калейдоскоп има всичко — благородни освободителни борби и подли заговори срещу народите, подвизи и предателства. Превратите се редуват с войни, войните — с революции. Този „век на хищно изстребление“, както го нарече още през 1916 г. Николай Лилиев в едно стихотворение, писано на Южния фронт, не само прекрои картата на света, но промени и нашите представи за самата история. Сякаш никога преди това тя не е въвличала в своя ужасен водовъртеж такива гигантски човешки маси, не е изправяла една срещу друга толкова могъщи класови сили и не е диктувала тъй властно волята си на отделния човек. Сякаш никога преди това не е била така силна жаждата на народите за промяна, за по-добра съдба и по-щастлив живот. Двадесети век вече няма с какво да ни учуди — неговата жестоност надмина границите на нормалното въображение, неговата безумна вяра в бъдещето надхвърли и най-дръзките мечти. А ядреното оръжие откри такива потресаващо-актуални „перспективи“ пред човечеството, че всички по-отдалечени във времето исторически събития, колкото и кръвопролитни да са били, вече ни изглеждат някак вехтозаветни.

И въпреки всичко Испанската гражданска война от 1936—1939 г. си остана един от най-грандиозните двубои на века, определил съдбата на Испания за четири десетилетия и разтърсил цяла Европа. В този двубой се сблъскаха същите социални и политически сили, които малко по-късно, през Втората световна война, се биха на живот и смърт за правото да бъдат владетели на бъдещето. Испанската гражданска война, започнала като локално военно стълкновение между фашистките метежници и защитниците на Републиката, бързо се превърна в събитие със световно значение.

Когато вече са замлъкнали оръдията на Втората световна война, в предговора към второто издание на своята репортажна книга „Мадрид гори“ Светослав Минков пише: „За читателя, съвременник и свидетел на днешната епична борба на народите от Съветския съюз с хитлеровите разбойници, историята за съпротивата на Мадрид ще изглежда може би твърде бледа. Ленинград, Сталинград, Севастопол и Одеса показаха на света гигантските размери на един непознат в историята героизъм. Но нека не се забравя, че от Мадрид изхвъркнаха първите искри на първата всенародна въоръжена съпротива срещу фашизма“¹. Към тези думи можем да прибавим, че битката в Испания бе все-

¹ С в. М и н к о в. Мадрид гори. История в телеграми за съпротивата на един град. (Второ издание). С., 1945, 5—6.

народна не само за испанците, но и за цялото човечество. Милиони хора по земното кълбо в продължение на почти три години следяха хода на сраженията на Иберийския полуостров с такова искрено вълнение, като че ставаше дума за съдбата на собствените им страни и народи. В подкрепа на войските на Народноя фронт 54 страни изпратиха в Испания своите доброволци — комунисти, социалисти, демократи и антифашисти. В състава на така наречените „интернационални бригади“, наброяващи общо около 35 000 души, влизаха англичани, американци, канадци, французи, белгийци, немци, австрийци, италианци, унгарци, руснаци, поляци, българи, югославяни и др. Войната взе около 1 милион човешки жертви, а след победата на фашистката хунта половин милион бяха принудени да емигрират.

Испанската гражданска война влезе в историята на XX в. като грандиозна проява на международна солидарност на всички прогресивни хора с борбата на един отделен народ срещу надигащия се фашизъм. Тя остави трайни следи и върху страниците на световната литература. Мнозина от най-големите писатели на века в своите романи, разкази, документални творби, драми, поеми и стихотворения пресъздадоха образа на сражаваща се Испания. Както става често в такива случаи, поезията бе она литературен жанр, който най-бързо и най-ярко се откликна на историческото събитие. А и самата поезия по този начин се насочи към нови идеи и нови форми на художествена изразителност.

По този повод съветската изследователка на световната литература Лидия Юрсева пише: „Испанската проблематика способствуваше за засилването и утвърждаването на активни връзки на поезията с историческата реалност, за възникването на усещане за неотделимост на поезията от конкретния живот, за навлизането в политическата борба на цяла редица писатели, които преди това бяха повече склонни да отразяват личния, индивидуален свят. Испания означаваше разширяване на поетическите хоризонти, въвеждането на нови герои и нерядко на нови средства на художествена изобразителност. Тя означаваше ясна историческа перспектива за прогресивната интелигенция в много страни“². Дълъг е списъкът на европейските поети, посветили отделни стихотворения, поетични цикли и цели книги на възхода и поражението на Испанската република: Антонио Мачадо, Рафаел Алберти, Леон Фелипе, Мигел Ернандес (Испания), Сесар Валиехо (Перу), Пабло Неруда (Чили), Николас Гилиен (Куба), Иля Еренбург и Николай Асеев (СССР), Станислав К. Нойман, Витезслав Незвал и Франтишек Халас (Чехословакия), Владислав Броневски (Полша), Радован Зогович (Югославия) и много други.

Сред множеството творци, посветили стихове на тази голяма историческа тема, личат имената и на неколцина изтъкнати български поети, като Л. Стоянов, Мл. Исаев, Ал. Геров, В. Ханчев (автор на книгата „Испания на кръст“, 1937). Техните произведения са паметни страници от историята на нашата гражданска лирика през 30-те години. Но най-висок, недостигнат досега връх в изобразяването на Испанската гражданска война от българската поезия си остава цикълът на Никола Вапцаров „Песни за една страна“. Неговото значение се определя както от забележителните му художествени качества, така и от мястото, което той заема в цялостното творчество на поета-революционер.

Навършват се 75 години от рождението на Вапцаров и 45 години от края на Испанската гражданска война. Тази двойна годишнина е повод да си припомним как и при какви обстоятелства е бил създаден цикълът „Песни за една страна“, какво психологическо и историческо съдържание е побрал той в себе си и да видим какво е мястото на темата за Испания в творческото развитие на поета.

² Л. М. Юрсева. Национално-революционна война в Испания и мировая литература. М., 1973, с. 134.

Историята на създаването и публикуването на Испанския цикъл е дълга и нелишена от перипетии. В своята цялост цикълът е съставен от пет стихотворения: „Испания“, „Сън“, „Песен на другаря“, „Песен на жената“, „Писмо“. Само две от тях — второто и третото — са отпечатани като самостоятелни творби в периодиката³. Вече като обособен цикъл под заглавие „Песни за една страна“ стихотворенията на Вапцаров за Испанската гражданска война се появяват за първи път в неговата книга „Моторни песни“ (1940). Там обаче липсва първото стихотворение, защото е изхвърлено от цензурата, въпреки настойчивите постъпки и хитроумните стратегически ходове на Г. Караславов, за които пише в своите спомени Б. Вапцарова. Днес е трудно да се каже кой точно пасаж най-много е смутил бдителното съзнание на българските цензори, одобрили за печат останалите творби от цикъла. Във всеки случай стихотворението „Испания“ по най-конкретен начин пресъздава обстановката на войната и най-пряко изразява симпатиите на автора към републиканците, а освен това съдържа съвсем ясен призив за международна солидарност със защитниците на Мадрид.

За първи път цикълът „Песни за една страна“ е отпечатан изцяло във Вапцаровите „Избрани стихотворения“ под редакцията на Хр. Радевски (1946), където обаче осма строфа на „Испания“ се различава значително от текста на ръкописния източник. Вместо:

където двамата с лопати
работехме на обща пещ,
и нямаше стена, която
да спре младежкия копнеж. . .

в изданието от 1946 г. четем:

където двамата с лопата
работехме *пред* алчна пещ,
където се роди внезапно
един несъкрушим копнеж.

Този незнайно откъде появил се вариант е очевидно по-несполучлив. Изчезнала е типичната за Вапцаров простота на изказа и конкретност на изображението, няма я едната рима, няма ги алитерациите, така характерни за оркестрацията на стиха у Вапцаров. Не е останал и помен от авторовата идея за братството на двамата огньари, които работят „на обща пещ“ и поради това никаква стена не може да ги раздели.

В следващото, второ издание на Вапцаровите „Избрани стихотворения“ под редакцията на Б. Делчев и Н. Шмиргела (1948) текстът на строфата е съобразен с ръкописа на автора и по този начин Испанският цикъл се явява пред читателите в своя автентичен вид, такъв какъвто го знаем и цитираме днес.

Основен ръкописен източник за установяване каноничния текст на Испанския цикъл е така наречената „Сива тетрадка“, в която Вапцаров през октомври 1939 г. е започнал да преписва на чисто „стихотворенията си, които смята да включи в бъдещата си стихосбирка“⁴. Самата стихосбирка „Моторни песни“ излиза от печат през втората половина на януари 1940 г. В своя коментар към

³ „Песен на другаря“, публикувано под заглавие „Малка песен“ във в. „Заря“, 1938, № 4941, 19 февруари; „Сън“ — пак там, 1938, № 5093, 20 август.

⁴ Б. Вапцарова. Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. С., 1978, с. 258. По-нататък само: Летопис.

публикацията на ръкописния сборник М. Шишкова с пълно основание смята, че Сивата тетрадка „представлява своеобразен първообраз на „Моторни песни“ и свидетелство за Вапцаровите идейно-естетически критерии“⁵. Сивата тетрадка е особено ценна за нас по две причини: първо, като единствен източник на стихотворението „Испания“ и един от източниците на останалите четири творби от цикъла; и второ, като още едно потвърждение за цикличния характер на „Песни за една страна“ в днешния им вид и за подредбата им, т. е. за тяхната последователност. Като казвам всичко това, имам предвид, че стихотворението „Испания“ не е публикувано приживе на Вапцаров, а при издаването на „Моторни песни“ се е намесвала ръката на цензурата. За начина, по който е оформен Испанският цикъл в Сивата тетрадка, М. Шишкова пише: „За пръв път в зрялото ръкописно наследство на Н. Вапцаров е отделена специална страница за наименование на поредица от стихотворения, които поетът очевидно осмисля в тяхното единство, цялостност“⁶.

Освен Испанския цикъл, Сивата тетрадка съдържа стихотворенията на Вапцаров „Двубой“, „Ти помниш ли“, „Ще строим завод“, „Песен за човека“, „Горки“, „Пушкин“, „Родина“, „Огняроинтелигентска“, „Пролет“, „Пролет в завода“, „Романтика“, „Спомен“, „Хроника“, „Не бойте се, деца“, „Песен“, „Завод“, „Епоха“. Това са едни от най-хубавите творби на поета и повече от половината от тях той е включил в стихосбирката „Моторни песни“, а онези, които не е включил, свидетелствуват за прекалено високата му самовзискателност. Испанският цикъл е написан в края на тетрадката и това напълно съответствува на финалното, заключително място, което му е отредено и в общата структура на „Моторни песни“. От всички творби в тетрадката единствено той е обособен като цикъл и дори е отделена специална страница за заглавието, както вече стана дума.

Такава е накратко историята на написването и печатането на цикъла „Песни за една страна“. По-интересна е за нас историята на неговото написване, творческата биография на отделните съставлящи го произведения. Те са създадени приблизително в същия хронологически ред, в който са подредени покъсно в цикъла. Единствено изключение прави стихотворението „Сън“, написано половин година след „Песен на другаря“ и „Песен на жената“.

Испанският цикъл не е създаден наведнъж, в един творчески акт. Той е писан на части в продължение на година и половина или малко повече време — от пролетта на 1937 до зимата на 1938—1939 година. Започнат е около десет месеца след началото на Гражданската война в Испания, избухнала на 17—18 юли 1936 г., и е завършен някъде след края на войната (предаването на републиканската столица Мадрид в ръцете на метежниците става на 28 март 1939 г.). Такава е общата творческа хронология на „Песни за една страна“, която може да се състави по спомените и свидетелствата на Вапцарови съвременници и преди всичко на неговата съпруга. От спомените на Бойка Вапцарова се вижда, че тя е първият слушател на някои творби от Испанския цикъл, а също така е в състояние да свидетелствува за приблизителната дата, когато други от тях са замислени.

Създаването на отделните творби от цикъла „Песни за една страна“ се разгръща на фона на перипетията на Испанската гражданска война, от които Вапцаров живо се интересува, а също и на фона на други политически и културни събития от онова време, на събития от личния живот на поета и т. н. Всички тези факти образуват историческия, литературния, житейския и психологическия контекст, в който е създаден Испанският цикъл и който той в изве-

⁵ Н. Вапцаров, Ръкописно наследство. Съст. Б. Вапцарова. Подготвили текста и коментара Б. Вапцарова и М. Шишкова. С., 1982, с. 327.

⁶ Пак там, с. 368.

стен смисъл отразява — като обстановка, като източник на вдъхновение, душевна нагласа, съпътстващ фактор и пр. Нека хвърлим поглед върху обстоятелствата, при които са писани творбите от Испанския цикъл, и да проследим основните етапи на неговата творческа история.

Никола Вапцаров е настроен на испанска „вълна“ още от средата на юли 1936 г., когато се разнася новината, че е избухнал метежът на генералите срещу Испанската република. Тази тревожна вест върхлита Вапцаров в тежък за него момент — единственият му син Йонко е тежко болен и умира в края на юли. Един месец преди това е починал Максим Горки и Вапцаров пише по този повод едно от най-прочуствените си стихотворения⁷. По същото време Вапцаров заедно с всички прогресивни хора у нас се вълнува и от агресията на фашистка Италия срещу Абисиния. Той често рецитира едно стихотворение на Хр. Радевски за абисинските деца⁸. През август става голям пожар в мина „Черно море“, Бургаско. В резултат на задушаване от отровен газ загиват много работници. По всяка вероятност в написаното през следващата година стихотворение „Двубой“ Вапцаров има предвид именно това трагично събитие:

Във мината избухна газ.
И въглищния пласт
затрупа
петнадесет човека доле.

През октомври същата година в цял свят започва формирането на интернационалните бригади в помощ на Испанската република. В България също се провежда нелегална акция за събиране на доброволци. Като се има предвид изключителната чувствителност на Вапцаров по отношение на обществения и политическия живот на епохата, съвсем логично и правдоподобно е да се допусне, че още в края на 1936 г. у него е зрел замисълът да откликне в стихове на голямото историческо събитие.

През пролетта на 1937 г. интересът на Вапцаров към войната, която се води на Иберийския полуостров, се засилва особено. И това е лесно обяснимо, защото тогава войната навлиза в своята втора фаза, свързана с тежки сражения и драматични обрати в хода на военните действия — големите победи на републиканската армия в района на река Харама и край Гуадалахара, които спират настъплението на Франко към Мадрид, подавянето на антиправителствения метеж в Барселона, създаването на ново правителство на Народния фронт, падането на Билбао и Сантандер в ръцете на фашистите, превземането от републиканците на Теруел и т. н. През април и май 1937 г. Вапцаров чете книгата на Св. Минков „Мадрид гори“, в която са събрани официалните съобщения на телеграфните агенции за първата фаза на войната, и по-точно казано, за събитията на фронта до края на 1936 г. Едновременно с това той следи в печата и по радиото всички сведения и материали за текущите военни действия. Атмосферата на тези седмици ни предава Б. Вапцарова: „Събитията в Испания бяха завладели мислите на всички. Особено интересни разговори на тази тема се водеха в дома на Б. Ангелушев. Най-силно изразяваха чувствата си бате Борьо и Кольо, което Ангелушев изрази образно в картината „Испански патриот“. Вапцаров беше възхитен от майсторството на Ангелушев, че е уловил ентузиазма и решимостта на републиканеца да победи. Б. Ангелушев след няколко дни ни подари тази картина“⁹. В такава обстановка на духовен подем и вяра в победата на републиканците някъде през май 1937 г. Вапцаров написва сти-

⁷ „На Горки“ — Кормило, 1936, № 39, 1 юли.

⁸ Летопис, с. 185.

⁹ Пак там, с. 203.

хотворението „Испания“, първото от цикъла „Песни за една страна“. Оптимизмът на тази творба е продиктуван не само от твърдия комунистически ми-роглед на поета, но също така и от военното положение на испанския фронт. През пролетта на 1937 г. то е давало всички основания за „безумната радост“ на Вапцаровия лирически герой:

„Мадрид е наш!
Мадрид е наш!“
Светът е наш! Не бой се, друже!
И всяка молекулна част
е наша.
Под небето южно
ти спи
и вярвай,
вярвай в нас!

През същата година Вапцаров повече не се връща към тази тема. Животът му е наситен с най-различни събития. Създава някои от най-хубавите си стихотворения: „Пушкин“, „Романтика“, „Ти помниш ли“, „Двубой“, „Ще строим завод“. Пише детската поема „Влак“ и радиопиесата „Бент“. Спечелва два литературни конкурса — на списание „Летец“ и на Радио София. Не спечелва конкурсите на списание „Средец“ и на Земеделската банка. Здравето му е сериозно разклатено, намира се на прага на туберкулозно заболяване. Включва се в нелегалната партийна организация на жп депо София. И, разбира се, продължава да се занимава с тежка физическа работа, за да си печели хляба.

Творческият подем, който преживява Вапцаров, продължава и през 1938 г., когато са написани следващите три стихотворения от Испанския цикъл. През януари съпругата му Бойка прекарва известно време в болница. Веднага щом се завръща в къщи, Вапцаров ѝ чете „Песен на другаря“ и двамата разговарят за последните събития на испанския фронт¹⁰. Бойка е натъжена до сълзи от смъртта на Фернандес. Тази творба (по-късно заела средишно място в композицията на цикъла), рисува размаха на жестоката битка и същевременно е първото съобщаване на читателя за смъртта на главния герой:

Ний превзехме стръмнината днес.
Врязахме се в тяхната верига.
Колко би се радвал Фернандес,
само тъй... да можеш да се вдигнеш.

В последните дни на същия месец януари 1938 г. Вапцаров написва стихотворението „Песен на жената“ и го чете пред близките си, което „предизвиква спор за отношението на жената към борбата“¹¹. По всяка вероятност този спор е бил предизвикан най-вече от стиховете:

Аз ревнувам, Фернандес,
мразя даже тази дума
„свобода“, която днес
те увлече тъй безумно.

Вероятно първите слушатели на стихотворението са изтъкнали ролята, която Хр. Ботев и Хр. Смирненски са отреждали на жената като спътница на

¹⁰ Летопис, с. 216.

¹¹ Пак там, с. 218.

революционера. Вероятно първите слушатели на „Песен на жената“ са изказали и някакви по-конкретни съображения по този въпрос, но във всеки случай у Вапцаров образът на Долорес се отличава именно с общочовешката си значимост и в този смисъл е психологически правдоподобен, убедителен и трогателен. В следващото стихотворение от цикъла, „Писмо“, Долорес вече е разрешила своите колебания и съмнения, застанала е на висотата на своя съпруг, разбрала е смисъла на неговата саможертва:

Майко, ти не го кори,
че отиде да се бие.
Фернандес бе прав, дори
мисля, че грешиме ние, —

Само той от нас прозре
истина една в живота —
по-добре е да умреш,
вместо да живееш скотски.

През следващите месеци на 1938 г. поетът продължава да се интересува живо от военните действия в Испания, а и някои културни събития у нас насочват вниманието му към същата тема. В края на май в София се открива изложбата на Ил. Бешков, която Вапцаров посещава. По този повод един от близките му приятели пише: „Когато борбата в Испания се затегна и по всички фронтове кипяха ожесточени сражения, Илия Бешков откри своята изложба. В тази изложба знаменитият наш художник беше отделил място и на мрачната роля на Ватикана в испанските събития. Със страшна изобразителна сила Бешков беше показал тъпата жестокост на католицизма, неговата по същество жандармска роля във всички борби на народите за свобода и добър живот. — Това е художник! — казваше с пламнали очи Вапцаров. — Така трябва да се пише“¹². А през юни Вапцаров научава от вестниците за убийството на Федерико Гарсия Лорка и за състоялото се по този повод възпоменателно събрание в Париж.

През 1938 г. у нас излизат от печат документално-пътеписните и публицистични книги: „Какво видях в Испания“ от М. Грубешлиева и „Монте срещи“ от Л. Стоянов. Те отразяват впечатленията на двама участници в Международния конгрес на писателите за защита на мира и културата, състоял се в Мадрид и Валенсия от 27 до 30 юли 1937 г. Имаме всички основания да смятаме, че Вапцаров е чел тези книги, а може би е разговарял и с техните автори на тема Испанската гражданска война. Вапцаров, както е известно, се е познавал и с двамата и е следял тяхното творчество. А освен това новините от Испания са били предмет на особен интерес от неговата страна.

В края на юли и началото на август 1938 г. Вапцаров е на почивка в родния си град Банско и прекарва известно време с жена си, брат си Борис и един негов приятел на палатка в Пирин. Освободен от ежедневните грижи и непосилния труд в големия град, попаднал в любимата си природна среда и посетен от творческо настроение, поетът написва стихотворението „Сън“. По-късно, включено вече в състава на цикъла, то предшествува „Песен на другаря“ и „Песен на жената“. Естествено в това няма нищо необикновено. И при други поети творческият процес може да протече именно по този ред — най-напред се създават отделните творби, фиксиращи моментното състояние на духа, единичния, конкретен подход към темата, а едва по-късно същите творби се подреждат в цикъл по начин, който най-добре изразява общия замисъл и, тъй да се каже,

¹² Г. Караславов. Срещи и разговори с Никола Вапцаров. С., 1961, 90—91.

съдържа окончателното отношение на автора към изобразявания предмет¹³. След като вече е „убил“ Фернандес, след като е накарал и бойния му другар и жена му да го оплачат, Вапцаров отново ни го описва като жив и го кара да ни разказва за своите мечти в мига преди атаката. Още Б. Вапцарова, първият слушател на стихотворението „Сън“, обръща внимание на този анахронизъм. Вапцаров обаче ѝ отговаря: „Разбирам ти хитрия намек, а и ти си наясно защо разказвам на читателя съня на Фернандес. Всеки трябва да знае защо жертвува своя млад живот като хилядите, милионите хора от целия свят; хората жадуват за мъдър живот и за щастие, за справедливост“¹⁴. Впоследствие, преписвайки на чисто цикъла в Сивата тетрадка, Вапцаров поставя стихотворението „Сън“ на мястото, което му се определя от развитието на сюжета.

Любопитното тук е, че финалът на стихотворението („Сигнал за бой! Започваше атака. . .“), макар и да е завършен като лирична поанта, все пак остава „отворен“ към някакъв друг, следващ епизод, предполага някакво продължение. Очевидна е в това отношение и ролята на многоточието. Но нека започнем поред.

Стихотворението „Сън“ започва като диалог между Фернандес и Лорй, след това идва монологът на Фернандес, в който той разказва какво е сънувал, а после Лорй, развеселен и трогнат от детинската вяра в бъдещето на своя приятел, отронва: „Какъв си ти мечтател, Фернандес!“ Всичко дотук е един фрагмент, един завършен в себе си лиричен диалог, който би могъл да се възприема и самостоятелно, би могъл да съществува и вътре, и вън от някакъв цикъл (както вече стана дума по-преди, стихотворението „Сън“ е публикувано скоро след написването му като отделна творба в литературната периодика и по всяка вероятност читателите му по онова време са го възприели именно по този начин). Но след така описаната вече диалогична структура следва финалът:

На изток гаснеха звездите. Мрака
отстъпваше във паника,
без строй.

Сигнал за бой!
Започваше атака. . .¹⁵

Този финал, ако разглеждаме „Сън“ като отделно стихотворение, прозвучава някак „внезапно“, рязко връща участниците в разговора към действителността: призори е, двамата републиканци са скрити в траншеята, пред тях е врагът. Или, както казва в началото на стихотворението Лорй: „По-тихо! Скрий главата си! Отвън на педя са от нас, не говорй!“ Но ако разглеждаме „Сън“ като второ стихотворение от цикъла „Песни за една страна“, не може да не ни направи впечатление, че неговият финал до немай къде сполучливо и сякаш по единствено възможния начин се свързва с текста на следващото стихотворение „Песен на другаря“, което обаче е било написано и дори публикувано половин година преди това:

Ти не ще се върнеш, Фернандес —
днес картечен огън ви помете. . .

¹³ Показателна в това отношение е историята на Яворовия цикъл „Есенни мотиви“. Вж.: П. К. Я в о р о в. Събрани съчинения в пет тома. Т. I. Под ред. на Кр. Куюмджиев. С., 1977, 420—422.

¹⁴ Летопис, с. 232.

¹⁵ Самият Вапцаров много си е харесвал тази строфа, смятал я за голямо творческо постижение. Вж.: Летопис, 231—232.

.....
След сигнала ти политна пръв.
Недалече чу се лай картчен.
Олюля се... на челото кръв...
Фернандес, не ще се върнеш вече.

Ако изключим фактора случайност, единственото обяснение на този феномен е, че през 1938 г. Вапцаров вече е носел в главата си не просто идеята за испански цикъл, но и цял един сюжет с драматични перипетии и остри конфликти, характерни впрочем за цялата му поезия. Вапцаров по всяка вероятност е обмислял епизоди от една обикновена човешка история, разиграла се по време на Испанската гражданска война, и може би е свързвал тези фрагменти в някаква цялост, а може и те да са съществували в тайнствената интуиция на твореца, в поетичната му визия и постепенно са търсели път навън, към обективното битие на словото, в което той ги е зафиксирал най-сетне и ги е разположил на съответните им места. Ако не друго, то поне своеобразната, не съвсем обичайна композиция на Испанския цикъл, говори в полза на едно подобно предположение.

„Писмо“, последното стихотворение от цикъла „Песни за една страна“, е написано след трагичния за Републиката край на Испанската гражданска война, настъпил в края на март 1939 г. Замисълът обаче изглежда възниква много по-рано, още през декември предишната година. Вапцаров гледа на кинопреглед как колони испански бежанци се изтеглят към френската граница, емигрират от своето отечество и споделя с жена си: „В тази върволица от бежанци няма само страдащи и отчаяни хора. В тоя жив поток аз видях и сурови, набръчкани лица, и очи, които блестяха от гняв, омраза и надежда. Особено силно впечатление ми направи лицето на една млада жена, не зная дали я забеляза. Тя тикаше детска количка пред себе си със стиснати устни. Върху нейното уморено и почерняло от прах лице се четеше несломима твърдост. Това лице казваше: ние загубихме сражението, моят любим другар е убит, но вие жестоко се лъжете, ако мислите, че сте ни победили. Аз, обикновената жена, ще продължа делото на моя мъж“¹⁶.

Всичко в тези записани, или по-скоро запомнени от Бойка думи на Вапцаров, отговаря в общи линии на духа на стихотворението „Писмо“. И образът на незнайната испанска жена „със стиснати устни“, и „уморено и почерняло от прах лице“, запечатан върху лентата на кинохрониката, не са далеч от образа на Долорес Мария Гойя, героинята на двете заключителни стихотворения от цикъла „Песни за една страна“. Ние вече сме приели, че точно този е прототипът на Долорес, възприели сме го може би, защото не разполагаме с никаква друга достоверна версия. Но така или иначе, аз мисля, че за да се съгласим с тази версия, особено меродавен ще се окаже един наглед незначителен детайл: детската количка... Казвам „наглед незначителен“, защото досега никой коментатор на Вапцаровото творчество не го е отбелязал. Работата е там, че героинята, или по-скоро авторката на „Писмо“, очаква дете. И поетът не просто намеква, а подчертава това в три строфи. Може би във въображението на Вапцаров „младата жена“, която тика „детска количка пред себе си със стиснати устни“, испанската бежанка, прекосяваща френската граница, е именно Долорес със своето дете. То се е родило след като баща му вече е убит на фронта.

Фернандес е загинал за свободата на Испания, но неговата плът и кръв ще се завърнат на този свят посредством неговия син. И това е много съществен момент от финала на цикъла „Песни за една страна“. Долорес, научила за смърт-

¹⁶ Б. Вапцарова. Спомени за Вапцаров. Трето, допълн. и прер. изд. С., 1972, с. 222.

та на своя мъж, пише писмо до майката на Фернандес¹⁷. И с трогателна нежност я моли:

Но пред стария мълчи! —
Тази скръб ще го разнищи.
Скрито нейде поплачи
и не казвай нищо, нищо. . .

Ако някак разбере,
ако някак той усети,
ти кажи, че сме добре
и очакваме детето.

Ти кажи му: „Долорес
детски приказки се учи.
И те питат с Фернандес
внук ли искаш или внучка.“

Този обикновен, дребен, битов детайл внася неподправен оптимизъм във финала на стихотворението, а оттам и на целия цикъл. Когато всичко друго е скръб, униние и погром, Вапцаров успява да завърши своите „Песни за една страна“ с един разбираем за всички, общочовешки, жизнуетвърждаващ акорд. Тук отново се среща с една типична особеност на Вапцаровата поезика, която винаги се стреми от минимум художествени детайли да извлече максимум съдържателност и която успява посредством някаква единичност и подробност да ни внуши нещо по-общо и по-голямо.

През май 1939 г. актрисата Иванка Димитрова рецитира стихотворението „Писмо“ на едно литературно четене. Крум Вълков си спомня: „Препълненият с трудещи се салон, кипящ от вълнение, приличаше на изригнал вулкан. Нескончаемите ръкопляскания и тупане с крака, което бе обичайно по онова време, бяха израз на възхищението от високохудожествената творба на младия поет и същевременно манифестация на солидарност с борещия се против фашизма испански трудещ се народ“¹⁸. Към тези думи можем да добавим, че в залата е присъствувал и авторът и е станал свидетел на голямото и единодушно признание, което получава неговата творба. Това обстоятелство вероятно е укрепило намерението му да включи Испанския цикъл в стихосбирката си „Моторни песни“, над чието съставяне той започва да работи няколко месеца по-късно.

* * *

Както вече се каза, цикълът „Песни за една страна“ е писан на части, на няколко етапа. Отделните творби са създавани през интервали от по няколко месеца и някак „между другото“ наред с редица други стихотворения, които също са измежду най-ярките в творчеството на Вапцаров. (Вече споменахме за житейските събития и преживяванията на Вапцаров, които се разиграват в интервалите между създаването на отделните части.) В същото време обаче цикълът е удивително монолитен като идея, композиция и стихова форма.

Идеята е единна, органична, майсторски проведена — всеки път по различен начин — в различните стихотворения. Тя ги произизва всичките, целия цикъл

¹⁷ Проф. П. Данчев погрешно смята, че писмото на Долорес е до собствената ѝ майка. (Вж.: П. Данчев. Преди и след разстрела. С., 1979, 348—349.)

¹⁸ Труд, 1952, № 117, 24 юли.

от начало до край, за да ни внуши и психологическата дълбочина на „простата човешка драма“, и историческия размах на борбата, която е „безмилостно жестока“ и „както казват, е епична“ — ако ми бъде позволено да използвам тези типични вацаровски „формули“, взети от други стихотворения, но съвсем близки по смисъл до Испанския цикъл.

Композицията е оригинална и максимално функционална на замисъла. Тя едновременно изгражда и повествувателен сюжет със съответните фабулни преходи, детайли и описания, и драматично напрежение, разкриващо поведението и характерите на различните персонажи, и не на последно място създава чисто лирични образи и обобщения. Художественото сцепление между отделните части е направо поразително.

Стиховата форма на Испанския цикъл също изглежда предварително обмислена като цялостно построение, като най-подходящ музикално-словесен израз на съдържанието. В нея се редуват две ритмични стихии, ямбичната и хореичната, с различни дължини (4 и 5 стъпки). Първите две части, отличаващи се с приповдигнато и жизнерадостно настроение, с относително спокойствие, увереност и надежда, са написани в четиристъпен и петостъпен ямб. А вторите две части — драматично скръбни и трагични, но същевременно сурови и мъжествени — са издържани в петостъпен и четиристъпен хорей. Това редуване на ритма и на размера не толкова създава разнообразие на стиховата оркестрация¹⁹, колкото има за цел да изрази контраста между плавното и спокойно-епично начало и тревожния, трескав драматизъм, резките сюжетни преходи (например от „Сън“ към „Песен на другаря“) и да маркира смяната на емоционалния тон — радост и разочарование, скръб и надежда, отчаяние и вяра в бъдещето²⁰. За да разберем за какво става дума, достатъчно е да сравним две строфи — от първото и от последното стихотворение на Испанския цикъл:

Един работник с синя блуза
до мене прострелен лежи
и под каскета му нахлузен
неспирно топла кръв струи.

(„Испания“)

Майко, Фернандес убит!
Фернандес го няма, мамо!
Фернандес лежи зарит!
Поплачи за младостта му.

(„Писмо“)

Тези две строфи разкриват, най-общо казано, едно и също събитие — трагичната гибел на испанския работник — защитник на Републиката. В единия случай имаме описание и непосредствен образ на тази смърт, а в другия — съобщение за нея. И двете строфи се отличават с почти еднакво образно внушение, човешка простота и непосредственост, поетична сила. И в същото време те са различни по своето психологическо и художествено въздействие върху нас. Една от причините за тази много тънка разлика — но само една от причините, защото има и други — е разликата между стиховете размери на цитираните строфи.

¹⁹ Както е например в Дебеляновата „Легенда за разблудната царкиня“, където поетът използва почти всички класически ритми и размери на българския стих с техните цезурни и безцезурни варианти.

²⁰ Подобни стихови похвати Вацаров използва широко и вътре в границите на отделни лирически стихотворения — „Вяра“, „Романтика“, „Двубой“, „Доклад“ и др.

Днес, когато четем Испанския цикъл в окончателния му вид, на нас ни е никак трудно да повярваме, че всъщност той се състои от стихотворни фрагменти, писани по различно време в продължение на повече от година и половина. В своята цялост „Песни за една страна“ изглеждат изпети „на един дъх“ с някакъв необикновен размах, в един-единствен и могъщ творчески порив. Петте стихотворения напомнят на куршуми, изстреляни мигновено един подир друг в една и съща цел — веднъж завинаги и безвъзвратно. Ако всичко това важи за цялостното художествено възприятие на Испанския цикъл, то важи и за създаването на отделните му части. Те изглежда наистина са излени наведнъж, без особени колебания, без редакции и варианти.

Няколкото текстуални различия между печатните публикации на „Песен на другаря“ и „Сън“, а също и между ръкописния оригинал и първата публикация на „Писмо“, са съвсем дребни и незначителни и никак не са характерни за творческия процес у Вапцаров, като се има предвид, че: „Над стиха си той работеше с рядка упоритост и амбиция. Многобройните поправки, унищожаване на цялото и почване отново и отново беше нещо обикновено за него“²¹. Трябва също да се има предвид, че стихотворения като „Романтика“, „Ти помниш ли“, „Горки“, „Илинденска“, „Елтепска“, „Пролет моя“, „Пушкин“, „История“, „Антели“ и др. имат по две редакции, или пък различни варианти на отделни строфи.

Може да се каже, че измежду всички значителни Вапцарови творби цикълът „Песни за една страна“ се отличава с най-малко творчески мъки, написан е най-леко. По това време Вапцаров е в разцвета на своята поетическа зрялост, овладял е вече много от тайните на словото. Творческият процес при Испанския цикъл, доколкото може да се съди, се характеризира с увереност в замисъла и с целеустременост и окончателност на художественото изпълнение. Разстоянието между хрумване и писане, както изглежда, е било кратко, а резултатите са блестящи.

Цикълът „Песни за една страна“ разказва за едно крупно, значително историческо събитие посредством една дребна, отделна, конкретна случка. Всенародната колективна драма на Испания е възсъздадена чрез личната драма на едно испанско семейство. Художествените средства, макар и оставащи в границите и конвенциите на лириката, успяват да създадат представа за епичност. Казано с други думи, Испанският цикъл решава една чисто епична задача с помощта на лирични похвати. Така, както са написани и композирани, „Песни за една страна“ могат да бъдат наречени повест в стихове, епично-повестувателно произведение, чието пространство е „умалено“ в мащаб, сведено е до обеми и пропорции, с каквито борави само лириката. Една от специфичните особености на стиховия текст, както е известно, е неговата способност в нищожно пространство да побира бездна от смисъл, да концентрира огромно съдържание.

В стихотворението „Испания“ поетът рисува образа на мъртвия боец и, като взима повод от течащата му кръв, започва да говори за себе си, за своята кръв, която „тревожно в жилите шуми“. А след това разказва случки от миналия си живот, изгражда цяла една асоциативна верига от събития, които стават по света, навсякъде, където в този момент преди или в бъдеще ще се лее кръвта на борците за свобода, за да се върне отново на барикадите край Мадрид, където кръвта на убития работник „налива в жилите кураж“ и кара защитниците на града да крещат: „Мадрид е наш! Мадрид е наш!“. За да се опише всичко това, ще са нужни много страници белетристичен или публицистичен текст със съответните описания, диалози, авторски отстъпления и т. н. А тук Вап-

²¹ Хр. Радевски. Поезия и жизнен подвиг. — Сборник Н. Й. Вапцаров. Съст. Мл. Исаев. С., 1947, с. 73.

царов е постигнал същия ефект само в осем строфи. И е направил това, като майсторски е използвал многобройните значения на една-единствена дума, един-единствен образ — образа, символа на кръвта. На много места в Испанския цикъл имаме изобразяване на предметния свят, кратки описания на отделни действия или състояния от конкретната действителност. Те обаче са строго подчинени на основната си функция — да бъдат художествени детайли, които мигновено да въздействуват на нашите сетива и нашето въображение, а не да описват. Стихът тече така динамично и целеустремено, че никога не се получава впечатление за описателност, нито пък за разказвателност, макар че всъщност Вапцаров и разказва, и описва. Поетът разказва историята на един син, историята на една любов, прекъсната трагично от войната, част от погребението на „стоте, дето ги зари блиндажа“ и т. н. Поетът също така описва как изглежда завода в съня на Фернандес, предава думите на работниците там, или пък епизод от сражението в минутите преди атака:

После някой с пръсти рий земята,
после къс и истеричен смех. . .
Някой грабна ръчната граната,
заотвинтва и отново спре.

Тук ние не можем да разберем дали един и същ боец „с пръсти рий земята“, смее се, започва да отвинтва капачката на гранатата и след това спира. Не се разбира дали това не е самият Фернандес. По всяка вероятност става дума за трима различни бойци, всеки от които по свой начин реагира на нервното напрежение пред боя²². Но всички тези обяснения нямат значение. За Вапцаров е било важно посредством фрагментарно описание на онова, което става в траншеята, да създаде у читателя същото напрежение, и дори, бих казал, да му създаде впечатление, че сам присъствува на фронта. Самият поет се е вживял посредством въображението си в тази фронтова атмосфера до такава степен, че няма нужда да я описва. Достатъчно е да ни опише своето вътрешно усещане. И той постига целта си с пестеливи художествени средства, единствено чрез контраста между звука и тишината, между пълния с напрежение покой, който цари на позицията, и бурята, която се разиграва в душата на войника:

Тръбен знак. И след сигнала пак
става тихо, непонятно тихо. . .
Във окопа дреме синкав мрак,
а в гърдите брули бесен вихър.

От тези и от много други подобни примери се вижда как само с помощта на похватите, които предлага стихът, Вапцаров всъщност успява да постигне пълноценно епично-повествувателно сцепление. Като цяло епичният художествен синтез на „Песни за една страна“ е осъществен най-вече чрез образни внушения и символи и е вложен в типични за лириката форми: песен, беседа, изповед, послание.

Испанският цикъл се отличава с голяма смислова натовареност, изключителна психологическа наситеност и емоционално-напрегнат тон на лиричното повествуване. Тези характеристики, а също така и острите, трагични сюжетни ходове, създават силен драматичен заряд. За драматичното въздействие на

²² В първата публикация на стихотворението във в. „Заря“ третият стих на цитираната строфа гласи: „Т р е т и грабна ръчната граната“. Това ми дава основание за подобно тълкуване.

творбата голяма роля играят своеобразният „шепот“ и недоизказаност на речевото съобщение, а също и особеностите на самия постижен текст — неговата стилистика и интонация, синтактичната му и стихова структура, римите и т. н. Разговорната интонация, характерна за Испанския цикъл (както впрочем и за цялата Вапцарова поезия), създава непринуденост, задушевност в общуването между героите — и в радостни, и в трагични моменти от развитието на сюжета:

Почакай.. как започваше?.. Така...
Войната свършена... Разбираш ме, нали?

(„Сън“)

Колко би се радвал, Фернандес,
само тъй... да можеш да се вдигнеш²³.

(„Песен на другаря“)

Може би си прав, нали?
Може би си прав, любими,
ала мене ме боли...

(„Песен на жената“)

Лаконичният изказ, достигащ на места до драматична съдържаност и недоизказаност, е важна речева характеристика на цикъла „Песни за една страна“ като цяло и е особено функционален в трагично-събитийните повратни точки на повестуването:

Недалече чу се лай картечен.
Олюля се... на челото кръв...
Фернандес, не ще се върнеш вече.

(„Песен на другаря“)

Тръгна. В стаята тогаз
стана тихо и задушно.
.....
Хлопна пътната врата. —
Няма да се върнеш. Зная.

(„Песен на жената“)

Синтактичният строеж на стиха в Испанския цикъл има за цел да се избегне каквато и да е описателност, да се създаде чувство за внезапна смяна на събитията, за тяхното натрупване и трагична неповторимост. Поради това синтаксисът е съставен от къси периоди, насечен, много често елиптичен, напомня „телеграфен“ стил или репортажно съобщение от фронта или от място, където е станало нещастие. В него няма нищо излишно, нищо претрупано, никакви украшения:

Днес погребяха стоте,
дето ги зари блиндажа.

(„Писмо“)

²³ В първата публикация във в. „Заря“ четем: „Колко б и х се радвал, Фернандес“. Ако не става дума за печатна грешка, тук е налице вариант, който изразява мисълта по-банално. Окончателният текст е интересен именно с това, че Фернандес самият, макар и вече мъртъв, ще се радва да види, че атаката на неговите другари е била успешна. В този вид стихът отговаря най-пълно на замисъла на Вапцаров.

Тръбен знак. И след сигнала пак
стана тихо, непонятно тихо. . .

(„Песни на другаря“)

Елиптичната конструкция се използва от поета и в случаите, когато той иска да изрази спор, рязко отрицание, внезапно отхвърляне. С този типичен вапцаровски похват, използван и в редица други негови стихотворения, всъщност се открива цикълът „Песни за една страна“. Вапцаров започва с отричането на традиционна Испания, за да може след това да утвърди нова, революционна Испания:

Какво бе ти за мене? —

Нищо. —

Една загубена страна
на рицари и на плата.²⁴

Функции, близки до описаните вече, изпълняват в текста на Испанския цикъл и многобройните анафори и други видове повторения. С тяхна помощ поетът подчертава нещата, които смята за особено важни, натъртва ги, засилва тяхното значение, за да ни внуши собствените си мисли и чувства и да ни спечели на своя страна:

Сегга за мене ти си участ.

Сегга за мене си съдба.

.

Сегга горя, сегга се радвам
на всеки боев твой успех. . .

.

Сегга се бия до победа,
в картечните гнезда прикрит. . .

(„Испания“)

А понякога по този начин Вапцаров повишава ударното звучене на стиха, превръща го в сигнал, в тръба, която разнася ужасна вест. И сякаш не Долорес в своето знаменито писмо, а самият поет иска да ни съобщи за смъртта на своя герой и бърза да натрапи на нашия слух и нашето съзнание;

Майко,
Фернандес убит!
Фернандес
зарит в земята!
Фернандес
го няма днес!
Фернандес
лежи в полята
под стените
на Мадрид.

(„Писмо“)

Името на Фернандес се повтаря не само тук. То се повтаря изключително често в четири от стихотворенията в Испанския цикъл („Сън“, „Песен на дру-

²⁴ Сръ. със стихотворението „Вяра“, където елипсата натрупва няколко отрицания: „А как ще шурмуват, моля? С куршуми? Не! Неуместно! Ресто! — Не струва!“

гаря“, „Песен на жената“ и „Писмо“). Това не е чак толкова чудно, защото то е име на главния герой и често се използва като обръщение. Любопитно че и в четирите споменати по-горе стихотворения това име се римува с думата „днес“. А от своя страна „днес“ заедно със своя синоним „сега“ са едни от най-често срещаните — повтарят се 15 пъти в целия цикъл. Това съвпадение не е случайно. От формална гледна точка римите са интересни като „огледално“ съвпадение на две опорни съгласни вляво от ударението: Фернандес — *днес* Вапцаров, както е известно, много държи на римите си, внимателно подбира звуковия им състав, за да подчертава по този начин смисловата натовареност на стиха. Освен това Вапцаров проявява предпочитание към римуване на имена: лични, фамилни, географски — на планини, морета, градове, държави и т. н. По всяка вероятност така поетът се стреми да засилва конкретния и предметен характер на изображението и да приближава своя стих до делничната реч.

На фона на всички тези особености на Вапцаровата рима, по-специално при Испанския цикъл, постоянното, упорито, натрапчиво римуване на „Фернандес“ и „днес“ има преди всичко семантична функция. То подчертава темпоралния аспект на действието и, по-точно казано, актуалния момент на времето. Вапцаровото „днес“, здраво скрепено посредством римата с името на Фернандес, изразява различни нюанси във възприемане актуалността на времето. Веднъж това е денят на атаката, в който очите на Фернандес са „толкова детински“, понеже не знае, че ще загине („Сън“). Друг път това е пак денят на атаката, когато обаче Фернандес загива („Песен на другаря“). В третия случай това е денят, когато героят е тръгнал да воюва за свободата на своя народ и е изоставил в къщи жена си („Песента на жената“). В четвъртия случай това е страшният ден, в който майката получава вестта за смъртта на Фернандес („Писмо“). А понякога употребата на думата „днес“ разкрива и смисъла на историческото време, на епохата, в която живеят и страдат героите и която ги тласка към борба:

Аз ревнувам, Фернандес,
мразя даже тази дума
„свобода“, която *днес*
те увлече тъй безумно.²⁵

Всички нюанси на Вапцаровото „днес“ и „сега“ са обединени около едно общо значение — мигът, денят на войната, нейното начало, нейното битие, ужасната ѝ актуалност и неизбежност, онова „днес“, което за човека в окопите, уви, още не се е превърнало във „вчера“. Думата „днес“, която Вапцаров повтаря и римува толкова често, е екзистенциалният синоним на войната, която поетът изобразява. В книгата „Феноменология на духа“ Хегел смята, че „днес“ и „тук“ са двете основни съставки на сетивната достоверност на битието, неговата непосредствена даденост, преди да е започнал процесът на познанието. А Гео Милев пише за своето преживяване в оня трагичен за него априлски ден на 1917 г. на фронта край Дойран:

Аз умирам под кота 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.
Няма век, няма час — има *Днес!*

В Испанския цикъл на Вапцаров това *днес* представлява всъщност единството на времето, което може да се разглежда наред с единството на мястото и

²⁵ Тук и по-нататък курсивът в цитатите от Вапцаров е мой — П. В.

действието — битката край Мадрид. Трите единства могат да бъдат проследени от момента, в който поетът ни казва, че и той заедно с бойците на Републиката се сражава „из улиците на Толедо и пред стените на Мадрид“, до момента, когато Долорес в писмо до майката на своя съпруг пише:

Фернандес
лежи в полята
пред стените
на Мадрид.

Вапцаровото „днес“ обединява и петте „Песни за една страна“ в едно органично цяло, чиято композиция се определя от развитието на художественото действие във времето. Тази именно хронологическа последователност на действието е която споява в едно различните смислови оттенъци на думата „днес“, на които вече се спряхме по-преди. В първата част поетът, пренесъл се чрез своето въображение в окопите на войната ни казва, че „сега“ се бие до победа „в картечните гнезда прикрит“ и усеща как пролятата кръв на героите „днес“ издига барикади, налива в жилите кураж“. Във втората и третата част Вапцаров изобразява утрото на деня, в който се води битката и, описва самата битка и нейния резултат:

Ний превзехме стръмнината *днес*.
Врязахме се в тяхната верига.

Но в деня на победата е загинал главният герой:

Ти не ще се върнеш Фернандес —
днес картечен огън ви помете.

В четвъртата част Вапцаров рисува образа на Долорес, която очаква завръщането на любимия си мъж. С голяма художествена сила поетът е пресъздал и психологическото напрежение на очакването, и обективната обстановка на действието:

Днес тревожния покой
дебне в малката ни къща.
Стихна боя, мили мой,
ала ти не се завръщаш.

В петата част Долорес вече е разбрала, че надеждата ѝ е напразна. Как е научила тя за смъртта на Фернандес? Може би защото сражението отдавна е свършило, а него все го няма. . . Може би някой от другарите му е дошъл да ѝ съобщи страшната вест. . . Вапцаров, верен на общия стил на недоизказаност, който е типичен за целия му Испански цикъл, смята, че този детайл се подразбира от логическия ход на сюжета. Впрочем поетът все пак го загатва доста ясно, споменавайки, че Долорес присъствува на погребението на бойците, затрупани от избухнал снаряд: „*Днес* погребваха стоте, дето ги зари блиндажа“. И когато трагичното предчувствие на Долорес вече се е сбъднало, тя пише писмо до майката на героя:

Фернандес
зарит в земята!
Фернандес
го няма *днес*!

Художественото време на цикъла „Песни за една страна“ представлява един ден от всекидневието на Испанската гражданска война. От сутринта до вечерта на този ден се разгръща цялото повествование и се разкриват характеристиките на героите. Тези характери са обрисувани с лаконични художествени средства, както това е присъщо на поезията, и по-точно казано, на такива нейни жанрове като лирически цикъл и лирическа поема. Епичното начало в „Песни за една страна“ се съдържа както в цялостния дух на цикъла, така и в онези негови фрагменти и пасажии, където са изобразени, набелязани, подсказани събития, идеи, мащаби и перспективи — надхвърлящи собственото художествено време и пространството на творбата („Испания“, „Сън“, „Песен на жената“, „Писмо“).

Главният герой на цикъла, испанският комунист Фернандес, и изобщо цялото събитие, Испанската гражданска война, са изобразени веднъж сами по себе си и втори път посредством отношението към тях на останалите персонажи: лирическият повествовател (Вапцаров), другаря (Лорис), жената (Долорес). Като цяло героите на цикъла „Песни за една страна“ ни дават четири гледни точки спрямо събитието. То се пречупва през призмата на тяхната психология, на техния мироглед и характер. По косвен начин в лирическото повествование присъствуват и други два персонажа — родителите на Фернандес — със своя, макар и само загатната психология и гледна точка към събитието. Жената на Фернандес и неговият нероден син (чието присъствие в творбата Вапцаров е изтъкнал достатъчно ясно) са носители на онази сюжетна и идейна линия, която води към бъдещето. Вапцаров е очертал тази линия по съгъстен художествен начин, само в три строфи на финалната част:

Майко, ти не го кори,
че отиде да се бие.
Фернандес бе прав, дори
мисля, че грешиме ние. —

Само той от нас прозре
истина една в живота, —
по-добре е да умреш,
вместо да живееш скотски.

Хляб си имахме. Един
бе достатъчен за двама.
Но за бъдещия син
щеше ли да стигне, мамо?

Така в цикъла „Песни за една страна“ трагедията на войната, отнела живота на един милион хора, е разкрита посредством смъртта на един-единствен човек. Историята на Испанската гражданска война, която трае близо хиляда дни, е пресъздадена по забележителен художествен начин чрез историята на един-единствен ден. Този ден побира в себе си духа на цяла епоха.

* * *

За създаването и за идейно-художествения облик на „Песни за една страна“ са изиграли роля много и различни фактори. Идеологическият, психологическият и общественият контекст, в който се вписва творческата история на цикъла е сложен и богат на събития и преживявания. Преди всичко трябва да се подчертае още веднъж, че различните етапи от създаването на цикъла доста точно

съответствуват на перипетията на самата Испанска гражданска война. Макар и да не е непосредствен очевидец на войната, Вапцаров в известен смисъл пише по „горещите следи“ на събитията.

1) Уводното стихотворение „Испания“ е създадено, когато положението на фронта се затяга, започва офанзивата на републиканските сили и войната навлиза в решителна фаза. Международната подкрепа на испанския народ е вече факт и в сърцата на прогресивните хора живеят надежди за близка победа. 2) „Песен на другаря“ и „Песен на жената“ са писани по времето, когато войната вече е взела много жертви. Вапцаров е потресен от съобщението на вестник „Заря“, че за 17 месеца са убити 200 000 души и са ранени половин милион²⁶. И, верен на своя художествен реализъм, поетът решава, че неговият герой Фернандес също би трябвало да бъде сред загиналите. 3) „Сън“ — от гледна точка на творческата хронология, а не на окончателната композиция на цикъла — напомня лирическо отстъпление. Докато пише, Вапцаров си представя мъртвия вече герой като жив, описва неговите идеали и мечти за бъдещето, за да може, както сам казва, да стане по-ясно за какво е пожертвувал живота си Фернандес. 4) „Писмо“ е писано след разгрома на Испанската република. То е естествен завършек на драматичния сюжет, негов епilog и най-висока точка на трагизма, въведен от Вапцаров още в началното стихотворение посредством образа:

Един работник с сияя блуза
до мене прострелен лежи
и под каската му нахлузен
неспирно топла кръв струи.

Вапцаров се вълнува от Испанската гражданска война, не само защото там се пролива кръвта на неговите братя по идеи и по класа, но и понеже си дава сметка, че е съвременник на един повратен исторически момент, когато се решава съдбата на човечеството: „Като комунист Вапцаров разбираше, че от изхода на грандиозната битка в Испания ще зависи и по-нататъшното развитие на световната политика. В стихотворението „Испания“ той каза онова, което се усещаше в тревожния му и всекидневен интерес към битката на Пиринейския полуостров“²⁷. За това поетът нарича Испания своя участ и съдба. Затова вижда и себе си сред защитниците на нейната свобода:

Сега горя, сега се радвам
на всеки боен твой успех
и вярвам в силата ти млада,
във нея своята сила влех;

сега се бия до победа,
в картечните гнезда прикрит,
из улиците на Толедо
и пред стените на Мадрид.

Тези стихове естествено са плод на въображение, но не са много далеч от истината. Както е известно, Българската комунистическа партия изпраща цяла бригада интербригадисти в Испания. Самият Вапцаров изгаря от желание да замине и той като доброволец, но по това време е тежко болен, застрашен от туберкулоза²⁸.

²⁶ Летопис, с. 216.

²⁷ Г. Караславов. Среци и разговори с Никола Вапцаров. С., 1961, с. 91.

²⁸ Б. Вапцарова. Спомени за Вапцаров. Трето прер. и допълн. изд. С., 1972, с. 221.

Въпреки че на повечето свои съвременници Вапцаров е изглеждал човек свит, скромнен, лишен от писателско самочувствие, има редица данни, че той твърде определено е осъзнавал и „своето място във живота“, и силата на своя необикновен талант. Вапцаров достатъчно добре е усещал, че е част от голямата художествена и гражданска традиция на нашата поезия, създадена от Ботев, Вазов, Яворов и Смирненски, и очевидно се е стремил да твори в руслото на тази традиция и да застане редом с най-великите ѝ представители. За всеки, който по-дълго се е занимавал с поетичното наследство на Вапцаров, това е безспорна истина. А най-решителното доказателство е, разбира се, самото творчество на Вапцаров. (Ст. Йежи Лец казва: „Човек, който е гений и не знае това, навярно не е гений“.)

Ето защо, когато се заема да изобрази в стихове Испанската гражданска война, Вапцаров преди всичко си поставя една голяма и отговорна литературна задача. Ако в това отношение у него е имало все пак и някакви колебания и самокритичност, те са били продиктувани от величието на революционната тема и от постиженията на неговите велики предшественици. Елеонора Давчева си спомня: „Когато Никола Калъпчиев се готвеше да замине за Испания, той получаваше от ЦК на партията материали за случки и събития оттам. Споделяше с Вапцаров и му казваше: „Смирненски е признат певец на международния пролетариат, защото възпя Москва, Червените ескадрони, Йохан, Карл Бибкнехт и Роза Люксембург, а ти, ако възпееш революцията в Испания, ще възпееш международния пролетариат в борбата му с настъпващата реакция“²⁹. Без да се съмнявам ни най-малко, че разговорт е протекъл именно по този начин, искам само да добавя, че Вапцаров вероятно и сам е знаел какво значи да се напишат стихове за едно толкова важно историческо събитие. Иначе може би нямаше да напише своите „Песни за една страна“.

Възпявайки жестоката битка, която бушува на Пиринейския полуостров, Вапцаров е имал възможност да се запознае и с някои творби на български поети на същата тема. Поетът е успял да си даде сметка за постигнатото от някои събратя по перо, попаднал е, ако мога така да се изразя, в „конкуренция“ със своите колеги, а нищо чудно и техните стихове да са го навели на определени размисли при собствената му разработка на темата. Изключено е Вапцаров да не е чел стихосбирката „Испания на кръст“ (1937) на В. Ханчев, макар че името му никъде не се споменава в „Летописа“ на Б. Вапцарова. Съвсем достоверно се знае, че в началото на февруари 1938 г. Вапцаров получава с автограф от автора току-що излязлата стихосбирка на Мл. Исаев „Тревожна планета“, където цял един цикъл от девет стихотворения „(Испански мотиви“) е посветен на войната³⁰. Запознаването на Вапцаров с този цикъл несъмнено е разширило представите му за темата, над която и той работи в момента.

За Испанската гражданска война пишат поети в цял свят. Творбите им се отличават с интимно, скроено преживяване на събитието и със страстна гражданска заангажираност. Тази обща особеност при изобразяването на борещ се Испания от страна на най-различни автори е вече отбелязвана в критическата литература: „Испанската тема се поставяше в онези години като общочовешка тема. Героична Испания обгори сърцата на много поети и породила стихове, одухотворени от неподправен патос и лирическо възмущение“³¹. Казаното от Лидия Юриева с пълна сила важи и за Вапцаров, чийто цикъл „Песни за една страна“ в никакъв случай не стои по-долу от най-доброто, създа-

²⁹ Пиринско дело, 6 декември 1969.

³⁰ По белите полета има много бележки, писани с ръката на Вапцаров. Книгата се намира в музея на поета в София.

³¹ Л. М. Юрѐва. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., 1973, с. 134.

дено на тази тема в световната поезия, а понякога го и превъзхожда — като самостоятелна художествена стойност и като творба с място и значение в националното литературно развитие. Испания обгори и сърцето на Вапцаров и изтръгна от него един от най-вдъхновените му, най-искрени, най-човечни и мъжествени стихове. За психологическото състояние на поета в този момент много върно пише един негов съвременник и близък приятел: „Той напругаше поетичния си дух, за да долови всеки тон от героичната симфония на испанската освободителна война. Следеше с дълбоко вълнение съобщенията в печата, по радиото, по екраните на кината, всяко известие за голямата испанска драма“³². В тези думи на Младен Исаев е обрисувана цялостната личност на Вапцаров, неговото непрестанно вътрешно горене, жаждата му за подвиг, за съучастие в социалните битки у нас и по цялата планета, умението му да се превръща в различни образи:

А аз съм тук
и там. —

Навред. —

Един работник от Тексас,
хамалин от Алжир,

поет. . .

Навред съм аз!

Навред съм аз!

Испанският цикъл на Вапцаров съвсем не е рожба на вдъхновение, „по повод“, каквито често пъти са много съчинения, посветени на политически теми, исторически личности или пък събития, разиграли се далеч зад границите на България, за които най-напред научаваме от вестниците. Без цикъла „Песни за една страна“ ние днес не можем да си представим нито стихосбирката на Вапцаров „Моторни песни“, нито цялостната му поезия. В състава на единствената му приживе издадена книга Испанският цикъл е много съществен дял от съдържанието, изчерпващо почти всички по-важни теми на Вапцаровата поезия. В цялостната своеобразна, майсторски „балансирана“, идейно акцентирана и по принцип циклично построена композиция на този сборник, „Песни за една страна“ се отделят по характерен начин и освен всичко друго се налагат на вниманието в качеството си на финална, заключителна част.

Въпреки неголемия си обем (само 20 стихотворения), въпреки намесата на цензурата, въпреки, че не включва редица ярки творби на Вапцаров, които вече са били написани и спокойно са могли да влязат в сборника, стихосбирката „Моторни песни“ си остава една характерна, физиономична книга. В нея се съдържа целият творчески свят на Вапцаров, отразен като „в капка вода“. Един калейдоскоп от образи и идеи, които под една или друга форма съществуват във всяка творба, излязла изпод това велико перо. Една поетична вселена в миниатюра. Нещо повече, сборникът „Моторни песни“ разкрива самата идея за тази вселена, нейния порядък, йерархия и хармония. Свидетелствува за основната насоченост на Вапцаровата лирика, за нейното възходящо, настъпателно, „центробежно“ движение от вътре на вън: от родното към чуждото, интернационалното и универсалното, от личното към общочовешкото и всемирното, от човека към народа и обществото, а от там към света. Вапцаровите стихове са интимни „песни“, и „песни за човека“, и „моторни песни“, и „песни за родината“, и песни за цялото човечество.

В този смисъл Испанският цикъл се стреми към върха на йерархията, към небето на Вапцаровата лирика. В същото време обаче той си остава здраво

³² М. л. И с а е в. Незабравимото. Мемоари. С., 1976, с. 311.

свързан със земята, върху която живеят, страдат, борят се и умират героите на Вапцаров, обикновените трудови хора в България. За бойците на Испанската република поетът пише със същия топъл, сърдечен, изповеден тон, със същата простота и задушевност, както и за своите другари от завода, за огняря, ковача, рибаря, моряка, за младежа „с глас от глад изстинал“, за селянина, който се поти „и под езика“, за неизвестните хора от „фабрики и канцеларии“. Вапцаров вижда испанския работник през очите на българския работник и говори за него, за този човек, живеещ на другия край на Европа, както би говорил за себе си. Той няма нужда да се превъплъщава в чуждия образ, защото се усеща едно цяло с него. Не е трудно да забележим, че в цикъла „Песни за една страна“ се оглеждат много други характерни теми и мотиви на Вапцаровата поезия. Почти всичко, за което пише поетът — революционната романтика, заводския бит, любовта, приятелството, работническата солидарност — го има и в Испанския цикъл. Фернандес вижда насън:

... уж същия завод, машини същи,
но частите им блеснали — злато!
И ставите им някак по-могъщи.

Това всъщност е мечтата на нашия работник да построи „завод на живота“ да впрегне дните „в бетонен ръкав“ и да пее, когато работи, „но радостни песни, които ще славят човека“. Или пък да вземем друг пример, разкриващ психологическото своеобразие на интимното чувство, изправено пред една жестока, брутална действителност. Любовта между Долорес и Фернандес е стълпана от жестокия ваял на войната, тя е излишна, неуместна в момент, когато се решава съдбата на цял народ. Това е трагедията на жената, която иска и не може да разбере, защо е разлъчена от любимия, в името на какво трябва да го загуби. С каква сърдечна кротост и топлота звучи нейната изповед:

Може би си прав, нали?
Може би си прав, любими,
ала мене ме боли
и тежи ми, и тежи ми

тая страшна пустота,
легнала във нашта стая.

Същата психологическа драма, разкрита с не по-малко нежни, съкровени и човечни слова, се разиграва и между героите на други Вапцарови стихотворения. И над техните мисли и мечти за щастие тежи „барутната тревога“ на жестоки социални битки, и „мъничкия свет“ на любовта е беззащитен сред тоя „шум фабричен“ и „зъл картечен грак“, той е обречен, жертвуван, но любовта не престава да бъде красива:

И в тези дни, кажи ми ти,
когато ни притягат в обръч,
в сърцето, грях ли е, кажи,
че пазя още кът за обич?

(„Любовна“)

Връзките на Испанския цикъл с целокупното творчество на Вапцаров могат да бъдат проследени не само в тези и други, подобни на тях, идейни, тематични и художествени детайли. Сходството, приликата, общият генетичен

код между „Песни за една страна“ и останалите песни на поета е, че всички те са рожби на едно и също възприятие на света, като арена на безпощадни социални сблъсъци, като епоха на „растящо кръвопролитие“³³, когато противоборстващите социални сили се вдигат за последен шурм. Най-ясно, лаконично и образно Вапцаров изрази това усещане, едно от най-характерните за неговото творчество, в стиховете:

В гърдите ни опрян е за стрелба
на времето барутно пистолета.

Вапцаров не можеше да не обърне поглед към Испанската гражданска война, защото той никога не бе живял само с проблемите на своя народ и своята родина. Той винаги се вслушваше в пулса на планетата, мъчеше се да долови ехото на всяко историческо събитие, на всяка революционна битка, която води човечеството. За него революцията бе универсално, всемирно явление. За него историята бе нещо, което не засяга само отделната личност, но и всички хора по земята. Такава бе и представата му за епохата, в която живя и твори. Той се интересуваше от нея и възприемаше като нещо цялостно, глобално, надхвърлящо националните граници и обединяваше хората посредством могъщата стихия на техните класови цели и идеали. Вапцаров се чувствуваше брат на всички унижени и оскъrbени по земята и от тяхно име говореше:

Епоха на дива жестокост,
препускаща лудо напред.
Кипяща, стоманна епоха
пред прага на новия свет.

Почти няма Вапцарово стихотворение, чийто лирически герой да не живее с ясното усещане, че е изправен пред двубой на два свята и сам е участник в него. Героите на Вапцаров се чувствуват предопределени за голямото историческо кръвопролитие. То е тяхна obsesia, те го очакват като единствен изход от мъчителните противоречия на епохата. Тяхната съдба е да се борят с „кървавата ретроградност“ („Двубой“) и да ги души насън, „площадния кървав двубой“ („Родина“), и да живеят „като скот в скотобойна“ („Песен за човека“), и да напояват историята „с кръвта на хиляди убити“ („История“). Същата картина рисува Вапцаров и в стихотворението „Испания“, но тук образът на кръвта, който впрочем е един от ключовите в неговата поезия³⁴, вече не е само олицетворение на кошмарната и безсмислена жестокост на историята, на ненужно пролятата кръв“, за която се говори в стихотворението „Родина“. Тя е символ на международното пролетарско братство, на кръвното родство между борците за свобода по цял свят:

Спи, мой другарю, спи спокойно
под кървавите знамена. —
Ще мине твоята кръв във моята
и после в цялата земя.

И тази кръв сега протича
в заводите от град във град,
вълнува, движи и увлича
селата в общия парад —

³³ Б. Ангелушев. Най-чистият човек. — Сборник Н. Й. Вапцаров, С., 1947, с. 81.

³⁴ По-подробно по този въпрос вж: П. Велчев. Вапцаровият образ на света. — Н. Вапцаров. Нови изследвания и материали. С., 1980, 151—160.

на упоритата надежда,
на смелостта и на труда,
на суровата неизбежност,
на кървавата свобода.

Пролятата кръв на падналите се връща обратно в жилите на техните братя по класа, обагря вечно шумящите им бойни знамена, сплотява ги за последната битка и окриля вярата им в победата. В тези стихове Вапцаров иска да ни каже, че кръвта на героите и мъчениците на революцията е семе, от чиито кълнове израства бъдещето. Кръвта, пролята за свободата, е цимент на историята. Хр. Смирненски, който беше съвременник и летописец на друг, по-ранен етап от революционната борба на световния пролетариат, изрази същата идея далеч по-патетично, в съответствие с особеностите на своята поезика:

Безумци! Всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци!

Неслучайно цитирам тези стихове, защото по сюжет, лирично своеобразие, задушевност и образност цикълът „Песни за една страна“ е най-близък именно до „Йохан“ на Смирненски и дава възможност за редица паралели между двете творби. Но това не е единственото доказателство за приемствеността между Вапцаров и други наши певци на революцията. „Песни за една страна“ се вписва в голямата интернационалистична традиция на българската литература, съставена от произведения като „Арменци“ на П. К. Яворов, „Русия“ на Ем. Попдимитров, „Петроград“ на Хр. Ясенев, „Червените ескадрони“ и „Москва“ на Хр. Смирненски. И същевременно заема значително място в тази традиция, свидетелстваща за благородната отзивчивост на нашия народ към съдбата на други народи.

„Песни за една страна“ е един от шедьоврите на българската поезия. Той е измежду онези най-ярки прояви на универсалност на българското художествено мислене, които дадоха основание на Боян Ничев да нарече Вапцаровото творчество „нашия поетичен диалог със света“.

В Испанския цикъл Никола Вапцаров вложи цялата си могъща дарба на художник, целия патос на своето поетическо и гражданско „аз“, огромната си любов към обикновените хора, страстната си омраза към всичко, което угнетява и унижава човека, и своята неумираща вяра в по-доброто бъдеще на човечеството.

Лирическият цикъл „Песни за една страна“ е във висока степен представителен за вапцаровската проблематика и поезика и дори сам по себе си би могъл достатъчно убедително да свидетелства за величието на едно творчество, което отдавна е гордост за българската литература.

НИКОЛА ВАПЦАРОВ ВЪВ ВЕСТНИК „ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК“

ЙОРДАН КАМЕНОВ

Участието на Никола Вапцаров като автор и редактор във вестник „Литературен критик“ е интересен и немаловажен епизод от неговия човешки и творчески път. Един от частните на пръв поглед проблеми там е доказването на авторството на неподписаните бележки от рубриката „Наша поща“. Защо е необходимо това? Какви изводи можем да направим за Вапцаров и неговите литературни, редакторски и човешки позиции от тези, стигащи до десетина вестникарски редове? За това, дали трябва и дали можем да оставим анализа да говори, но има и един друг факт — изводи вече са направени от мнозина изследователи, и то преди някой от тях да си е задал въпроса, принадлежат ли всички те на Вапцаров. За лековерното отношение на изследователите към сериозността на такъв въпрос до „известна степен“ са допринесли авторите на спомени. Ето два от тях:

„До известна степен това не отговаря на истината — за стиховете в редакцията отговаряше единствено Вапцаров.

Съобщението¹ бе замислено като завоалирано уведомяване на читателя, че вече съществува редакционен комитет. Името на Вапцаров обаче отпадна в последния момент. По конспиративни съображения той категорично се противопостави да се афишира името му. Така се реши „да се припишат стиховете в компетенцията на друг“.

(Алеко Големанов — в „Поглед“ от 18. XI. 1977 г.)

„Като съобщавам тези факти, бих желал да бъда докрай добросъвестен. Имах възможност да наблюдавам отблизо работата в редакцията и добре помня, че рубриките „Редакционна поща“ и „Наблюдателница“ се списваха предимно от Н. Й. Вапцаров, и като познавам добре тематиката, стила, езика, темперамента на Н. Й. Вапцаров, не се боя да потвърдя, че тези малки, но изразителни образци на борческа журналистика са негови.“

(Филип Филипов — сп. „Български журналист“, бр. 9 от 1976 г.)

Няма да коментираме всички уязвими страни на тези спомени. Ще отбележим само, че доброто чувство към паметта на Н. Вапцаров не предполага подаръци от чужди мисли.

Но кое дава право на съмненията относно Вапцаровото авторство на част от бележките в рубриката „Наша поща“? Разбира се, принципът, че в прекалената яснота има нещо неясно, важи при всяко изследване, но главното е, че още при първия прочит на рубриката се чувствуват различни почерци, някои

¹ В съобщението като уредници на рубриката „Наша поща“ са посочени двама от участващите и редактиращите в „Литературен критик“ — единият за стихотворенията, а другият — за разказите.

от които не са в тон с Вапцаровите възгледи и стил. Но това се нуждае от доказателства, а известно е в литературната наука колко трудно се доказва авторството на всяко произведение. Особено на кратките критични бележки, каквито са отговорите до младите автори, изпратили първи творби във в. „Литературен критик“. Но „игра стои свеч“, когато се отнася до творец от величина на Вапцаров.

Най-трудното всъщност е намирането на ключа към анализа и последователното му и точно ползуване. Би могло да се опита чрез Вапцаровата лексика и синтактични принципи. Първоначално този метод на разчитане и откриване на авторството изглежда много продуктивен, тъй като се отнася до къси форми, в които трудно могат да се намерят други структурни единици, подкрепящи анализа. Но против метода има едно много важно съображение, което го прави трудно използваем — авторите на кратките бележки от „Наша поща“ работят по едно и също време, на едно и също място, с горе-долу едни и същи или уеднаквени от общата работа цели. При това положение са неизбежни езиковите и стиловите влияния един другиму — особено в посоката от автора с най-ясно и най-ярко изградени литературни вкусове, позиции и стил (Вапцаров) към авторите, които ги изграждат (останалите във вестника). А възможностите за най-бързо взимопроникване се крият в най-простите елементи — лексиката и синтаксиса. Такова съвършено допустимо влияние налага отказа от използването на сравненията в лексиката и синтаксиса като метод.

Трябва да се посегне към нещо друго. Но да направим едно малко доуточняване. Въпреки многобройните — винаги загубени и невъзстановими — Вапцарови изказвания за литературата, въпреки немалкото неоткрити негови доклади и реферати все пак са останали няколко статии и рецензии, останала е поезията му — възможен помощник в анализа, останала е неговата поетика. От това, което е запазено и което потвърждава безспорния му критически талант, можем да установим, че и в критическите си изяви Вапцаров е преди всичко изразител на своята поетика. Което в никакъв случай не означава догматизъм — той винаги приветства хубавото, независимо от името на автора (така, както независимо от името на автора може и да критикува), винаги е готов да приема чуждата поезия и поетика, стига тя да го убеди в художествените си достойнства. Но общите заключения върху проблемите на съвременната му литература той винаги прави от позициите на своята поетика, критичните бележки отправя пак от тези позиции.

За случая като че ли е най-добре да се очертае естетическият профил на Вапцаров, за да се започне търсенето на автора на бележките от някакви предварителни представи. Това разколебавашо „като че ли“ ни отпрати към анализа в действие. И все пак бихме искали да споменем в началото за една централна черта на човека и твореца Вапцаров — верността към себе си, верността към всяка изречена дума и изказана позиция, — която го предпазва от противоречиви мнения и оценки. Ще речете невъзможно, догма, внимателният анализ ще открие логични противоречия, поезията му е под знака на диалога — значи той допуска и познава съмнението. Приемаме тези аргументи, но когато става дума за важни житейски и литературни позиции, Вапцаров е категорично непротиворечив — не може да се намери друго по-вярно, макар и странно словосъчетание.

И така — рубриката „Наша поща“ се открива от брой 5 на вестника. Само че в този брой в нея още не се дават отговори и не се раздават присъди на нетърпеливите младежи, там е поместено съобщение — знак за съществуването ѝ, и са изброени имената на авторите, изпратили първи творбите си (с. 12 на бр. 5). Това е още един аргумент за постепенност и еволюция в развитието на

„Литературен критик“, против идеята за скока в бр. 6, от който рубриката е в просъществувалия до края на вестника вид.

Първата поместена в бр. 6 бележка от тази рубрика е и най-цитираната: „Анна Стефанова. — Пращайте. Наличността на поетична дарба е видима, но трябва да се учите по въпросите на формата, съдържанието и ритъма. Четете новите поети на художествения реализъм.“

Засага да оставим другите елементи настрана и да се спрем на последното изречение. Единственият представител на новия художествен реализъм (да възприемем тогавашния термин за социалистическия реализъм), който не може да даде този съвет по това време, е Никола Вапцаров. Най-малко по две причини — да му дадем думата за изясняване на първата: „Хр. Радевски е един от първите, които разбраха, че да се твори художествен реализъм със стари средства в днешно време — това съвсем не е художествен реализъм. Той разбра, че трябва да се ликвидира с досегашните образи, омръзнали до втръсване от повтаряне, че трябва да се пише така, че хората да вярват в писаното, а не да се усмихват на някаква наивна патетичност“ (от рецензията за „Пулс“ от Христо Радевски“). Предчувствуваме удоволствието на посветените — та това е писано през 1937 г., нещата са се променили, нашият автор говори за „новите поети“. Само след два броя в „Литературен критик“ Вапцаров ще напише: „В стиховете сме сухи и декларативни. В стиховете сме небрежни към римата, ритъма и съзвучията, образите и въобще към всичко, което изисква повече труд и умение. И хората малко ни вярват“ (от статията „За творчеството на най-младите“). И без повече думи е достатъчно ясно защо Вапцаров не може да напише това изречение. Не изравяме цитатите, за да доказваме състояние на конфликт, но авторът, изрекъл тези думи-присъда, не може лековато да си променя потязицата.

И втората причина — учудващо е, че след като е известна пословичната скромност на Вапцаров, може да се допусне, че той ще напише „Четете новите поети на художествения реализъм“, което по това време трябва да се разбира като „Четете Вапцаров“ или най-малкото като „Четете и Вапцаров“. И по-неже представата за скромността му изисква малко доуточняване, ще кажем само — той никога не би си позволил тази самореклама, колкото и да му се е искало да бъде четен.

И следващата бележка от бр. 6 е една ако не от най-цитираните то от най-експлоатираните:

„Цанко Иванов. — Изпратете други. Трябва да работите и най-вече да си изградите ясно разбиране за формата и съдържанието. Повлияли сте се от символистите. Добре трябва да разберете, че символизмът е отречена и отживяла школа.“

И тук засага няма да анализираме цялата бележка. Прицелна точка и в този случай — просто съвпадение — е последното изречение. Няма да се спираме на това, че Вапцаровият лаконизъм в прозата диктува (ще го видим в бележките, на които той е автор) използването на един точен епитет — всеки може да допусне малка стилистична изневяра. Няма да се спираме и на немаловажния аргумент, че неговият езиков усет не може да допусне употребата на два — едновременно и взаимодопълващи се, и повтарящи се, и взаимоилюстриращи се смислово — епитета. След като е *отживяла*, защо трябва и да е *отречена* тази школа? Защото същността на това изречение е част от естетическите схващания на Вапцаров, които очевидно не се разбират, щом като се приема неговото авторство.

Наистина Вапцаров знае по-добре от всички от неговото поколение какво е рождение и смърт на поетично направление. Узнал е от свой опит, че литературните школи умират, агонизирайки в начеващите творци. Изпитвал е мъ-

чителното раждане на новото, за което е платил с четиригодишно поетично мълчание. Да, много е лесно да предположим, че той може да предпазва младите писатели от символизма. Но отношението му към класиката, традициите и школите е много по-сложно, по-дълбоко, за да може да прозвучи по-великото: „Добре трябва да разберете, че символизма е отречена и отживяла школа.“ То дори не се изчерпва с този изкушителен за случая цитат от неговата статия. „За творчеството на най-младите“: „А това е най-същественото във всяка човешка дейтелност — да използваш опита на тези, които са минали преди тебе.“ Вапцаров никога не е бил враг на тази или онази школа, той просто е противник на закъснялото ретроградно повторение на достигнатите образци. Цялата статия „За творчеството на най-младите“ акцентува не върху конфликтите между изобразителните системи, а върху неминуемата им историко-литературна смяна. Вапцаров не се вълнува от отрицанието на символизма — вече позакъсняло и като критическа находка, а от необходимостта от осъзнаване на промяната и свързаното с нея умение за пренастройване на поетическия инструментариум. Във всичките си критически изяви той счита за централен литературен конфликт на своето време възможностите на метода и неговата реализация. Като предвестник на нови пътища в поезията той иска да види до себе си още свои последователи. Неговата поетична и човешка участ е да върви напред, за разрушава чрез създаването на нови форми, а не чрез отрицанието на стари. За него е важно не отричането, а усещането за изживяване на старата поетика и умението за създаване на нова — затова и не може да размахва меч над трупа на символизма.

И без да продължаваме по бележките, бихме могли да направим заключението — авторът на рубриката „Наша поща“ от бр. 6 е вероятно някой от другите, редактиращи вестника. Той е сякаш Вапцаров — такъв, какъвто ни се иска да го видим — строгият рицар на новия художествен реализъм, но неумолимият анализ ни подсказва, че Вапцаров трябва да го търсим в следващите броеве.

Няма да го открием и в бр. 7. Едната от версиите — че той изцяло завежда рубриката от бр. 6 до бр. 14 — тук претърпява своя крах. Повече от очевидно е, че поне двама души я водят. Ето две бележки — първата за изпратени стихотворения, а втората — за разказ.

„Маргарит Бисеров. — Трябва да разберете, че има много по-интересни и съществени теми, отколкото чисто личните любовни преживявания.“

„М. Кайдъмов. — Фабулата звучи неестествено. Любовта е хубаво чувство, но не на всяко перо се отдава.“

Няма да анализираме — защо ли е и нужно!

Във всеки случай не е редно във „Вапцаровата компетенция“ да се приписва такова тематично пуританство, каквато е по същество първата цитирана бележка. Достатъчно е да прочетем стихотворението му „Любовна“, за да разберем как Вапцаров в борба със себе си е преодолял фалшивата теза за „много по-интересни и съществени теми“.

И така — бр. 8. Най-после — Вапцаров, — и то в частта за стихотворенията. Но да не бързаме с радостта от откритието, тъй като досегашната линия на анализа беше отхвърлянето на авторството, а сега задачата е противоположна.

Въпреки уговорката, че с помощта на лексиката и синтаксиса не се постига убедителна доказателственост, ще започнем с елементи от тях. В редовете от бр. 8 за пръв и единствен път се среща харесваното от Вапцаров „досуш“. Твърде честа е употребата на обикнати от него синтактични конструкции, в които изречението започва с „И после. . .“, „Но. . .“, „А. . .“ Извънредно голям е броят на въпросителните изречения. Нещо характерно за поезията, му, но, което е по-важно — както и в поезията, — в позицията на *даден отговор*,

съдържащ се във въпроса. Има и директно указание — мисълта и конструкцията на фразата от бележките: „В стихотворението „Към борба“ заплитате и разплитате един и същ мотив“, се използва наготово и също в негативен план в поместената в бр. 13 рецензия за „На повратки в село“ — „Не един път този мотив се намотава и размотава пред читателя“.

В бр. 8 функциите на рубриката „Наша поща“ (в частта за стихотворенията) се променят. Ако в бр. 6 и 7 тя служи за оформянето на вестника и в отговорите понякога се обещава отпечатване или пък стихотворенията се отхвърлят категорично (затова и много от бележките са само „Също“, т. е. както в предишната бележка), сега всеки получава подробно лично послание, в което на преден план излиза *грежбата за начеващия автор*. Това обобщение може да бъде подкрепено от множество примери, но ще се спира на един характерен. Авторът от бр. 6 и 7, очевидно ръководен от желанието за попълване на колоните на вестника на всяка цена, проявява особен вид — несъзнателно, но във всеки случай прибързано — редакторско своеволие и неделикатност към първите стъпки — обещава публикуването на стихотворенията след *малки редакторски поправки*. В бр. 8 се появява противоположното редакторско изискване, присъщо само на големия автор, който знае цената на всяка поправка, в стихотворния текст: „... *Работете над него. Може би по-късно ще влезе.*“ А с „може би“ Вапцаров — почти на границата на обещанието, т. е. на равнището на другите бележки — още веднъж се отгласква от тях.

Бележките от бр. 8 са на значително по-високо стилово равнище. Всяка от тях е една истинска миниатюра, няма граматически прегрешения, няма езикови и логически неточности. Големият автор и в тези непретендиращи за нищо редове, за които едва ли е мислил, че могат да станат обект на някакъв интерес, е останал верен на отговорността си към печатното слово. А защо ли само към печатното слово — това е отговорността към всичко, нагласата за съвършенство във всичко! Той не разчита на правото на поучителя, което лесно може да го отведе до привидно аналитичните и ерудиранни оценки, издаващи в крайна сметка играта, пренебрежението, собствената наслада от отговорите. Вапцаров, разбира се, изразява *свое отношение, свое веру* в тези бележки, но не за да демонстрира ерудиция в позата на наставник, а да съотнесе позицията си към конкретното произведение. Позата, т. е. отчуждението от кореспондента — а тя съществува в някои от редовете на „Наша поща“, приписвани на Вапцаров, — му е органично чужда. Той е на противоположната страна — проникването, съчувствието.

Вапцаров *живее* с всичко изпратено, поема като настроен приемник вълнението на пристъпващите в храма автори и им отвръща със своето вълнение за съдбата на първите опити. Той не повелява, не изисква открито, не подчинява на своето естетическо виждане начеващия. В тези бележки Вапцаров контактува с пищеците млади, изпитва удоволствие от общението, което за него е и приобщаване към автора, и въвличането му в своя свят, и най-сетне деликатно убеждаване за самовглеждане с един по-висок критерий. *Себerealизация или стремеж за осъществяване на доброжелателен диалог* — това е централният стилос проблем на рубриката „Наша поща“ (а и на всички литературно-консултантски бележки). А в случая е и *главният стилово-различителен белег* на Вапцаровите от другите бележки в „Литературен критик“ и изобщо на Вапцаровите от които и да е подобни бележки. Докато за останалите неизвестният начинаещ автор е мишена, върху която безнаказано могат да се насочват неоправдано иронични или менторски стрели, за Вапцаров той е непознат приятел, комуто трябва да се помогне. Въпреки че поучителството и наставничеството са сякаш на този, да го наречем жанр, големият поет го освобождава от привидно основният му елемент и намира своя, Вапцарова разновидност. Но това в същност

не е жанрово откритие, то е част от стила, от личността и отдавна, поне в лириката, е предмет на изследване — в последните интерпретации сполучливо е формулиран от Р. Коларов като комуникативност на неговия стил. И неразбирането или неумението да се предаде тази особеност на личността в повечето случаи ни карат да не приемаме за истинни някои от спомените и от белетристичните и филмовите варианти на образа на Вапцаров.

Не си поставяме задачата да разкриваме всички стилистични особености на двата типа бележки — това едва ли е необходимо — затова само с примери при едни и същи крайни оценки ще покажем разликата между себереализиращата се констативност и търсещото човешко проникване.

Бр. 11 — „... къде е ритъма? А римите?“

Бр. 8 (според нас — Вапцарово авторство) — „А какво мислите за римите? Така съвсем равно може ли?“

Бр. 9 — „Колко произведения, особено разкази са построени на същата тема. Все скала, все бърз влак и пр. Затова пратете друго, като избегнете разсъжденията, които вече 2000 години се предъвкват.“

Бр. 8 (според нас — Вапцарово авторство) — „И след като същата идея е така щастливо предадена в „Щурец и мравка“, има ли смисъл да се пише на същата тема?“

Бр. 10 — „В „Петък“ имало силно влияние от Марангозова. Стихотворението е разкъсано и без ритъм.“

Бр. 8 (според нас — Вапцарово авторство) — „И после няма ли да ви се разсърди Ботев, че казвате досущ като него „В редовете на борбата“? А вие личи, че го обичате. Не струва да се карате за такива дребни работи.“

Бр. 11 — „Оставете тая есенинщина.“ „Освободете се от силното влияние на Едгар По.“

Бр. 8 (според нас — Вапцарово авторство) — „Но освободете се от силното Троянско влияние.“

По повод „есенинщината“ ще напомним, че един от любимите Вапцарови поети е Сергей Есенин, чиито стихове той много често речитира и в кафене „Средец“, и при приятелски събирания на други места. Трудно е да си представим в неговия речник термин като „есенинщината“.

Бр. 11 — „Питате ни какви стихове искаме. Хубави. Вашите са съвсем наивни.“

Бр. 12 (според нас — Вапцарово авторство) — „Просто... безсмислено.“ Дори когато крайната оценка е безпощадна присъда, при Вапцаров тя не е просто отрицание, тя е и усилие, и невъзможност да не кажеш истината, и борба със себе си, и усещане на адресата. И всичко това е изразено с една пауза, графично — с едно вътрешноизреченско многоточие.

След като беше изяснен централният стилово-различителен белег, по-нататък изглежда лесно да се отдели бележките на Вапцаров от останалите. Това е така особено за бр. 9 на вестника, поради което анализ на бележките от този брой няма да правим. Но в бр. 10 и 11 се сблъскваме с нещо неочаквано, но обяснимо с амбицията да се задържи постигнатото равнище на рубриката и с личните амбиции — *подражанието*. Но като всяко подражание, то само до някъде прилича на оригинала. Приликата е в това, че се прави по-внимателен прочит на стихотворенията и се откриват езикови, ритмични и образни несъвършенства, търсят се сходства с творби на известни писатели, отговаря се на всеки автор с отделна бележка — елементи, които липсваха в 6 и 7 брой. Най-същественото различие — в умението или неумението да се осъществи контакт — показвахме с паралелните примери от 8 и 12 брой с 9, 10 и 11 брой, в които това достатъчно ясно се вижда. Ще обобщим — не може да не се признае силната амбиция за приликата, но поучителството, директно изразената отрицателна

оценка, стигаща до подигравка, сякаш се разпалват от тази амбиция, вместо бележките да бъдат доведени от нея до доброжелателството. Заради амбицията да се подражава на Вапцаров страдат невинните автори, които предоставят на подражателя възможност да демонстрира ерудиция, да сипе остроумия, но . . . и да направи издайническите стъпки, които съществено го отдалечават от естетическите разбиращения на големия поет.

Но преди да се спрем на няколкото примера, ще си послужим с още един аргумент. В две от бележките от бр. 10 авторът употребява членувани падежни именни форми, които не се срещат в нито един Вапцаров ръкопис — от юношеството му до последните дни: „ . . . влиянието на Марангозова . . . “ и „ . . . под влиянието на Разцветникова “. Бихме го отдали на коректорска или наборна грешка, ако в самия „Литературен критик“ не се бяхме сблъскали с колебанията на някои от водещите рубриката при употребата на падежните именни форми.

В бр. 10 се среща — Много е лозунгово. А лозунговата поезия трябва да бъде ясна. “ Ако авторът се беше задоволил само с първото изречение, бихме се заблудили, че това е Вапцаров, но след второто. . . За Вапцаров — врага на клишето и на празния патос — величаенето на лозунговото до обособяването му в някакъв лирически подвид е невъзможно! Невъзможно е и за доказването на това не си заслужава да се търсят аргументи. Макар че се изкушаваме да споменем един — в някакви негови бележки „лозунговото“ е връх на градация за антипоезия, стъпало от която е „шаблонът“. А както вече споменахме, в естетическите си принципи Вапцаров не прави компромиси.

В бр. 10 има и една такава бележка: „Нима всички грабят — бедни и богати? Нима човечеството, цялото човечество живее последни . . . “ и? Тогава кой „ще кове ралата“? Повече поезия и по-малко публицистика . . . оптимизъм в края на стихотворението е хубав“. Веднага ще цитираме Вапцаров от рецензията му за „На повратки в село“, отпечатана в бр. 13 на в. „Литературен критик“: „В „Епилога“ няма нито следа от онази клиширана вяра в бъдещето, която сме свикнали да четем и която заема твърде достойно място в най-новата ни поезия. В Марангозовия „Епилог“ тя звучи като нещо неотменно, като нещо, което е повече от жизнена необходимост“.

В бележката от бр. 10 има непоследователност, която е достатъчна, за да се усъмним във Вапцаровото авторство — първоначално младия поет го поучават на оптимизъм, и то на шаблонен оптимизъм (кой „ще кове ралата“), а сетне му се признава оптимизмът като качество на стихотворението. Но не в това е същината в отношението към оптимизма. За автора на бележката оптимизмът е преди всичко *идеен проблем* — затова все пак накрая той приветствува стихотворението заради факта, че се появява още един нов, сроден идейно глас. За Вапцаров оптимизмът в поезията е не само *идеен*, но и *естетически проблем* — това ясно личи и в откъса от рецензията за „На повратки в село“. Няма да се спираме на този много интересен за Вапцаровите възгледи въпрос, но ще определим етапите на неговата мисъл — неизстраданият оптимизъм е поза или фалш, фалшът е предпоставка за шаблон, шаблонът не е творчество, не е поезия. По тези причини Вапцаров отделя вяра от клиширана вяра и не може да похвали някого само затова, че в неговото стихотворение има оптимизъм.

В двете бележки от бр. 10 има и нещо друго — в тях вече се поставят и естетически въпроси (особено във втората). А Вапцаров, въпреки че излага понякога и естетическите си позиции, много добре разбира, че кореспондира с млади хора, които тепърва ще оформят творческа индивидуалност (ако общо я оформят). На тях им предстои първоначално други неща и той, разбирайки това, ги учи преди всичко на занаят. Изискванията му са най-вече: логичност на образа, образност, ритмичност, свежест на римата, отърсване от

подражанието. И ако след време излезе нещо от обучението, може да се представи сметката на по-високите естетически принципи. Затова и Вапцаров е по-снизходителен към начеващите млади хора, отколкото към изградените творци, към които прилага значително по-строг критерий. Въпросът за Вапцаровите и другите изисквания към първите стъпки е също удобен различителен белег — Вапцаров единствен не поставя по-високи изисквания от равнището, на което са младите автори.

В бр. 10 и 11 има редица смислови, стилови и граматически неточности — свидетелство за друго авторство. Ето един пример: „В едно сърце има много поезия². На колко сте години? Ще трябва, обаче, на много места да го уясни-“². При този ред на изреченията излиза, че в стихотворението „Едно сърце“ (или „В едно сърце“) авторът на много места е трябвало да пояснява на колко години е?!

Съзнателно не анализираме бележките от бр. 11, защото те са на още по-ниско равнище от бр. 10 и още по-трудно може да се намери един истински професионален анализ или съвет. Няма да доказваме подробно защо приемаме авторството на Вапцаров в бр. 12, защото ще трябва да повтаряме казаните вече неща. Ще се спрем на един показателен факт. В обръщението си към Йор[дан] Стефанов авторът пише: „Очакваме от вас още по-хубави стихове. „Писмо“ е вариант на онова, дето го поместихме. . .“ Това е единственият случай, в който на автора се напомня за вече печатано стихотворение, въпреки че сред бележките от бр. 10 и 11 срещаме и други имена с публикации. Т. е. сблъскаме се не само в стилистичен, а и в човешки план с посочения стилово-различителен белег — стремеж за осъществяване на доброжелателен диалог. Единствен Вапцаров вижда сред изпратените множество стихотворения човека, а не само творбите му; отговаря на човека, а не неангажирано на неговите стихотворения.

В бр. 13 рубриката „Наша поща“ не се появява — броят е юбилеен, посветен на Христо Ботев, а в бр. 14, който излиза на 5. VI. 1941 г., и в следващите броеве Вапцаров няма физическата възможност да участва — от 30. V. 1941 г. той е интерниран в Годеч.

И така след направения анализ имаме право да смятаме Вапцаров за автор на бележките от рубриката „Наша поща“ във в. „Литературен критик“ само в бр. 8 (частта за стихотворенията) и в бр. 12. Чие дело са останалите, не може категорично да се каже, но това в случая не ни интересува. Разбираме, че този въпрос е дискуссионен, но не само на равнището на спомените, а на сериозния литературен и стилистов анализ. И когато спорът окончателно се разреши, правилно е Вапцаровите бележки да намерят място поне в едно академично негово издание. Защото, както показва анализът, те и потвърждават, и допълват представата ни за твореца и човека. И накрая — ще предложим на читателите като илюстрация на статията смятаните от нас за Вапцарови бележки от рубриката „Наша поща“.

„БЕЛЕЖКИ ОТ РУБРИКАТА „НАША ПОЩА“ ВЪВ В. „ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК“

БРОЙ 8

Б. Паструков — Много е заострено. Сега не може. Не претрупвайте стиховете си с излишни образи: „гори, гърми от кръв, от пожари, от олово и

² Изречението би трябвало да се чете: „В „Едно сърце“ има много поезия“, но не изключваме и варианта: „В едно сърце“ има много поезия“.

желязо“. Още би могло да се стегне ритмично. А какво мислите за римите? Така съвсем равно може ли? Пращайте.

Добр. Невянов — Като идея — добри. Но колко души са започвали така стиховете си?: „В ранно утро. . .“, „От ранни зори до късна вечер. . .“ Прочетете си пак „Към роден край“ и помислете: „черният мантел на покруса“ върху Родината ли е метнат или върху машината. „Чутовно велик“ Яворов го е казал, нали? Предстои ви упорита работа.

Ивайло Йотов — Имате поетическо чувство и топло сърце. На прав път сте. Но не така призивно и ярко. Ясно защо. . . Иначе би влязло. В стихотворението „Към борба“ заплитите и разплитите един и същ мотив. Пазете се да не изпадате в игрословици. Пращайте.

Ст. Желязки — Четете Крилов, Лафонтен, Демян Бедни. Баснята е един от най-трудните литературни видове. Вашата е много разтегната. И след като същата идея е така щастливо предадена в „Шурец и мравка“, има ли смисъл да се пише на тази тема? А идеята е безусловно същата: „Ще видим как настъпи зима и сняг тревата щом обори, подслон с храница кой ще има“. И после паякът е символ на кръвожадност, а не на леност — защо го противопоставяте на пчелата?

Ст. Ризин — Идеите — добри. Но стигат ли само идеите? Съгрейте ги отвътре, дайте им живот, за да ви повярват хората.

Р. Стоилов — Работете внимателно и дълго и чак тогава ще видим. Не може човешката реч да се осакатява заради числото на сричките. Граматически правилно е да се каже: „Капризна е за мен съдбата“, а не „капризна е за мен съдба“, „в тия дни“, а не „в дните тия“.

Ив. Цирков — Съчувствуваме на настроението. Но едно стихотворение освен настроение има и ритъм, и много други неща. Първият куплет започва така: „Аз се движа мрачен, тъжен“. А петият куплет: „Няма залък, не съм обут“. Всяка дума има свое ударение и ние не бива да ги изменяме, за да прилегнат на даден ритъм. Повече образи. Вие навярно сте много млад и имате още време да работите.

Хр. Бояджиев — Пратете нещо ново, непечатано.

А. Загорски — Във „Витоша“ имате: „Вдъхновяваш ти на всички любов, вяра и тъги“. „Вдъхновяваш“ или вдъхваш? Правилно е второто. И защо — „тъги“? Съвсем неясно. „Песента“ е също неясна по идея. И дълга. И после, няма ли да ви се разсърди Ботев, че казвате досущ като него: „В редовете на борбата“? А вие, личи, го обичате. Не струва да се карате за такива дребни работи.

Л. Стойнова — „Пролет“ откъм техника не е лошо. Има чувство. Но същият мотив и по същия начин е толкова много използван. И не мислите ли, че за днес е много субективен. Пратете друго.

П. Бански — Много глаголни рими. Избягвайте ги. Останалите са шаблонни: живот — народ, радост — младост. Работете над него. Може би по-късно ще влезе.

Загара Пешев — Желанието е хубаво. Не му липсва образност. Но ще трябва да работите. И малко по-кратко. — Понятно защо.

Кир. Георгиев — Пращайте. „Потока“ е хубаво. Но освободете се от силното Траяновско влияние.

Хр. Бродянин — Има още много да се учите. Прозаично звучи: „Дълго време тебе наблюдавам“ или „А сърце ми силно се вълнува“. Не. Още е много рано.

Д. Бин — „14 юний—1940“ е замислено интересно. Има в тематично отношение известно взаимстване от стихотворението на Маяковски за слънцето. Неправилен е изразът „дигна се мъглата и стопи в безкрая“. Изпуснали сте възвратния глагол „се“, защото ви е бил излишен като сричка. Неясно е какво искате да кажете със стиха: „земен син — понеже тя и мен напред“. Недобре звучат: „слънчевий завет“, „зинах и извиках“. Нима това, дето сте зинали, е най-важното? Трябва да имате чувство за същественото в поезията, за това кое трябва да се каже и кое не трябва. Обърнете по-голямо внимание на стихотворната техника. Особено крайт не е организиран добре. Изпращайте, но по-къси. Те и по-лесно се изпипват.

Сава Кировски

„ През урви, полета и балкани
ти напред, напред летиш ден и нощ.“

А има военен марш: „През урви и скали, през трудности безчет със гордите орли летяхме все напред“. И мисълта, и думите едни и същи. И има да научите още много неща за това, що значи стих. Идеята да възпеете труда на железничаря е хубава. Но поезията трябва да има свой център, а не подробно да изброява фактите. „Война“ има същите недостатъци.

Христова (Ардинско) — Поезия в работите ви има. Няма ритъм, няма стих. Помъчете се да постигнете и едното, и другото. И после тези безмълвни сенки, които се готвят чакана, които дебнат . . . Знаете ли? — След Яворов просто не струва да се пише за това. По-хубаво от него мъчно ще го направите.

Безименски — Този псевдоним е вече взет от един голям руски поет. Попаднали сте под силното влияние на Венко Марковски. На много места се забелязват ритмични смущения. Например първият стих от първия куплет и вторият стих от втория куплет нямат еднаква ритмична постройка. Ние не мислим, че ако един път не влязат работите ви, ще трябва да престанете да изпращате.

Пан. Пеев — София — Потърсете някой от редакцията и донесете работите си.

Кр. Жеков — Много повествователно и написано със стари средства. Като че ли е от преди 50 години. А има и лагери, и фабрични комини. — Значи оттогава е изминало време. А римите? — „душеше—странеше, излезе—слезе, дни—мечти“. И не „глава си“, главата си. Дано ни разберете правилно.

Йор. Стефанов — Очакваме от вас по-хубави стихове. „Писмо“ е вариант на онова, дето поместихме. В „Посвещение“ пишете: „Да съм далеч от твойта обич, доброта“ или „ще гасне като любим копнеж“. В първия случай крайт на стиха е скълян, а във втория звучи някак си вехтичко и романсово.

Г. Георгиев — Пишете за смъртта, а в първия куплет обръщението ви към нея и епитетите, които лепвате, са в мъжки род. А що за израз е този?: „куп големци за грабеж подъл ги настройваш“. От къде на къде смъртта да ги настройва? Или: „Но чуй, смърт, над всяка твоя беля бдим“.

Трябва да работите извънредно много.

Стихийн — Стегнете стиха си ритмично. Проверявайте стиховете си, като ги четете гласно.

Ирин Пирин — Псевдонимът е хубав, но стиховете. . . Описвате погребението се така:

Майката плаче, башата реве,
всеки кърши своите ръце,

а попа напреде бяга
и за парите се стяга.

Нека читателите си кажат думата.

Райновски — Кажете речи — също. Елементарни неща от поезията не са ви известни. Навсякъде ви води римата, а не мисълта и чувството — „... воловци сиви ярем понесли весели, игриви“.

А. Загорски — Минават — плават, бленува — жадува, бледнее — копнее, тъмнината — сърцата — разврата, грей — светлей — люлей — разлюлей — ето ви римите. И тъмнината ви е непрогледна, и правдата — вечна. Това вече са го писали хората. Дайте нещо ваше.

Калин Скалински — Убистрете още малко мисълта в поезията си. Последните стихове и от втория и третия куплет са съвсем неясни като мисъл и зле построени граматически. А какво искате да кажете с този стих: „Влей във мене светла стръв“.

Радой Козарев — „Дядовската земя“ я е вече казал Красински. Обърнете внимание на ритъма и не оставайте римите да ви водят. Няма да ви изведат на голям край. Вторият куплет на „Блуден син“ е много хубав. — Така пишете.

Г. Ст. Георгиев — Темата е подхваната съвсем старовремски.

Б. Мизийски — Пишете. Имате поетично чувство. Технически на някои места са слаби, но техника ще придобие с работа. Не се казва пияница, а пияница. Ритмично както е построен „Репортаж“, последният куплет от 4 стиха е неправилен. Каква е тази люлка, дето има небесни цветя? Наивно е казано: „невинни тревя“. „И кротка печал ще погали сърцата“, а не „ще погали сърца“. Поправете „Репортаж“ и го изпратете отново. Избягвайте думи като: „сал“, „мълви“, „веч“ — не струват, са кати са.

Петър Анев — Разбира се, че може да изпращате и други. Това не може да влезе. Проверете ритъма. Правилно ли е да се каже „пролетен омай“? „Под ударите на страдалческия кръст“ — та това е съвсем безсмислено!

Ст. М. Дончев — „Антенa“ като идея е хубаво. Но липсват образи, а също и ритъм. Помъчете се да добиете и едното, и другото.

Елховски — Как „за миг врага ще остане без знак“? И какви са тези зна- „знамена с неравна слава“? И после „обекти насладни за алчни души“! Мислите ли, че това е поезия?

Брезин — Пишете четливо и не с молив.

Иван Ангелов — Просто... безсмислено...

ГЕРОИТЕ НА „АНТИХРИСТ“ В ПЛЕН НА ДИАЛЕКТИКАТА

ГЕОРГИ ВЕЛЕВ

Можем да кажем, че от излизането на романа „Антихрист“ през 1970 г. интересът към него нараства все повече и повече. Общият му тираж (260 000 екземпляра) е огромен и за десетократно по-многолюдна от България страна, а вниманието на критиката е необичайно. Само от 1980 г. насам последователно се появиха критическите книги на Румяна Йовева, Стоян Каролов и Чавдар Добрев¹ за творчеството на Ем. Станев, в които специално внимание се отделя на „Антихрист“.

Наред с това трябва да отбележим, че възприемането на „Антихрист“ е сложно и противоречиво също като личността на Ем. Станев.

Надежда Станева в книгата си „Дневник с продължение“ цитира едно ловджийско по дух и острота изказване на Ем. Станев за романа „Антихрист“: „Ех, че книга ще стане! Но като я свърша, ще има да се смея на глупаците, които ще я гледат, както лисица гледа капана — със страх да не я удари“².

Едва ли Ем. Станев би имал правото на тази малко пресилена забележка, ако не съществуваша неяснотите и мистификациите около образа на Антихриста. Разбира се, те се дължат не на никакви специални зашифровки от страна на автора, а се пораждат от необикновената задълбоченост и динамиката на проблемите в романа. Въпросът, кой е главният герой на романа, засега остава открит. За критиката той е „Еньо-Теофил“, „Теофил-Еньо“, или просто „Еньо“, или „Теофил“ в зависимост от това кой период от живота му е обект на разглеждане. Румяна Йовева е на мнение, че: „В центъра на произведението са всъщност двама герои — единият, който ще направи „човешкото пътешествие“, а другият — житиписецът, който описва перипетиите му, оценява делата му. Накрая те се обединяват. Диалогът между двамата дава възможност на автора да започне с обобщенията, да наложи философската доминанта в произведението“³. Но вместо да се спре по-подробно на диалога между двамата, Йовева се впуска да анализира „възрастовите и нравствено-философските превъплъщения“ на „главния герой“, който отново става „Еньо“, „Теофил“, (Антихриста“, „Теофил-Еньо“.

Румяна Йовева неслучайно казва, че времето на житиписеца е „два-три дни“, докато *разкаже* (курс. м. — Г. В.; той не разказва, а търси своята истина) живота си“⁴, защото според авторката още преди да седне да пише житието си,

¹ Р. Йовева, Философско-историческите романи на Емилиан Станев. С., 1981. Ст. Каролов. Неутолимият. С., 1982. Ч. Добрев. Забранените плодове на познанието. Пловдив, 1982.

² Н. Станева, Дневник с продължение. С., 1981, с. 246.

³ Р. Йовева. Цит. съч., с. 150.

⁴ Пак там, с. 181.

Антихристът е узрял за голямата истина, за сливането си с народа; „Времето на антихриста, отказал се от самотата си, мъжествен и страдащ, се слива със страданията на народа, с неговото време. Това е последното, окончателното превъплъщение на героя, разказано от житиеписеца най-лаконично и най-синтезирано, що се отнася до обектостелства и факти“⁵.

Значи според Йовева излиза, че Антихристът (това е бъдещият житиеписец) достига до „окончателното си превъплъщение“, т. е. до приобщаването си към народа (преди финалните девет реда на романа е разказано как убива Шермет бег, запалва къщата с хъркащите чауши и побягва с окървавения ямурлук към гората), усамотява се в разрушеното манастирче и набързо, за „два-три“ дни, сяда да напише житието си, и борбено настроен, поема пътя за село Марен.

Но това просто не е вярно, защото след „окончателното превъплъщение на героя“ (или след убийството на Шермет бег) идва началото на житието. „Житиеписецът“ скучае „от нямаване какво да прави“ и иска с „малко суета“ да подреди думите си и да ги „украси тук-там“. В първа глава е декларирана и най-точната му самопреценка; „Тъй си мисля сега и ми става смешно човешкото пътешествие, та и в ада ще си го припомним за утеха и за подигравка. . .“

Вижда се, че тук не може да се говори за човек, слял се със страданията на народа, нагърбил се с участва на водач и апостол. Ст. Каролев правилно е отчел тази особеност в образа на „Теофил“. Казвайки, че в „приобщаването му към участва и страданията на народа е най-голямото му нравствено величие“⁶, Каролев отбелязва: „На дело виждаме, по-точно, узнаваме за това да отмъщава лично. . .“⁷

Р. Йовева допуска грешка, като казва, че антихристът достига до „окончателно превъплъщение“, и като дава много кратък срок за „разказването“ на житието, но тя е права, че между двамата централни герои се води диалог. Само че той не може да бъде чут и анализиран, ако не се разкрие позицията и на третото превъплъщение на антихриста. Това е гледната точка на един вътрешен глас, дълбоко и властно присъстващ в съзнанието на Теофил. Нека в интерес на яснотата го наречем Гласа.

Отношенията между тримата герои са сложно преплетени, но едновременно и много строго разграничени. Това се вижда най-ясно в първата глава на романа, където Гласът непрестанно се обръща към другите две превъплъщения, на антихриста (Ем. Станев им дава дори отделни имена — Еньо и Теофил), а от своя страна самите те са в един предаден с несравнимо майсторство диалог помежду си.

Но преди да пристъпим към конкретен анализ, ще се опитаме да очертаем изходните позиции на героите:

Първите проблясъци на съзнанието в момента, в който Еньо се отделя от тъмния хаос на вселената и казва: „Аз съм“, разкриват чудната хармония, царяща в детската душа. Всяка мисъл за него е откровение и оживяла мечта, която го „... възнася някъде, дето всичко е ясно, светло и добро. . .“ Но чистата радост на безметежното съзерцание не е пригодна за земния живот, на хората е необходимо и познание, идващо от раздвоението, от нарушеното единство между сетивата и мисълта. На прага на дочувашата се дисхармония Еньо се разболява и се чуди дали да приеме страданията, или чрез смъртта отново да вкуси от небесното блаженство: „Исках да отида при тях, но жените и дяконът ми пречеа. Серафимчетата, сиреч смъртта, отминаваха и с тях отминаваше и сладкият покой в душата ми, та до плач мразех всички край мене“.

⁵ Пак там, с. 182.

⁶ Ст. Каролев, Цит. съч., с. 154.

⁷ Пак там.

Блаженството и красотата отминават, но техният полъх запалва в сърцето на Еньо копнежа по „незаходимата светлина“, която скоро ще го настърви към познанието, към света.

Теофил, или по-точно Антихристът, пристига в полусрутеното манастирче след убийството на Шеремет бег и чаушите му. Може би по пътя е „заклал“ още някой османлия, „от умдряване окоето му не трепва от най-откровени признания“, а „човешкото пътешествие“ може да му послужи за „подигравка и утеха“ в ада. Но, от друга страна, това не е и онзи Антихрист, който довършва с меча смъртно ранения Панайотис. След жигосването и варварското нахлуване на турците у Теофил настъпва дълбока, но подсъзнателна промяна, която го кара да се чувства неуверено в позата си на циничен самотник и да извършва странични постъпки. Спонтанно, а не съзнателно е даването на последните пари на жената, която отива да се продаде като робиня, защото след това Антихристът си казва: „Защо даде парите, глупако.“

Така че в опожареното манастирче Теофил наред с увереността, че познава „зловещите пламъци на пъкъл“, изпитва „люта мъка“ и неудовлетвореност. Той е окаян, но не е виновен, макар да има зад гърба си много грехове. Неговото оправдание е в думите: „Никога не ще забравя дребните пролетни звездички в оная нощ — те ми станаха опора на истината и те са виновни за нещастията ми.“ Теофил страстно и безкористно е следвал тяхната светлина и затова е уверен в собствената правота, а страда не за друго, а защото все още не е разбрал висшата истина.

Антихристът е безпределно интелектуално честен, чужд му е всякакъв конформизъм. Когато вижда Таворската, като любим ученик на Автимий веднага може да заеме най-висш пост в църковната йерархия, но той отива в гората, защото „световното съкровище“, което се е зарекъл да следва за цял живот, му забранява всякаква лъжа и самоизмама.

Сега в порутеното манастирче неговото единствено богатство са спомените; той е преминал през живота, много е видал, но твърде малко е осъзнал: „... станах свидетел на много събития и в царския дворец, и в патриаршеския клир, които *тогава не разбрах, но запомних*“ (курс. м. — Г. В.). Само спомените могат да го изведат отново към световното съкровище и Теофил ще ги цени фанатично и ще се отнася към тях напълно демократично. Той неведнъж ще декларира това свое отношение: „... останаха за утеха само те. . .“; „Не твърдя, че тъй съм се молил тогава, ала няма друга надежда за човека, друга връзка с господата освен медените пити, що си натрунал от младини в скривалището на сърцето. Към тях се възвръщаш на старини като към пролетно слънце. . .“

Само при такова честно и всеотдайно отношение е възможно съществуването в съзнанието на Теофил на Гласа като висша еманация на „световното съкровище“, което не е нищо друго освен абсолютната, космичната хармония. Гласът, това е неговата съкровена същност човешка, която кара сърцето да тупти и мозъка да мисли. Всъщност Теофил е постигнал и опазил „световното съкровище“ и сега му остава само да го направи функция на съзнанието.

Гласът непрекъснато се стреми да съчетае и хармонизира тайните на двата свята и е идеологът на житието. Той дейно участва в равноправен диалог с Еньо и Теофил, а когато спорът между двамата стане ожесточен, а болката от мъчителното раздвоение в позициите ми—непоносима, Гласът ще нададе стон, който е поанта и отправна точка към световното съкровище. Неговите думи безпогрешно може да различим по почти задължителните обръщения — „братя“, „човече“, „святи“, „боже“, които винаги са двугласни, защото са породени от две пълноправни противоречия. С тези обръщения Гласът се отделя от тока на повествуването, за да не накърни чуждите разбирания, а след диалогичната му реплика позицията на гласа, с който е спорил, се връща още

по-целенасочено към собствената си логика. Ето две типично негови намеси в главата „Г“: „Пазете се, братя, от очите и паметта на поета, от това, що вижда и разбира, макар и по-късно да го изказва! Премъдрият надличен дух гледа чрез него и едното му око на дявола, а другото на господата, та съзира и земното, и небесното“; „Защо, боже, изискваш от твоите люде да бъдат едностранчиви и не ги оставяш да са като пълноводни реки, па макар да носят мътилка, да бучат за зло и добро, защо ненавиждаш стихните в човека и го учиш на смирение?..“

Но основен белег, по който можем да познаем думите на Гласа, си остава стремежът му да обедини взаимно изключващите се противоречия.

Така от монолитно разглеждания досега образ на Антихриста се оформят трима герои — Еньо, Теофил и Гласът. Всеки със собствена позиция, със собствена гледна точка, свързана с другите две чрез отношението си към „световното съкровище“. В рамките на романа и трите равноправни и независими гласа непрестанно интерферира в своето развитие.

Еньо тръгва от хармонията, минава през бездните на духа и пъкля на долния свят и достига несъзнателно, но логично до сливането си с народа. Успоредно и едновременно с него започва развитието на Теофил, убиецът на Шеремет бег. Той ще спори, ще търси истината в постъпките на зографския син, но без помощта на Гласа диалогът би се провалил, защото сега Теофил е самотен и окаян. Еньо е незавършен, раздвоен. От раздвоението потегля в началото и Теофил, за да стигне във финалните девет реда до пълното осъзнаване и сливане с Гласа, който е възможно най-незавършеното нещо, защото сам той е вечно дирещата себе си диалектика.

Но истинско майсторство на Ем. Станев и постижение не само за българската литература е въвеждането чрез Гласа на безкрайната противоречивост на диалектиката в обобщения образ на Антихриста. Именно хармонизирането и овладяването на „парадоксалните“ стремежи на Гласа поражда невероятния ритъм и тон на творбата. И Ем. Станев едва ли би се справил с тази непосилна творческа задача, ако Еньо не съществува изцяло в действително, а Теофил в мисълта, което позволява пълното натоварване на сюжетната и аналитичната линия. С трите превъплъщения на Антихриста перспективата във времето във всеки момент може да бъде ориентирана не само по оста минало — настояще — бъдеще, а чрез Гласа — и в безкрайността.

Нека разгледаме движението на диалога между Еньо, Теофил и Гласа в глава първа. Романът започва с реплика, отправена към голите мъдрци, които за удобство на теориите си отделят дявола от човека, с нея Гласът ни насочва към темата на своите търсения, но реплика е отправена и към самия него, той сякаш се пита — ще можеш ли да извадиш на бял свят дявола, който така дълбоко е заседнал „в кръвта, в умовете и в сърцата.“ Този въпрос го разтърсва, защото иначе би заприличал на „голите мъдрци“ и гласът нервно се обръща към Теофил: „А ти, окаяни, като знаеш, че всяко човешко слово е безсилно, защо пак се хващаш в перото?“ Тази реплика трябва да мобилизира Теофил, пък и следват няколко успокоителни думи, че все пак има някакъв смисъл „да се лагодим с божествената светлина“ и каещият се Антихрист веднага докладва: „Намерих тук тънко изработени заешки и агнешки кожи, мастила и всякакви пера. . .“ След като обяснява, че има условия за работа, Теофил започва да излага позицията си: „От нямане какво да правя и защото ми се иска да забравя лютата мъка. . .“ Ние чувствуваме как след избухването Гласът се е поуспокоил и като гледа, че Теофил се „хваща в перото“, сякаш го чуваме да казва: „Ще ти дам аз на тебе една скука, но няма как, ще те слушам, защото засега си такъв. Продължавай нататък!“ И Теофил веднага се насочва към темата и заговаря за спомените, за дявола, превърнал българската земя в пъкъл.

Но ето — Еньо извиква: „Аз съм!“ и Гласът устремено навлиза в повествованието: „Ех, Теофиле, сърцето ти, що не го заслужаваш, се разтупква, като си припомняш първите зари на съзнанието. . .“ В обръщението „Ех, Теофиле“ Гласът вместила болка, разбиране, упрек и надежда, че макар Антихристът да се е озовал в ада, следвайки „световното съкровище“, ще може отново да постигне хармонията, опияняваща Еньовите сетива: „Денят беше слънчев, разтопеният сняг се пенеше и лъщеше по сините керемиди. . .“ Веднага след думите му Гласът пак се намесва и припомня на Теофил, че с ръцете, които вече са отишли не един човешки живот, някога „сигурно си пляскал ръчички, смеел си се, гукал си. . .“ Така Гласът направо бомбардира позицията на Теофил, че „от умъдряване окоето му не трепва“ и разчиства преградите към спасителния път.

Но изведнъж се оказва, че Еньовото ангелско щастие не е пригодно за земния живот. В болестта Еньо трябва да реши: или да се промени и да слезе на земята, или да отиде при серафимчетата. Тази жестока дилема предизвиква Гласа: „Ех, свате, в семето ти са вложени нашите грехове. . .“ Болката в това „Ех, свате“ идва от желязната необходимост на диалектиката и Гласът я разбира, въпреки че тя ще донесе страдания на невинния малчуган. Еньо оздравява, значи приема земния живот и оттук започват неговите страдания. Материята, в която довчера е чувствувал хармонията, започва да го плаши: „Тогава от божия простор аз, малкото човече, усетих как ме притиснаха страшните наъбени стени.“ Сравни: „Червените стражеви кули напомнях куманската шапчица на баща ми.“

За да се спаси от ужаса на разбитото единство на сетива и мисли, Еньо дири спасение в светлия образ на Исус. Следва една изключително интересна реакция и коментар на Теофил и Гласа. Като си обяснява как Еньо се опитва да се освободи от раздвоението с обичта си към бога, Теофил се обръща към себе си: „И сега, като се мъча да разбера това, казвам си: „От светлината е, от тая тайна на тайните, що ни докосва с повята на тоя свят.“ Тази реплика е чута от Гласа и той започва да отговаря: „В незнание и от незнание се раждаме, да речеш (тук той не може да употреби обръщение като „братя“, „човече“, понеже това е реплика-отговор, не може да каже и „Теофиле“, защото няма да събуди у него противоречиви чувства), а с копнежи за бога и над това чудо напразно съм горил ношем вошеници и лой. А щом веднъж познаеш бога, започваш да делиш всичко на добро и зло и светът и човекът се разполюват, та накрая излиза наяве дяволът. . .“ С тези думи Гласът не е много убедителен — той признава раздвоението, но не споменава нищо за стремежа към единство. И Теофил използва колебанието и става циничен: „Сатаналчо я развежда (душата, бел. м. — Г. В.) из света, разчеква я, тегли я, а тя се дърпа като добитък към кланица. Тъй си мисля сега и ми става смешно човешкото пътешествие, та и в ада ще си го припомням за утеха и за подигравка. . .“

Веднага след тези думи Еньо с още по-висок глас подема хвалбата към Спасителя: „Виждах тогава Спасителя прекрасен, нетелесен в райски знак като майска зора в чисто небе. . .“ Теофил се ядосва от тая тирада и започва да припомня, че паралелно с екстаза към бога е започнал да вижда лъстта, лукавството и лицемерието у хората. „От това несъвпадение е започнало твоето раздвоение, което ето докде ме докара“ — сякаш му казва Теофил и злобно добавя: „Имаше тогава детската ми душа всепроникващи очички.“

Великденският празник и шествието са едно грандиозно карнавално разиграване на това противоречие.

Досега разгледахме примери на диалог между Гласа и Теофил; Гласа и Еньо; Теофил и Еньо, но как е възможно Еньо да чуе гласа на Теофил, без да се наруши художествената цялост на образа, защото Еньо не трябва, а не

може да знае нищо за Теофил. Това става чрез едно непрекъснато засилващо се чувство на несигурност и съмнение. Фалшивото единство (това е цяла тема в романа) все повече му убягва и той започва да предчувствува, че ще се случи нещо страшно, т. е., че се приближава към катастрофата, която е преживял Антихристът. Ето примери на предугаждане на Теофиловия глас: „Случваше се нощем да ме събуди призивът на роговете, що известяха смяната на стражите, и в тая доба над немощния ми ум не надвесваше ужасът от световната загадка“; „... затаих в детската си душа усет за присъствието на нещо невидимо и страшно...“ Съмнението му в мощта на бога се засилва, като гледа как всички се страхуват от дявола, та изведнъж нещо в него се пречупва и, вместо да повярва, че безсмъртната светлина начева от патриаршеската свещ, той вдига глава към мирната светлина на звездите: „Ето, рекох си, там е незаходимата светлина, която хората уж взеха от патриаршеския дикир. Тя е истинската, тя е вечната.“ По-късно, когато Еньо забрави съмненията си в бога, „световното съкровище“ ще му изглежда негово творение. Нещо повече — когато след Таворската се превърне в антихрист, ще каже: „Световното съкровище, което преди ме изпълваше с благочестие и смирение, сега ме опияняваше с възторг и безумие.“

Има още една особеност на диалога между двамата герон. Еньовите думи са в ръцете на Теофил. Той уважава фактите на спомена и при гаранцията на Гласа не може да ги измени. Но в тълкуването дава словесен израз на тогавашните си преживявания и това е още едно поле, на което независимият Еньов глас се среща с Теофиловия, при което акцентите на речта му се ориентират и влизат в контакт с тези на пишещия, без да се стига до изопачаване, защото тогава би се нарушила достоверността. Така трябва да разбираме Теофил, като казва: „Дали е било тъй, не знам, не знам и такива ли са били мислите ми, но като си припомням тия изживявания, разказвам ги със сегашни и мои думи, че иначе не може.“

В откровеното признание на Теофил: „Никога не ще забравя дребните пролетни звездички в оная нощ — те ми станаха опора на истината и те са виновни за нещастията ми“ Гласът чува правотата на думите му, но и съзира опасност да не би Теофил да започне да хленчи. Той разбира колко страшно е раздвоеното, изживял е заедно с него страшни страдания и не си прави илюзии за тези, които като Еньо поемат по пътя на „световното съкровище“, но въпреки всичко над раздвоеното има и нещо друго и то трябва да се търси. И за да пресече пътя на всякакви колебания, Гласът за първи път прозвучава с пълна мощ: „Човече, да би могъл да разбереш кое е това, дето не се превръща от добро в зло и от зло в добро, бих рекъл, че си разумен!...“

В страстния му стон, а и в целия „Антихрист“, липсва само една-едничка дума, но тя е и най-излишната, нейното място е да витае над творбата и да се рее из крещящите противоречия по страниците. Висшата цел на Гласа, на Теофил и на Еньо е неистово да търсят тази магическа формула, която може да ги спаси и те не трябва да знаят, че е заключена в словото „единство“, защото иначе романът би се превърнал в скучен трактат.

При това тук не става въпрос за обикновеното значение на думата, а за философското ѝ тълкуване в смисъла на диалектическия материализъм, за единството и борбата на противоположностите.

Великденското тържество по-нататък е предадено през погледа на Еньо. Съмненията му в несломимата сила на бога продължават и достигат до прозрението: „Чудно как се лъжат възрастните и как хитро се крие дяволът.“ Блаженството и красотата у Еньо са отменили, но техният полък е още жив и върху тази следа чрез диалога, който разпалва едновременно и копнежа, и съмнението му по бога, завинаги се отпечатва в душата и сърцето му световното съ-

кровище. Главата завършва с гордите думи на Гласа: „Братя, кой от нас помни кога от ранно детство за цял живот в ума зачева велико убеждение? . . .“ Великото убеждение това е стремежът и волята за постигане на „световното съкровище“. А който го носи в себе си, може да слезе, щом трябва, и в пъкъла, но пък ще запази човешката си същност.

Втора глава започва пак с диалог между трите гласа, но тонът е съвсем различен и виждаме, че Еньо е забравил вчерашните си съмнения и отново страстно се е отдал на молитва и стремеж към бога.

Тук осезаемо се чувства как интензивността на диалога между тримата намалява и думата поема преди всичко Еньо, но ще се намесят неговите двойници и мошта на тона ще се запази. (В „Дневник с продължение“ Надежда Станева отбелязва, че тонът на творбата е бил една от главните творчески задачи на Ем. Станев.)

Но въпреки двойниците ядрото на романа си остава диалогът между трите гласа и когато предстоят кардинални промени и жестоки изпитания, ние винаги ще чуем трите гласа, които могат да разрешат и най-сложния въпрос, щом ги свързва „световното съкровище“.

* * *

Фрагментът из „Философските тетрадки“ на Ленин, озаглавен „Към въпроса за диалектиката“, започва с думите: „Раздвояването на единното и познанието на неговите противоречиви части е същина на диалектиката“⁸.

На Еньо му предстои точно тази участ и ще трябва да се озове в горния и долния свят, за да дири познание. Вместо да почне да разказва и описва дълго и нашироко преживяванията на своя герой, Ем. Станев го вълича в един шеметен по динамичност диалог със света.

На всички ключови места по пътя на познанието Еньо ще се натъква на своите двойници, които при приближаването му сякаш ще се разтварят и ще затрептят около точката, която е предопредила (поради една или друга причина) орбитата на бъдещия им живот.

Достатъчно е да разгледаме системата, по която са разположени и противопоставени двойниците, за да се убедим в съвършеното композиране на творбата. Че тук не става въпрос за евтина схема, а за диалектическа необходимост и откривателство на Ем. Станев, проличава от факта, че вече повече от 12 години тази система остава неразгадана и неанализирана, макар че тя е една от основните носещи структури на романа.

Математическата ѝ логика проличава, ако групираме всички Еньови двойници по двойки: гуреливото Фроси и йеромонах Данаил; отец Лука и Тодор Самоход; Панайотис и Теодосий; Шермет бег и Евтимий. Отделно от тях остават само Арма и Ралица, но покрай всяка от тях се навърта по един Еньов двойник: около Арма—Доросий, а при Ралица—Ангеларий, които образуват нова двойка.

При внимателно вглеждане се открива, че героите от една двойка са огледално и противоположно (сякаш с обратен знак) отражение на едно и също отношение към „световното съкровище“ (т. е. към хармонията; към диалектичeskото единство). Освен това героите са противопоставени по възраст, така че може да се проследи началото и края на даден тип поведение.

Нека се спрем по-подробно на всяка двойка поотделно:

Гуреливото Фроси и йеромонах Данаил се спасяват от „парадоксите“ на диалектиката с безумие. С Фроси Еньо отъждествява хармонията, която се открива при „първите зари на съзнанието“: „Имаше в стаичката едно казанче,

⁸ В. И. Ленин. Събрани съчинения. С., 1982. Т. 28, с. 316.

зазидано в самата печка, и щом майка ми я запалеше, водата в него започваше да шушне. Тя шушне, пък аз си мисля — нещо — и тя потвърждава всяка моя мисъл и детска мечта, окуражава ме и ме възнася някъде, дето всичко е ясно, светло и добро или е смешно като гуреливото Фроси — убога внучка на важен болярин“. Веднага следва историята с боледуването, когато Еньо трябва или да се възнесе при серафимчетата, или да приеме изпитанията на земния живот. Оказва се, че имало и трети път — да си остане като смешното Фроси, без да вкусува от познанието. Интимното присъствие на убогата болярска внучка деликатно го прегражда.

Много по-драстично е контрапунктирането на йеромонах Данаил. Еньо отдавна е захвърлил расото и е в разгара на телесната си сила и бяс, а краят на мъченията в долната земя не се вижда. Но той не страда толкова от негодите и опасностите, колкото от това, че не може да забрави „световното съкровище“. За да убеди себе си, че всичко е свършено, той извършва светотатство, като тайно хвърля в реката скромната иконка на ладияря, а пред калугерите ще се държи арогантно: „Бръкнах в джоба на расото (то е за маскировка — бел. м. — Г. В.) и оттам измъкнах окраставяла лисича опашка. Размахах я между колената си, колкото да я видят, и пак я скрих“; „И ми хрумна да измъча като кукумявка. Рипнаха тримата, аз се кискам и пристъпям с резето.“ Еньо вече е готов на истина да скъса с всичко светло и точно тогава: „По едно време ме събуди кучи вой. Ослушах се — никакво псе не вие; ами глухоням се напъва да заговори. „Ая-а-а! Ая-а-а! Мунгу, я-я!...“ Викаше от манастирската кула йеромонах Данаил — не беше умрял, още се бореше с демоните. Погледнах към кулата през един процеп на купчийницата. Кулата стърчи — тъмна, четвъртита, над нея болезнено свети веждата на месеца, изприда по зъбите синкава паяжина. Видях ръката на безумеца да се размахва от един бойник. Кого диреше той? Йеромонах Данаил нямаше думи, защото бесът свършва с безсловесност.“

В момента у Еньо не може да настъпи никаква промяна, но той хубавичко ще запомни този глас. И когато скоро се озове в тъмницата и чуе как „самият сатана се смее с железен смях“, а раздвоеното е така силно, че ще си внушава: „Предай се на безумието, че то е и в твоите превъплъщения. Кой си? Поетът или еретикът и убиецът? Безумието е най-достоверно, понеже е безсмислено“, йеромонах Данаил ще му помахва с ръка от дъното на бездната, към която се е насочил.

Гуреливото Фроси не познава бесовете, а йеромонах Данаил ги е изпуснал от контрола си. И двамата с безумието си, но по противоположен начин, предлагат спасение от жестоките въпроси.

Колко важно е скромното присъствие на двамата убоги, се разбира от паралела с Достоевски и Томас Ман. Двата централни за творчеството им герои — Иван Карамазов и Адриан Леверкюн, като чуват гласа на дявола, се разстройват психически.

Тодор Самоход и отец Лука са обединени от страха да престъпят границата на своите търсения и открития. Тодор Самоход има „дълбока душа“, но се бои от нея и се спасява в „занаята“. На Еньо той казва: „... бягаш от занаята...“ Неговият пристан е в поругаването на красотата, въпреки че страда: „А хубаво пееше и често долавях въздишки след тихо изпята песен и винаги си представях, че в тия минути е стигал пред залостена врата.“ Но като потиска духа си, Тодор Самоход е принуден да „... изсушава живата, земна хубост...“ и Еньо разгадава тази тайна. Нещо повече, в лика на красивата мирянка, която заляга в основата на изпитите светци, той разпознава госпожа Марица. Баща и син се оказват в абсолютно идентични позиции (нали и Еньо е духовно силен и влюбен в царската дъщеря). Някога Тодор Самоход се е побоял да последва непостижимостта на красотата и е започнал зографския занаят.

Еньо му се присмива открито. Бащата кипва и, блъскайки го в гърба, отпраща сина си натам, където сам се е уплашил да надникне.

Тодор Самоход пребивава и се гърчи в предверието на духовните бездни и Еньо с ожесточение сваля и последната му маска: „Бягаш от Таворската светлина да не те ослепи, зер и самите ученици Христови не са посмели да гледат възнасящия се Исус. И сина си плашиш с нея, защото си слаб духом, та отрицаваш. Но Еньо ламти и ще ламти за благодатта превелика. . .“

Изключително постижение на Ем. Станев е нажежаването на атмосферата около двойниците до такава степен, че съкровеният въпрос, който ще стане предмет на диалогичен спор между тях и Еньо, да звучи най-естествено. Преди противопоставянето му на Тодор Самоход той ще изпита горчилката на целомъдрената любов към Ралица; ще получи златно перо от царя, което му открива перспективата да дебелее в царските писарии и Еньо с отвращение си казва: „... ще гледаш световното съкровище като тъмничар“; Лаврентий ще го въведе в исихазма; насън ще разбере мощта на дявола, ще се изостри копнежът му по Спасителя и т. н. Изброяването може да продължи. И в цялото това раздвижено и преплетено натрупване острата дилема между баща и син се вписва хармонично като елемент на големия конфликт — напускането на родния дом и започването на пътешествието по двата свята. А словното съсредоточие от противоречия и проблеми би се разпаднало и не би зазвучало без помощта на Гласа, на Еньо и на Теофил. Именно с такъв тригласен диалог завършва главата, в която се мотивира преселването на Еньо в Кефаларския манастир.

Като Тодор Самоход не отива докрай и „братът во Христе“ — отец Лука, бившият разбойник Витан. Само че той не пребивава в предверието на бездните на духа, а преживява със спомените и перченето от бившите бабаитлъци, когато е върлувал из „долната земя“. Там той е имал своите успехи (има ги и Тодор Самоход, нали е царски зограф), но след залавянето и безяването сигурно се е уплашил и с несребърските жълтици си купува спокойно местенце в светлата обител. Разбира се, и старостта е един от поводите да се прислони в манастира, но не е главният, защото Лука въпреки годините замисля нови подвизи, но понеже е неуверен и вече без авторитет като главатаре истинският разбойник Хълбо му отказва: „Остави ме, Витане. Върви си. Не, ща, несъгласен съм.“

Както царският зограф хитрува с духа и красотата, така и Лука ще каже: „Лаврата търгува и той (царят — бел. м. — Г. В.) търгува, и всеки от нас търгува и хитрува. Иначе не се живее на дяволската земя. . .“ Но ако Тодор Самоход е в началото на конформизма, то при отец Лука, поради разтеглянето на двойката във възрастта, резултатите са очевидни. Най-жестокото поражение е прекъсването на нишката, която го свързва със „световното съкровище“, и той със злорадство ще мъчи инока, като му разправя кошмарите си: „Сънувам, че се катеря по рупи и пропасти, а по тях тревички. Хвана се о някоя, помисля си — ще ме удържи — и тя ме удържа. Хвана се о друга, помисля си — няма да ме удържи — и тя се скъсва, та политам в пропастта. И тъй свикнах да падам и да се изкачвам, че обръгнах.“ Ала когато приближава край на грешния му живот, бившият разбойник усърдно ще се опитва да се върне към духовното, но иннокът ще отгатне, че Лука пак хитрува и иска да направи за всеки случай сделка с бога. Евтината комедия ще го накара да почне да презира стареца, а това ще е много необходимо, защото в очакващите го тежки изпитания връзката му със „световното съкровище“ ще изгънее застрашително. Припомняйки си съвместния живот с Лука, Теофил ще запита: „Кой знае обаче по-добра ли е спасителната лъжа от голата истина?“, а малко по-късно ще възкликне: „Късата памет е грях. . .“

От друга страна, отчето ще даде на своя възпитаник първите уроци за битието на вещественния свят, което той обобщава в прекрасен гротесков образ: „И знаеш ли, чедо, понякога сънувам много уста, дето погледнеш, уста, зинали гладни и светът се плакне като каша, а те го ядат и се хапят, пък наоколо подскачат едни дребни дяволи, като мухи. . .“ Еньо няма да забрави примера му и когато се пресели сред еретиците, ще се „възхищава на волността на разбойника“.

Покрай всичките си други грехове отец Лука обича да театралничи и често е комичен, защото много му се иска да го възприемат за такъв, какъвто отдавна е престанал да бъде.

Както рибата се чувствава отлично във водата, така безметежно живеят и светият старец Теодосий в горния, а Панайотис — в долния свят. Теодосий се е отделил от братята в самотен скит, където честичко го спохожда Таворската (Евтимий с основание остава хладен към развълнувания разказ на Лаврентий за видяното миналата нощ чудо), а Панайотис живее в гората като вълк-единяк.

За единия Еньо ще каже: „Старецът за мене бе чист светец“, а за другия: „Гъркът ме изглежда присмехулно — очите на котарак, брадата червена.“

Едностраничността и ограничеността на двамата се задоволява от само себе си. Светият не страда от изкушенията на дявола и след сладка прозявка ще успокои инока с думите: „Кому не се явява нечестивият?“

Но Теодосий не е кой да е. Нему целува ръка дори и Евтимий и още с пристигането си Еньо ще види силата на духовната мощ и ще изпита такава „неземна радост“, че блажено ще заспи върху „трески и овчи тор“. Но тази профанация на възвишеното ще стори не Еньо, а Теофил. За инока ще е необходимо още много време, докато се усъмни в правотата на Светия. Той ще трябва да смеси земната любов към Арма с любовта към бога, за да се запита: „Боже господи, тоя ли е схимникът Теодосий, когото видях да сияе в скита? Не бях го виждал толкова отблизо. Лицето му някак затрито, сякаш господ бе избърсал от него всичко земно. Ръцете сухи, прозрачни, само дългата брада и челото богоугодни, а иначе хитър старец, крие тайни и мълчи.“

Еньо бързо се разочарова от еkleктичното учение на еретиците и с удоволствие се отдава на сладостите земни. Сега той се възхищава на Лука, пъди спомените за божествените радости и се подиграва на красотата, та като се поглежда в един вир, се пита: „Бе ти наистина ли беше монах Теофил, или той бе сын.“ Животът му започва да заприличва на живота на еретиците, но вътрешно им се присмива и презира елементарния разврат, който става обект на сводничество.

Един ден като се разхожда из развалините на древното селище, той израва дивна статуя на мъж. Със скулптурата, с която се отъждествява, Еньо иска да се разграничи от заобикалящите го. Той не им противопоставя никаква страшна духовна тайна, нали сам се стреми да забрави Таворската. В скулптурата Еньо влага само блян, прокраднал се едва-едва през настоящето: „Име нямаш, а си вечен блян, макар да си звяр!“ — ще каже той за отражението си в статуята. Но и тази искра към красотата е достатъчна, за да стане „инстуканът най-близкото ми същество. . .“

За Панайотис пък точно тази искра у съперника му е страшна и заплашителна, защото разколебава и застрашава съществуването му. Той не може да приеме, че заради такива „глупости“ Арма го изоставя и разбива скулптурата.

С кръвта си Панайотис окончателно преселва Еньо в долната земя, но престъплението ще събуди угризения и съмнения в сегашната правота: „Със седмици сънувах гърка, потях се насън и виках — душата ме съдеше.“

От друга позиция Теофил ще оправдае убийството, защото разбира, че не е имало друга възможност „в тоя коварен свят на дявола“, който е не по-малко необходим от света на бога.

В романа Ралица и Арма изпълняват задачи, различни от тези на двойниците. Противно на тях, които с грешките си отгласват, Ралица и Арма ще действуват като магнит и ще привличат и придвижват Еньо към световното съкровище. Отделен въпрос е, че ще му причиняват повече мъки, но в началото любовта ще носи опиянение и илюзорна представа за преодоляване на противоречията.

Когато сяда до Кераца, Еньо знае, че дяволът „язди“ хората и ги прави глупави и зли, та, за да се спаси от него, той ще се обърне към Спасителя и молитвите му ще се лееят като „бял липов мед в чист съд“. Той ще прекрести царската дъщеря в Ралица и ще я възприема одухотворено: „Не от плът, от фарфорова чистота и благоуханна душевност бе създадена царската щерка, та когато сядаше до мене, струваше ми се, че ставам неземан, като да съм на седмото небе.“

Когато се получава съвпадение между любовта му към Ралица и Спасителя, „страшните кули и наизбени стени“ стават „стополените от летния зной сгради и стени“.

Еньовият съперник и двойник, дякон Ангеларий, ще раздуха още по-силно любовта: „... пък сега разбирам, че тоя редкозъбест дякон е ревнувал царската дъщеря, макар да изглеждаше смешно възрастен мъж да ревнува от невръстно момче.“ След като Ралица взема от ръцете на дякона стиховете, Еньо ще каже: „И както ангел господен или небесната царица е властна над черния дявол, та и в ада влиза, тъй и Ралица. . .“

Прибирайки се у дома, Еньо ще чуе родилните викове на майка си и през нощта в съня си ще разбере страшната сила на дявола. И тогава неочаквано божествената Ралица ще превърне любовта му в следобедно развлечение за царското семейство. На този фон Еньо ще признае дявола, без разбира се да се отрече от бога.

Същата година Ралица я омъжват и раздвоеното зейва още по-страшно отпреди и така любовта към нея се влива в изгарящото го желание да срази дявола, като се отдаде на бога.

Когато на манастирския празник инокът срещне Арма, мирисът на младата ѝ плът ще го зашемети: „Наведох глава, загубих сили и свят.“ Сега не може да говори за никаква нетелесност, а, за да обуздае спомените за жената, ще я въведе в съзнанието си като каеща се грешница. Заемайки се задочно с превъзпитанието ѝ, монахът ще изпитва ту прилива на божествено блаженство, ту неги и разочарование: „Ярко грее слънцето, снегът взема очите, клон се отърси от кита, заискря елмази, а тя върви редом с мене и усещам колко е прекрасна душата ѝ. Поразили са я радостните тайни, що съм ѝ разкрил, пречистила я е красотата и ето я, навела разкаяната си глава. . . Възторзи и божествени прозрения, па се върна в килията наскърбен. От що?“

Но пробивът, който е направила прекрасната женска плът, ще се разширява непрекъснато и Еньо ще се опита да го запуши със собственото си тяло: „Една нощ сънувах, че тялото ми е тяло на ангел, розово и божествено красиво. Разглеждах го с възхищение и почуда, галех го и му се радвах като на съкровище. Този неуспешен опит да се отрече от собственото си тяло окончателно ще торпилира равновесието и дяволът, който в манастира го навестява отвътре за първи път след срещата с Арма, ще се опита да застане редом с бога.

И най-сетне в страшната нощна доба, измъчен от молитви и бдение, монахът постига победа над дявола и вижда заслепящата светлина на Таворската: „И видях тоя свят такъв, какъвто би го видял възкръснал мъртвец —

необозрим за ума в миналото, днес и утре, а себе си — скитащ из него дух, осъден да блуждае от измама в измама. И смисълът на всичко, що ставаше в света, беше въвн от мене, недостъпен за моя ум, скрит във времената зад незнайни, вечно променливи образи, които уплитаха ума и го подлъгваха от лъжа към нова лъжа.“

Таворската светлина не е нищо друго освен самият дух, съвършено откъснат от материята, духът като чиста субстанция.

Това е абсолютното раздвоение, при което единият полюс на единното е елиминиран и страшното познание, което получава от съзерцанието на духа, променя живота му из основи. Еньо вижда Таворската не съссетивата си, а като възкръснал мъртвец, сиреч без тялото. Така индивидуалното съзнание се изправя пред безкрайността на духа и се чувства като капка вода, противопоставена количествено на световния океан. Откъсната от материалното, индивидуалната душа губи всякакъв смисъл и е осъдена да блуждае от заблуда в заблуда. Еньо достига зенита на духовните си търсения и, обгорен от „заслепящата светлина“, погрешно отъждествява същността и смисъла на духа със смразяващата безсмисленост на едностранчивия му лик. Но за него това е много необходимо, за да обърне гръб на духа и да се насочи с цялата си страст и енергия към опознаването на материалния свят.

В „долната земя“ го въвежда Арма и чрез нея усеща „сподавения бяс“ на тялото. Покрай Арма ще се завърти и отец Доросий. Дякон Ангеларий усилва ангелското възприемане на Ралица, а Доросий разпалва дяволското у Еньо, та той ще заколи своя двойник, „както се коли гергьовско агне...“

Последната двойка двойници: Евтимий — Шеремет бег, е обединена от войнствуващо налагане на техните убеждения. Те без резерви са прегърнали една идея или да я наложат, или да загинат. Евтимий е готов да пролива невинна кръв в името на Горния Ерусалим, и го прави, а Шеремет бег за славата на Аллаха лее чуждата, а и на собствените си войници кръв като вода.

Но при нито една от разгледаните двойки разликата между двойниците не е така диаметрална и абсолютна. Докато Евтимий е светлина и блясък, то турчинът е в плен духовен мрак и скотщина. Еньо е в идеен конфликт с последния български патриарх, но го уважава и пада на колене пред неговата твърдост, а Шеремет бег го гнуси.

В диалога с Евтимий участвуват и трите превъплъщения на Антихриста и е достатъчно само да се спомене неговото име, за да изблиknат най-съкровените им мисли и вълнения. А чрез Евтимий Еньо на два пъти — веднъж в манастира, а по-късно в затвора и опожарената столица — ще се въздигне до блестящата светлина на духа. Нека се спрем по-подробно на последните им две срещи.

Еньо се намира в затвора и очаква да го съдят. Той е навлязъл дълбоко в долната земя, но едновременно с това онази искра, която припламва при вида на дивната статуя, се е разгоряла и това противоречие очертава линията на сегашното му раздвоение. Евтимий е дошъл да възвърне Еньо към вярата. Главният негов аргумент си остава Таворската: който е видял, трябва да приеме злочастната човешка участ за присъда божия и да се покори, като се отрече от тялото.

Колко мъчително са напредвали двете страници на диалога, се вижда от „Дневник с продължение“. Н. Станева споделя: „От бележките им личи, че с този разговор се е занимавал цели два месеца. Главата претърпя пет или шест редакции“⁹.

Веднага с влизането си в постланата със слама килия Евтимий с думите си събужда у ученика си благата страна на вярата. Ето как му откликва Еньо:

⁹ Н. Станева. Цит. съч., с. 278.

„За всяка душа има слова, що я разбуджат и като чукове удрят в нея. . . Усетих, че душата ми се надига от тия думи на Евтимий — като слънчев лъч зад облак блесна страшната истина — моята някогашна радост, великият дар да разбирам божията промисъл към живо и мъртво, се е превърнала в жило и отрова и самото слово е обедняло като осланена наесен гора.“ Везните се накланят в полза на Евтимий, но Еньо остава верен на себе си, защото знае, че Негово преподобие никога няма да коленичи пред човешкото нещастие. Ударил верен тон с първата си реплика, „изпълнен с чистотата на своето достояние“, Евтимий продължава да говори с аргументите на Горния Ерусалим. След като вече е казал, че гордостта е прогонила ангела небесен, той започва да критикува поетите, творчеството, като с това се отправя към главния си аргумент — отношението към Таворската, но не го достига, защото предварително иска да се увери, че срещу себе си има равностоеен противник: „Или съзерцанието на божата енергия се оказа безплодно за поета? . . .“

Поривът по любов, излязла от бреговете, който носи вярата, е разжарен докрай: „Не със слова, с гвоздеи пробждаше сърцето ми Евтимий. . .“ Духовното напрежение у Еньо се повишава, защото не може да пререже въжетата, които свързват с разума, отвел го в долния свят, и да полети в бездните на вярата, нито пък може да остане при еретика и убиеца. Дошъл е моментът да се зададе големият въпрос и Еньо пита: „Но кажи ми: виждал ли си Таворската и как изглежда тя?“ Евтимий се люшва зашеметен и се кръсти. И макар Еньо да не пита гласно: „Сигурно я е виждал, но защо не е захвърлил расото?“, точно този въпрос-упрек разтърсва Негово преподобие. „Нима я видя, чедо? Наистина ли я видя?“ — пита със стаена тъга Евтимий и този отговор от въпроси е многогласен. В него се съдържа съчувствие към злощастната съдба на ученика му, на целия човешки род, и, от друга страна — ужас, че бившият монах не е приел божията откровение като присъда и е станал Антихрист.

Чрез този изключителен диалог Евтимий ще помогне на Еньо да започне да реабилитира мощта и благородството на духа и ако Ем. Станев не беше използвал техниката на вътрешното пресичане на гласовете, между двамата щеше да започне караница, защото героят му не може да се отрече от истините и съществуването на долния свят. Но репликите и възвръщането на духа няма да станат функция на съзнанието, а само преход към Еньовото възкръсване.

Жигосаният антихрист тръгва да обикаля изстрадалата българска земя, още много неща ще види и спонтанно ще застане на страната на народа. И накрая като роб и слуга на Шеремет бег ще наблюдава съпротивата и плячкосването на столицата. В опожарения Търновград Еньо ще жадува за среща, както правилно ще отгатне Евтимий, „за да допре ръката си до духа, за да го усети вестичено“ и да се опита да го убеди, че е грешка да се отрича „живото тяло“ на народа. Еньо вече е решил да се бори: „На насилието ще отворяш с насилие, на силата със сила, око за око, зъб за зъб. . .“, но той чувства, че без високите стремежи на духа ще остане само при личното отмъщение и ще иска благословията на Евтимий. Патриархът пък ще изпитва нужда от среща, за да чуе от друго оправдание на страшните си деяния в името на Горния Ерусалим, или пък, ако бъде упрекнат, да повярва още по-силно в собствената правда. Евтимий има нужда от равностоеен съперник, за да излезе от мъртвата точка на почти митическата самота след преживяното поражение: „И те видях седнал гърбом към вратата, без калимявка, в подрасник, и в първия миг помислих, че си коленичил и се молиш безмълвно.“

Дневникът на Н. Станева отново ни подсказва: „През целия май Емилиан се занимава с последната среща на Теофил и Евтимий. Направи шест редакции и все още не оставаше доволен“¹⁰.

¹⁰ Н. Станева. Цит. съч., с. 307.

Пръв заговаря Евтимий и веднага иска да разбере дали Еньо е променил позицията си: „Защо си дошел, да ме съдиш ли? Сега не може да става дума за самоотлъчените, а за стадото. . .“ Тук трябва да се отбележи, че като употребява библейското слово „стадо“ вместо „народ“, Евтимий иска да изтегли разговора на терена на теологията, от чиято гледна точка той е невинен.

Еньо първоначално приема тона на своя учител, като използва същата терминология: „най-добрите от твоето паство“, „козите на дявола“, „горния Ерусалим“, но изведнъж разбира, че не може да изкаже с тези думи своите мисли пред един фанатично вярващ човек и рязко сменя тона: „И изплашен от дързостта на моите въпроси, добавих: — Макар да съм антихрист, душата ми е човешка и се мъчи. Не ми се сърди, отче.“ Така Еньо сякаш пита: „Съгласен ли си, учителю, да разговаряме разумно и да погледнем станалото?“ Евтимий се прави, че не е разбрал предложението, и отговаря: „Виждам, че си дошел да ме съдиш. . .“, макар че погледът му става „твърд, изпълнен с неукротима вяра“ не когато го питат: „Защо изпращаш на смърт най-добрите от твоето паство. . .“, а когато Еньо се отказва да го съди и му се извинява, че душата му разбира човешкото страдание.

Евтимий не променя позицията си дори пред най-силния аргумент на противника си — ние не сме божии сенки, а хора с човешки души, не чуваш ли стонове на народа.

Но Еньовата позиция още съвсем не е изяснена. Той се стреми и се домогва за среща с Евтимий, но пред него ще говори неопределено и ако се получава диалог, той ще звучи в подсъзнанието, което се разкъсва в стремежа си към светлина и задушаваша ярост и желание за мст.

Именно на тези тъмни сили двойникът е Шеремет бег. Ето какво ще чуе Еньо насън от „жена, чорлава като самата смърт“: „Тя ми разясняваше смисъла на това, което ставаше, а смисълът бе недостъпен за разума и чер като катрана на пъкьла. И ми се натрапваше, че светът се свършва, пък аз още не съм успял да стана антихрист, защото агаряните са ме преварили и *сам не зная вече накъде клоня*“ (к. м.— Г. В.). А във финалната сцена, малко преди убийството в Шеремет бег Еньо направо ще разпознае някои свои черти: „Неговите думи ми припомняха моя живот при еретиците, когато в очите ми лукаво играеше дяволът и не мислех що е добро и що е зло. И като гледах как къса овчата лой, как дъвче с широките челисти, в него виждах някогашния си образ и се питах не съм ли и сега същият.“ Съпоставянето и оприличаването на Еньо с Шеремет бег е необходимо, за да може героят да се опомни и да започне невероятно трудното му излизане от пъкьла, където попада след Таворската. Еньо ще извърши това импулсивно, а Теофил със съзнанието си, та накрая ще се слее с Гласа и ще поеме пътя за село Марен.

Преди да направим съпоставка между Евтимий и Шеремет бег, искам да се върнем към цитираната статия на Ленин. В нея авторът е отделил като много важна следната мисъл: „Философският идеализъм е само глупост от гледището на грубия, простия, метафизичен материализъм. Напротив, от гледище на диалектическия материализъм философският идеализъм е едностранчиво, преувеличено развитие (раздуване, набъбване) на една от чертите, страните, границите на познанието в абсолютен, *откъснат* от материята, от природата, обожествен. Идеализмът е пощипина. Вярно. Но философският идеализъм е път към пощипината *през една от отсенките* на безкрайно сложното (диалектическо) познание на човека“¹¹.

За Шеремет бег Евтимий е „абдал“: „Абдал излезе той, от инат. Аллах е наспорил абдалите, да се ползват умните.“ Тези чудовищно цинични думи събуждат у Еньо интелектуалните му копнежи и търсения: „Но какво знаеше

¹¹ В. И. Ленин. Събрани съчинения. Т. 28, С., 1982, с. 322.

варваринът за моите горестни дни и нощи, за монашеските ми боговидения и свети заблуди.“ И Еньо трескаво взема ятагана не толкова да ликвидира спящия враг, колкото да скъса със стихийния си материализъм. (Важно е да се отбележи, че този дълбоко символичен акт би изгубил смисъла и силата си, ако не съвпадале с интересите на народа.) Точно в мига преди да разсече черепа на агарянеца, пред Еньо се изправя „великият мъж“. Но това не означава връщане към Горния Ерусалим. Категорично не — убийството на бега в присъствието на Евтимий е символ на сливането на духа с живото народно тяло. Евтимий е представител на „един неосъществим свят“, който задължително трябва да се преброди, за да се достигне до диалектиката. Той е, ако употребим думите на Ленин, безплоден цвят на живото дърво на абсолютното човешко познание.

Има и още един Еньов двойник, който заслужава специално внимание. Това е примикюрът Ангел. Еньо и Ангел са обединени от предателството, защото и Еньо, служейки на турците, е застрашен от потенциална измяна. Това той разбира в съня си, когато чорлавата жена му внушава, че агаряните са го преварили в разрушителния бяс и Еньо ще се запита: „... и сам не зная вече накъде клоня“.

Но примикюрът Ангел няма огледално отражение — предателството към народа няма различни аспекти, то винаги е черно и смразяващо. И когато Еньо вижда цялото падение на предателството, с ханджара си сякаш не го убива, а в миг разделя душата и тялото му. Към примикюра той се отнася като към урод, смазан от невъзможността да понесе собствената си вина, и го нарича „нещастник“, „окаян“, „клетник“. С ликвидирането му Еньо завинаги се оттласква от опасността от потурчване: „Черна злоба към моя мъчител, пияния бег, към агаряните и към тоя окаян царев сродник ме упои, стори ми се, че виждам през дим и мъгла.“

Системата на двойниците завършва с образа на примикюра Ангел. Между него — безвъзвратно лишения от възможността да се докосне до диалектиката, и Антихриста, който я постига, се разполагат другите двойници.

Бихме могли да твърдим, че те представят всички възможни типове на етично и познавателно поведение. Чрез контрапунктирането на двойниците с Еньо и Теофил Емилиан Станев успява да обхване основните стъпала по пътя към диалектиката.

Защото диалектиката тръгва от единното, минава през неговото раздвоение, т. е. през етапите на познанието на двете му страни, за да достигне отново до единното, но вече обогатено и обхванало в себе си противоречията на света.

* * *

Отношенията между Еньо, Теофил и Гласа са остро диалогични, а контрапунктирането им на двойниците е драматично и винаги светогледно. По страниците на романа няма нито един ред, нито една реплика, в която да не се срещат няколко свободни и пълноправни съзнания, няколко гледища за света. Затова с увереност можем да твърдим, че „Антихрист“ е изграден като диалог за смисъла и съдържанието на човешкото битие.

Почувствували тези характерни черти на творбата на Ем. Станев, някои литературни критици изказват мнение за полифонично звучене на „Антихрист“.

Изхождайки от наблюдението си, че в романа Ем. Станев „е разложил преживяванията на човека на противоположни същности, на гласове на ума и на сърцето, на духа и на плътта“ и като отчита становището на Ат. Натев, че „Теофил“ е „отворен образ“, Боян Ничев допуска, че в „Антихрист“ могат да се открият наченки на полифонизъм. В извода му: „Разбира се, това не е

все още полифонизмът на Достоевски¹², резервите са прекалено големи и Ничев не си поставя за цел да изследва произведението откъм тази му страна.

По-категорична позиция заема Р. Йовева: „Триединството на гласовете — герой-житиеписец-автор — създава полифоничното звучене на творбата“¹³. Но в работата си Йовева не посочва примери на такова триединство с участието на гласа на Ем. Станев, който в случай на полифонизъм би следвало да има самостоятелна гледна точка, диалогично и равноправно обвърната към „героя“ и „житиеписеца“.

Ст. Каролев също не разграничава правилно трите превъплъщения в образа на Антихриста и поради това не показва правилно диалогичната основа на романа. Например, като обяснява прехода на Еньо от манастира в богомилската община, Каролев пише: „Теофил сякаш е избягал от контрола и на автора — така се преобразява сред съботниците-катунари, че сам себе си не познава“¹⁴. Тук той се опитва да аргументира този рязък скок не с вътрешното развитие на героя, а с мисли и тези за подвижността и изменчивостта на човешкия характер на Толстой, Лихачов, Рубинщайн и ултрамодерния роман (по други поводи ще търси помощта на Джеймс, Юнг, Русо).

Макар в анализите му да има и много прецизни наблюдения върху „Антихрист“, Каролев не достига до неговата дълбока диалогичност, но въпреки това я чувства, и не като заключение, а като предположение звучат думите му: „Поради напрегнатия, незаглъхващ и неразрешен спор „Антихрист“ би могъл да бъде определен — с малко тромавия език на литературознанието — като най-диалогичния роман в съвременната българска литература. Той може да се определи и като полифоничен роман, защото, ако употребим израза на Б. А. Успенски, „различните гледни точки не се подчиняват една на друга, а се дават като равни по принцип“, защото авторската позиция се изразява чрез сложното пресичане на позициите на героите“¹⁵.

Полифоничен ли е наистина „Антихрист“? Формално имаме право да отговорим утвърдително, но пред едно такова определение се изправят и непреодолими прегради, идващи от постановките на понятието „полифоничен роман“, въведено от именития съветски литературовед Михаил Бахтин. В тази светлина едно от най-важните изисквания за полифоничност е произведението да бъде изградено като мащабен, цялостен, незавършен и незавършим диалог на свободни и равноправни съзнания, пропили в себе си една значима идея. От противопоставянето и пресичането на тези независими помежду си и от автора гледни точки, носещи в себе си понякога противоположни виждания за света, се получава смайващо многогласие.

Без ни най-малко да се страхуваме, че вкарваме насила „Антихрист“ в някаква позлатена рамка, можем да кажем, че това изискване е валидно и за романа на Ем. Станев. Нашата увереност идва от самото произведение, и макар че в предните части на нашата работа една от задачите ни беше проследяването на диалога между героите, ще се спрем на още един пример от неговото протичане. Да вземем отделените с тирета няколко реда на глава „Г“, централно събитие за която е въвеждането в повествованието на Евтимий. Нашата цел ще се състои в анализирането на заключителните акорди на диалога между трите превъплъщения на Антихриста, разпалил се при появяването на внушителната фигура на бъдещия патриарх.

Еньо е възхитен и окрилен от тази среща: „Великий душеведецо, кой, ако не самият бог беше просветил твоя висок ум? Обикнах те от тия минути

¹² Б. Ничев. Съвременният български роман. С., 1978, с. 407.

¹³ Р. Йовева. Цит. съч., с. 188.

¹⁴ Ст. Каролев. Цит. съч., с. 158.

¹⁵ Пак там.

с цялата си душа и тогава ти я въздадох, защото ти единичък най-добре я разбра! Ти ми подаде ръка и ми показа угрозата от ада, който съм криел в себе си, но има ли мъдрост, по-силна от съдбата?" Еньо възхвалява Евтимий, защото той акцентира върху духовното и с това го избавя от съмненията и раздвоенето, идващо от опасението, че Сатаната има власт и над неговата личност. С думите: „Но има ли мъдрост, по-силна от съдбата?" се отваря една двузначна вратичка. За Еньо съдбата е донесла най-големия му шанс — чрез наставленията на Евтимий да разреши терзаещите го въпроси.

Но Гласът влага друго съдържание в Еньовата възхвала на съдбата: „И даже когато оракули са предричали какви нещастия очакват някого и са предупреждавали да се пазя, съдбата пак се е събдвала, защото, братя, никой не може да избяга от нея, както не може да избяга от сянката си." Гласът веднага отчита бъдещите страдания на възторжения юноша и болка напират в думите му, но разбрал диалектичката необходимост от опознаването на духа, превъзможва колебанията си и също възхвалява съдбата, която дарява своите избраници с мъчното щастие на „световното съкровище".

Теофил проследява и записва позициите на Еньо и Гласа и когато идва подходящ момент, се намесва в диалога: „Ала тогава там, в игуменарията, аз, младокът, можех ли да зная това?" Теофил още не е открил логиката на живота си и като попива жигосаното си лице, клати глава и е склонен да каже нещо остро за Еньовия ентузиазъм, но се вслушва в мъдростта на Гласа и вместо да употреби някой по-груб епитет, казва „младокът". В „младокът" се пресичат две противоположни интонации: едната в значението на твърдоглав, разпален глупчо, а другата — благосклонна и симпатизираща на последователността и смелостта в следването на стремежа към съвършенство.

В случая само с десетина реда Ем. Станев е обхванал всички аспекти на ентузиазирания порив към духа. Гледните точки и на тримата са принципи, свестогледи и напълно самостоятелни, а в тънкия и съвършен диалог се пресичат и си влияят. В този миниатюрен по обем диалог се оглежда диалогичната основа на целия „Антихрист".

На пръв поглед влизаме в противоречие с условието за полифоничност, според което диалогът на произведението би трябвало да е незавършен и незавършим, защото в „Антихрист" се достига до обобщение и финал. Теофил успява докрай да осмисли Гласа, а чрез него и диалектиката, и в последните редове на романа е единен. Освен това в едно интервю на въпроса на Ат. Натев: „Имахте ли нахвърлял друг край на романа?" Ем. Станев отговаря: „Друг край не съм имал предвид; този край се *наложи* (к. м. — Г. В.), както често става при мен. За продължение не съм мислил"¹⁶.

В такъв случай се налага заключението, че „Антихрист" е един монологичен роман, в който Ем. Станев излага своето художествено виждане за диалектиката. Обаче ние имаме всички основания да мислим, че при създаването на романа Ем. Станев не е имал като непосредствена творческа задача пресъздаването на диалектиката. В противен случай той непременно би заговорил или поне намекнал за диалектиката в „Антихрист" в някое от многобройните си интервюта. Дори можем да твърдим, че в обстойната анкета на Иван Сарандев Ем. Станев сам се мъчи да разтълкува романа¹⁷. Всъщност в литературата понякога се случва творческата интуиция да проникне в света много по-дълбоко,

¹⁶ Ат. Натев. Залежи в познатото. С., 1977, с. 17.

¹⁷ Пред Сарандев Ем. Станев направо заявява: „От „Антихрист" съм доволен. Тази книга как я писах, и аз не зная." — Вж. И в а н С а р а н д е в. Емилиан Станев. Литературна анкета. С., 1977, с. 78. Подобно впечатление от създаването на „Антихрист" е изпитала и Надежда Станева: „Често съм му казвала (на Ем. Станев — бел. м.): „Струва ми се, че някой ти диктува тези страници." — Цит. съч., с. 158.

отколкото съзнава авторът. Разбира се, това е рядко явление и задължително е белег за изключително майсторство на твореца.

Така че в „Антихрист“ няма преднамерен идеен замисъл, който да сковава и догматизира произведението, но въпреки това съществува и е разрешена всеобхватна и организираща идея. Но диалектиката не монологизира романа, защото сама по себе си е върхът на незавършеността. Или, с други думи, завършеността на „Антихрист“ се разтваря в безкрайната незавършеност на диалектиката.

„Антихрист“ не е полифоничен в смисъла, който влага в това понятие Бахтин, защото съветският литературовед отрича каквото и да било идейно единство в произведенията на Достоевски. „Светът на Достоевски е дълбоко плуралистичен“¹⁸ твърди той. Докато за „Антихрист“ не можем да се замислим дори и за миг, без да отчитаме властния фокус на темата за диалектиката. Героите на Ем.-Станевия роман са свободни от всякаква авторова намеса и не са съподчинени един на друг, но всички коленчат и се утвърждават или отричат чрез отношението си към „световното съкровище“, т. е. към художествения образ на диалектиката.

„Антихрист“ може да бъде полифоничен в смисъла, за който загатва В. Комарович — полифонично организиране на фона на единно начало. Обаче ние трябва да се съобразяваме с факта, че терминът „полифоничен роман“ се е наложил и приел така, както го е разработил Бахтин.

* * *

Ако до финалната сцена на убийството на Шеремет бег романът „Антихрист“ ни възхищава с плътността и мощта на тона си, то последните му редове направо ни поразяват. Какво се е случило и откъде се е взела тази енергия, та митичните въпроси за съдбата на човека звучат така тревожно и тържествено?: „Ето птица отлита. Къде летиш, птицо! Звяр пробягва из гората. Къде бързаш, звяро? Кой ви зове, кой ви води и накъде? Къде отиваш и ти, човече?..“

Думите на Антихриста са тържествени, защото присъствуваме на раждането на един нов герой. Героят, който благодарение на верността си към своя народ успява да се пребори с бога и дявола и с това да овладее безкрайната противоречивост на диалектиката.

Така Антихриста ни изправя на прага на едно ново битие, в което диалектиката като жизнена норма на поведение ще бъде задължителна за всеки. А когато на човек му предстои пътуване в неизвестното, той е тревожно напрегнат и с тъга се оглежда към миналото, в което е подготвял своето прераждане; когато, залутан нейде между горната и долната земя, Теофил пита: „И възможно ли е чрез познание да станем еднакви по мисли и възделения и тъй да върнем рая на земята?“ Сега чрез диалектиката, опознала и вечно обхващаща двойствеността на света, Антихриста отговаря положително.

И той тръгва към своя народ, за да помогне на всеки да открие диалектиката в себе си и да стане толкова своеобразен, че да заприлича на другите, защото само абсолютното равенство може да върне рая на земята.

¹⁸ М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 38.

ФРОНТ НА НЕИЗВЕСТНОСТТА

СЕРГЕЙ РАЙКОВ

II

Един от най-трудните въпроси пред човека днес е въпросът за разширяването и свиването на човешкото съзнание. Защото от онова, което се вложи в съзнанието, твърде много зависи какво ще „поникне“ в социалната практика. Нищо чудно, че този въпрос интересува най-много поезията — историята на поезията е история на осъзнаване предела на човешките възможности (даже поражението чрез поезията може да зазвучи като победа — затова и във всяка победа съзираме „поезия“). Самото постигско осъзнаване на тези предели предполага в някаква степен тяхното постигане; поезията винаги вижда у човека много повече, отколкото той изглежда, че е — и с това тя постоянно го разширява, разгръща. Поезията първа е открила човека като безкрайност — затова и свързваме безсмъртието с поезията, а поета — с пророчеството. Най-сетне поезията е тази, която първа напипва пулса на живота, неговия ритъм — и трябва да го разшири до пулса на вселената. Или да преведе пулсациите на всемира на простосмъртния език на сърцето човешко. Това са две страни на една и съща двигателна тенденция, обаче не е без значение коя от тях поезията реализира в момента, коя от посоките е избрала. Внасянето на Космоса в съзнанието е поставяне на крайно напрегнат императив, вливане на грамадна енергия, ново целепологане, което изисква подкрепата на времето. Такова проникване на високата мисъл в съзнанието не минава без съпротивата на уседчивите чувства (без чувството паметта няма да съхрани нищо — натрупаната информация не е памет, както ерудицията още не е талант). Същностни сили на поезията се сблъскват с устойчиви (и необходими) сили у човека и тази борба понякога намира лирически израз в думи като Пушкиновите: „Ум ишет божества, а сердце не находит“. Спорът между мисъл и чувство, ведно със спора за надмощието на едното или другото в поезията, е стар поне колкото Библията, познат ни е и на нас, но той не е същностно делене в самата поезия, а само проекция на въпроса за съвпадането на „аз-а“ със себе си.

И ето, когато търсим нови етажи в съзнанието, за да поместим Космоса в него, ние актуализираме въпроса за това съвпадение и частично несъвпадение; внасянето на голямото означава заставяне да преодолеем границата на моментното настояще с неговата затвореност — отвъд събитийната плът... „защото красотата, малки Федър, е само път към духа“, както твърди мъдрецът Платон.

Имам чувството, че след като априлското поколение промени собствената си стилова и въобще художествено-конструктивна доминанта (съхранявайки основната си черта, то неслучайно се разслои вътрешно в насоките на своите търсения, макар че това съвпадна с външния процес на количественото му на-

растване. . .), след като най-талантливите му представители със собствените си нови търсения „узакониха“ разногласовостта, „полифонията“ в съвременната ни поезия, нейният айсберг сякаш се обърна и „патосът на дистанцията“* пое нови художествени функции. И тъй като тази поетика (на априлците) продължава активно „подводното“ си развитие, разместванията в нея предизвикаха вълни в цялата околна поетическа акватория. Настъпило разбъркване не само не позволява да различаваме ясни граници между „поколенията“, които се появиха след априлското, но и усилва взаимодействието между няколкото едновременно течачи, а до крайност противоположни стилови потоци, всеки от които се движи с различна, неравномерна бързина. Така до априлците застават шестнайсетгодишни поети, Иван Цанев пише успоредно с Николай Кънчев, Георги Белев вътре в три години измина пътя между „разчетен надпис“ и „умерена облачност“, „ранните“ Б. Христов и М. Башева вече спорят с „късните“, Иван Голев си играе със старите шапки на мисленето, а Иван Методиев застава човека да приеме поезията за своя първа природа (и е прав!); в същото това време излизаха и последните стихове на Дора Габе, съвременницата на Яворов. . . Свят да ти се завие! Всеки за себе си — бог за всички. Критиката обаче не е бог — това поне е доказано. Както се случва понякога, и този път поетите я изпревариха в точното портретуване на собственото си състояние:

Съзвездия и тук-таме самотни
звезди. Какво прижидане на болка!
Но аз съм свикнал винаги да губя
и острият момент не ме пронизва.

Въпреки всичко в хаоса прозира система, както правилно се бе усъмнил Полоний. И колкото и да изглежда странно, мен лично този хаос по-скоро ме изпълва с надежда и очакване, отколкото с отчаяние — защото от неговото движение не може да не се роди някое ново съзвездие; иска ми се да вярвам в това. Когато създателят разделил езиците, народите по-трудно се разбирали помежду си, но това ги заставило по-добре да разбират себе си. Поезията сама търси своите нови езици. И тази периодична смяна, жажда за различие, се проявява като многопосочно движение не само в поезията като поток, но и в потока на отделната творба.

След първоначалния „взрив“ на поезията ни към звездите (именно вътрешното поетическо движение роди тази центробежна метафора) настъпи период на побиране, т. е. след поставянето на крайна цел трябваше да се извърви конкретният път до нея и този път не можеше да бъде права линия, а движение с неизбежни отклонения, спиране и забързване, с непрестанно вгледане във вътрешния компас и сверяване на посоката. Но и периодът на центростремително завихряне, насочващо звездите към вътрешния простор на човека, означаваше не само разчупване границите на моментното настояще, в което непосредствено се осъществява човешкото движение по житейския път, не само преодоляване на „инерционния момент“ на „приземяването“ — самото това вънасяне на ново външно пространство и сменено време (звездите се постигат на високи скорости и в преносния смисъл), изискваше и предизвикваше ново *насрещно* движение у човека, който „става звезда“ — този път като „вътрешно време“ и като *вътрешно разгръщане*, разширяване на индивидуалността, *отварянето* ѝ към безкрайността, в която я увлича поезията. Бих казал, че тъкмо с предизвикването на това вътрешно движение и отваряне априлската поезия постигна най-голямата си цел.

* Кр. Куюмджиев го съзря у априлците още в началото на пътя им.

На равнище на поетиката това ново преместване се усети в самия ритъм на поезията. Доколкото тя първа долавя ритъма на самия живот, тя отразява пулсирането на живота в своята ритмическа памет (ритъмът е средство за запомняне — поезията е възникнала като първа съзнателно изграждана от човека памет!). Навлизането на ритъма в скритите глбини на поезията е пътепоказател за навлизането на перото в космоса на вътрешния живот. Римуваният и канонично построен стих, както плавното епическо начало „от Адама“ в прозата — те носят друг, завършващ, цялостен дух. Докато утвърждаването на свободния стих (помним споровете и „дитирамбите“ по негов адрес) с погълнатата навътре и усложнена ритмическа организация също както навлизанията „ин медиас рес“ в средата на нещата и отворените финали в прозата — всичко това носи духа на незавършеност, продължаване, отвореност, *процесуалност*. . . Това са поезията и прозата на незавършения, изграждащия се човек, човека-процес: „За поета, който иска да си свърши работата, няма свободен стих“ (Т. Елиът).

Вътрешното разрастване на личността, което априлските поети целяха да наложат като мяра за всеки човек (затова толкова разпъваха отвън границите на този човек), се отрази върху строителните принципи на поезията. В стихотворението започна да се зароява множественост на мотивите вместо извеждането на един мотив отначало докрай, централизацията постепенно се замени с мозаечна събирателност, а след това елементите на „мозайката“ започнаха да придобиват все по-голяма самостоятелност, да се отлъчват от „стожера“ на „своята“ творба и да пускат пипалца към сродни или рязко контрастни елементи от други творби. Това пък на свой ред увеличи ролята на контекста за разбирането не само на едното стихотворение, но и на системата, която гради поетът като цяло; с други думи, центърът на равновесие се измести и за да разберем пълно и вярно отделната творба или книга, трябва вече да сме запознати с „теорията“ на поета за живота и творчеството, да знаем какво той смята за поетично и непоетично и защо, как се мотивира това в творбата и извън нея и т. н. — с една дума, поетическият образ вече не е толкова пряка функция на реално видимото, очевидното, а функцията му в творбата е опосредствувана от намесата на засиленото субективно отношение, теорията, концепцията за света и човека. Прорастващият паралелизъм и събирателност в стиховия строеж постепенно разкриха тенденция към свързване в обща концептуална верига, по-точно към „странствуване“ на една *идея*, трансформационното ѝ пренасяне и продължаване от творба в творба. Това „странствуване“ също е последица, то е съдържателно мотивирано от появата и развитието на един важен мотив в поезията ни — мотивът за човека, откъснал се от гравитацията, поел по звездопътя, скитащ из космоса на душата си, възвръщащ се към корена и отново тръгващ по широкия път и т. н.* Изобщо всички тези промени отбелязваме в качеството им на белези, знаци, еквиваленти на настъпилите съдържателни промени, т. е. като изрази на познавателните и оценъчните „способности“ на жанра в променените условия на поетическото развитие. Този процес има своите аналози и в прозата, която по свои пътища започна да изгражда герой-идея, герой-процес. . . Но този сложен въпрос рискува да ни отвлече в друга посока, а ние и без това отново изпреварихме хода на събитията — има нужда да се върнем малко назад, към началните „улавяния“ на започналите по-рано промени, за които става дума.

Процесът на новото вътрешно разгръщане в поезията се осъществяваше отначало все още в условията на смесеност, неразграниченост, а после се усили тенденцията към раздвояване и разклоняване на обособилите се насоки. Но

* Дали не затова зачестиха „поясненията“ и „манифестите“, за които вече споменахме?

в началото, по едно и също време в стихотворението „Паметна плоча“ Иван Цанев писа:

Значителното е край нас, *размесено с подробности**
и никакъв херолд не възвестява неговото идване

— една фраза, която вече се превърна в крилат израз, в емблема — и пак по това време в стихотворението „Недоумение“ (жестът е дори графично подчертан — сякаш ръцете се разперват и свиват в недоумение) Николай Кънчев казва:

Застанал
между злото и доброто,
между двата хладни полюса,
най-сетне
между човека и човека,
взiram се
и не разбирам:
Как животът свързва двата края?

По-късно Калин Донков, който нарече творчеството „гранична вода“, определи и функцията му по следния начин:

... Но аз тека между добро и зло
и със това им *преча да се слепят!*

Между тези полюси очевидно има връзка и тъкмо тя сочи, че поезията ни бе изработила нова формула за пътя на по-нататъшното си развитие.

На мен сега ми е по-лесно да проследя как се зароди и „разрази“ напрежението между тези точки на относителна неопределеност и определеност, как едното поникна в другото. Но на самите поети неизвестността на сегашния изминат път им струваше залитания, противоречия — определеното сегашно за тях бе бъдеще, ясно само като обща насока, но без конкретно лице, то бе „телеграма без подател“, както писа Иван Цанев в стихотворението „Врата“: известно бе, че у бъдещето са ключовете от вратата на настоящето, но къде да намерят подателя, бе още неясно. . . Тази относителна неопределеност караше поетите да търсят опора не в бъдещето, а в настоящето, във всекидневието, в устойчивостта на неговия постоянен ритъм (той неслучайно намери своята далечна проекция, аналог и в стиховия ритъм — в тенденцията към по-разгнати ритмо-синтактични конструкции, „разширяване“ на тесния стихов ред съответно на стремежа за по-голям обхват, събиране на разбягващите се мигове действителност, докато същевременно самата ритмичност стана по-строга, „по-ритмично“ повтаряна в голям брой творби. Но всичко това е само отглас от промени на по-дълбоко равнище). Ритъмът на всекидневието наистина изисква постоянство в придържането към „обикновените човешки добродетели“, а не в „отнесената“ добродетелност на изкуството. Но няма ли тук противоречие? От една страна, виждаме тенденции към преодоляване на самоограждането, създаването на уют в битийната плът на настоящето, а, от друга — търсене на опора в ежедневието; от една страна, се търси излаз към бъдещето, а, от друга, то се оказва само приблизително определено; уповаването в изкуството като че ли е сменено от упование в неговото подхранващо отрицание, в „самия“ делник, а, от друга страна — нараства фигурата на Поета,

* Тук и в следващите цитати курсивът е мой. — Б. а.

забележимо се увеличават стихотворенията, в които се осмислят мястото и значението на твореца, самият характер и мисията на „арс поетика“ (т. е. пак някаква трансформация на въпроса за времето на поезията).

Виновник за всичко това бе самото битие. Времето и социалното развитие утвърждаваха съзнанието за процесуалността у човека (процесуалността като осъзната доминанта). Човекът у нас се бе оказал между земята и небето, между оставения дом и хоризонта, който се мени постоянно. Неговото социално пространство се разширяваше, строеше се в буквалния и преносния смисъл на думата — за пръв път с такъв широк размах и с такива темпове. А това налагаше бързо усвояване на нови ценности — усвояване невинати органично, понякога механично и неустойчиво, — което пък на свой ред потискаше отношението към дотогавашни ценности, улегнали и прочувствувани от всички страни. Преките паралели са рисковани, но, струва ми се, че разместването (и размесване отначало) на пластове в социалното битие и съзнание породиха своите отгласи в поезията също така, както и в „коренотърсаческата“ проза. Но като че ли поезията намери по-остър ъгъл към този проблем, който не беше само в поплака по „участта на простите неща“, и не в поредната констатация на прословутия сблъсък между „град“ и „село“ (неслучайно тези двете насоки бързо се изчерпаха вътрешно), а в осъзнаването на раздвоеността и несъвпадението със себе си като *необратима* съдба, като отрязан път назад, като връщане, което може да се осъществява вече само „идеално“, в мислите. Тук особено остро застана типичният въпрос на поезията „... а утре?“... Точна картина е снета в „Часовник“ на Иван Цанев:

Смехът, сълзата, *бързото събитие*
и срещата попътна, и сънят,
разкъсани на части от стрелките,
повторно няма в теб да зарастат.
Дори най-цялостният ден е кратък.
Но научи се да живееш ти
и във мига. Сега и *по-нататък*,
и *докато часовникът ехти.*

Какво всъщност става с противоречията, за които споменахме? Още тук е забележим контрастът: разкъсващата бързина на събитията трябва да намери компенсация в науката да се живее в мига, шом единството на жизненото време е разбито, многопосочно разкъсано — то нека се осъзнава като пълнота и единство наситеността на всеки отделен откъс. Но... тези откъслечи търсят някаква връзка, нещо, което да ги обединява, да надмогва разпръснатата им ограниченост — животът не е просто куп от безразборно срупани мигове. Времето тече в определена посока — и тя не е от минало към бъдеще (това е „огледалното“ и отражение в нашето съзнание), а, обратно — от бъдещето към нас. И това противоречие между нас (човешкото време) и обективното време се проявява и в илюзиите ни, че можем да се затворим в мига, противоречието е в самото наше осъзнаване на времето — и поетът го е усетил, като още в момента, в който ни „изпраща“ в мига, той ни въвлеча в пренасяне и разгръщане на тоя миг „сега — и по-нататък — и докато часовникът ехти“... Повторителността в ежедневиия ритъм се превръща в пренасяне, в движение. Опо рата в делника се оказва опора в нещо *отвътре* на този делник — ясно проявяваните, изисквани от него първоосновни добродетели (вижте например стихотворението „Ако съм по-добър“). Но тези добродетели са невъзможни без *продължението* си още в следващия миг, т. е. в бъдещето — и осъзнаването на тази продължителност е всъщност внасяне на бъдеще в мига, разкъсване

на неговата граница и едновременно екстраполация на конкретност в това „неясно“, „безадресно“ бъдеще. Ето как се оказва, че в условията на „разместено“ съзнание за настоящето внасянето на една нравствена (конкретно-жителска, напълно достъпна) доминанта в него се оказва изход, превръщане на „антиномията“ в движещо противоречие. И никак не е случайно, че от поколението на Иван Цанев нататък особено много, до статута на конструктивен фактор се издигна търсенето на нравствените измерения на естетическото и естетическите координати на нравственото.

Свърхконцентрираното (до „молекулярното“ времево равнище — „мигът“) напрежение между настояще и бъдеще в съзнанието поражда центробежни сили, тенденция към „бягство“, напускане, местене от място на място (от миг в миг), т. е. усиляване на ценностното стремление към новото, непознатото (неизвестното като ценност и познавателен катализатор), което на свой ред се сблъсква с оправдания стремеж на човека да се „вкорени“ („коренът“ е ценност, защото в неговия символ се закрепва, утвърждава и потвърждава способността на човека да се наложи над потока, който го разлива и отнася). Така любопитният, пътуващ човек започва да поглежда към огнището, дома, къщата (в символен план — към вече изграденото със собствените му ръце, онова, в което той е вградил част от самия себе си) и да си задава въпроса какво връщане е възможно, след като е осъзната невъзможността да „зарасне“ прерязаният път назад? Разбира се, тези мотиви не започват с Иван Цанев и поетическите му съратници и следовници, но процесуалната напрегнатост в съзнанието на тези поети изтласква въпросните мотиви по-близо до проблемния център на творчеството им. Показателни са Иван-Цаневите „Отсъствие от къщи“, „Къща“, „Огънят“, „Като дъх...“ В тези творби „от дъното на пътя си изминат“ поетът поздравява своя свиден дом. Но колко е отдалечен той от тази почти чезнеща точка! Вижте каква обратна перспектива има в току-що цитирания стих — сякаш гледаме през обърнат бинокъл. Поетът знае, че е винаги добре дошъл там, дори и да идва „с просешка тояга“ (какъв по-ясен намек за загубите по пътя — не толкова реални, колкото субективно изживени по-драматично). Но цялата условност, предположителност, „обречена“ неувереност на този финал (от „Къща“) ясно говорят, че скитникът изобщо не се е завърщал в бащината къща, няма и да се завърне, освен в мислите си. Още по-ясно този проблем личи в „Отсъствие от къщи“, където въвеждането на всеки „предмет“ в пластично-образния слой на текста моментално бива потулено в контекста, визуално „показаният“ предмет е показан като... отсъстващ, нещо повече — присъствието му се оказва лишено от смисъл само по себе си; „присъствието“ на предмета става символ за отсъствието на човека! „Над масата не се навежда никой /и е отвикнал моливът да пише,/ „цигара не дими във пепелника, /а стола, щом те няма, е излишен“ — тук всичко, което го има, липсва, отсъства, за да внуши ясно, че човекът носи със себе си всички ценности; „всичко мое нося със себе си“ — както казвали древните, а съвременните поети още веднъж подчертават: и в себе си. Някъде тук се напипва нишката на една заблуда — заблудата за борбата на поезията срещу еснафа вещоман. За себе си съм убеден, че такава борба не е имало всъщност в поезията — прослуговит еснаф, доколкото е прозирал зад кулисите, е само малка стружка от поетическите усилия—него никой не може да го оправи с поезия; въпросът е да се укрепи доброто у човека — обикновен, но духом жив, чист. Интересно то, което ме привлича тук, е как тласъците на промененото от битието съзнание намират адекватни изразни средства в поезията и в мислите на поезията за своите задачи. Линията от „Къща“ и „Отсъствие от къщи“ личи в „Огънят“ — тук поетът се появява по-ясно като „плът“ на лирическото „аз“ и този поет не иска „сега“ (в днешното) нищо да притежава, да бъде закотвен

в дом — иска само „огън“ и единственият му дом може да бъде домът на огъня, огнището (но и тук не е пропуснато диалектичното противоречие — домът на огъня е от въглени, образ, който подчертава и напомня драматизма на чувството за загуба и в същото време ни отправя към идещия още от древната поезия символ на огъня като възраждане. . .). За да избегна огрубяващия преразказ — при невъзможността да проследя детайлно и подробно виртуозното боравене със стиха в тия творби — ще маркирам само насоката на това движение, идеята, заради която то се разгръща:

Вече никой не може да каже къде е домът му.

Как го търсих и колко очи и уши съм разпитал,
ала всички мълчаха. И само дървото крайпътно
го нарече на делника *временен* жител.

... като дъх в милионния град,

... като лъч в милиардния свят.

Оказва се всъщност, че цялата тайна може да се побере в „една думичка безвъзмездна“ — например в думата „временен“. . . И ако търсим героя на тази поезия в кафеза на сакраментално повтаряния делник — няма да го открием, най-много да заварим някое отскубнато перце от крило. . . Очевидно тази поезия се опира върху делника само за да се оттласне от него — и като онова хвърчило от стихотворението „Ветровито време“ — внезапно се вдига, издърпва връвта „и към друго небе закръжава“. . . Впрочем същото това стихотворение с показателното си заглавие напомня за „корените“ на оная осъзната процесуалност, разместеност, раздвиженост, която ражда всички мними и реални противоречия, за които говорихме: „И образи гонят се пак /в душата просторна, едвам ги удържа поетът./ И сякаш едно *неуморно и буйно течение* /размества нещата. . ./ И все тъй ни тласка по своите пътища страни, / посилен от нас, непрестанният вятър“. Климатът на тази поезия е ветровит, тя сама търси вятър и простор, това е нещо по-силно от нея — „тъй гъвкав живот ни владее!“, възкликва поетът.

Иван-Цаневата поезия търси значителното между подробностите, в граничната област на връзките между тях, в сърцевината, а не във видимостта им. Тя намира великото и героичното в обикновеното, естественото, достъпното. Но не в малкото! Видяхме, че дори мигът е разтегнат до вечност и тъкмо тази връзка между днешно и вечно е ясно заявена например в „Археологически разкопки“, където изникващото изпод земята минало, било някога също тъй опияняващо настояще, е пронизано от процесията „мънички мъже“, които с бъдещето навлизат в днешното — „дойдоха тук, видяха, победиха“. Над малкото, дребното и дребнавото, над отминаващото в делника поетът ту се надсмива добродушно (както е в началото на „Ветровито време“), ту е горчиво-злъчен (в отделни моменти от „Братска могила“). Значителното, скрито в подробностите, не умира в тях, не се свежда към тях. „Невинна слепота за онова, което има да се случи“ — такава трагическа вина вмениява поетът на ежедневния човек, затворен в настоящето си! Пред лицето на тази вина поезията трябва да се откаже от празничността си, да се нагърби с грижата на делника — само в този смисъл тя е „делнична“, доколкото трябва да посочи бариерите пред бъдещето в него: презрителната насмешка над неловката вдъхновеност на юношата, злорадното безразличие към унесения в книгата мечтател, тръгнал срещу летящия трамвай, шума на сгонистичното самодоволство, глупостта и грубостта, гръмките фанфари на суетата, изригването на „дрезгави тропети“ в увеселителния ад над противоатомните пещери. . . Само в този контрастен смисъл поезията е тиха — тя уважава тишината на съсредоточения труд за другите,

геройството без самоизтъкване (никакъв херолд не възвестява идването на бъдещето и неговия герой — „нима очаквахме да дойде сам и да ни каже: — Хей, запазете място в пантеона!“ Но нека да не ни убягва главното, което ражда героизъм); това е тишината, която ти позволява да чуеш гласа на времето, на бъдещето в сегашния миг, да чуеш човека до себе си, да чуеш самия себе си и да си спомниш азбуката на доброто и любопитно детство, заредено с бъдеще. . .

Тъй всеки ден прекриваме през границата нежна
между нещата, без да я усетим даже,
а болката и щастието се съединяват
в оназ далечина трептяща и неуловима,
която все наричаме душа.

Тези последни редове от „Телеграма“ ни отправят не само към концепцията на Иван Цанев за живота, но и за характера, целите, смисъла на поетическото изкуство, за мисията на поета, връщат ни още по-дълбоко в мрежата на сложните връзки между процесите в битието и адекватните им форми за поетическо отражение, към конструктивните фактори и езика, които нашата поезия смята за свои, и към целите, които иска да постигне с тях. И тук значителното отново е размесено с подробностите, живее чрез тях, без да остава в тях, в продуктите между движенията на делника наднича, мярва се лицето на бъдещето с черти, които не успяваме да разчетем, и пита: защо неясен трепет ни обхваща винаги, когато чуем стъпките на раздавача? Животът — като скрито послание, телеграма от бъдещето. . . Тази „телеграма“ свързва нишките на видимото и невидимото, светлината на духа и мрака на небитието, баналното и извънредното, болката и щастието — свързва ги, сплита ги в непредвиден възел, протяга ги към неуловимата далечина на душата и така затяга възела по-болезнено, с отрезвяващата болка на прозрението, че всяка граница в живота ни е острие, което прерязва нещо у нас и с това ни определя собствен дял съдба. . . С това отрезвяване поезията на Иван Цанев предизвиква насрещно движение към голямото, значителното, душата, бъдещето. . . Макар винаги всичко да започва толкова просто! Това стихотворение по начина на разгръщането си с нещо напомня лирическото интермецо на Хайне „Момчето обича момиче“ — онзи хладен мартиролог на многовековната история на любовта. . . Не правя сравнение между поетите, а между смътните сходства в подхода им към „темата“ — и тук поетът започва бавно, сякаш против волята си, сякаш му предстои да ни разказва дълго поредния безкрайно познат, виждан постоянно от него, повтарял се безброй пъти житейски сюжет — жената изпраща мъжа си, той мимоходом бърби с дечурлигата за незначителни неща и звучната целувка за довиждане ги разделя. И после — катастрофа, мигновено обръщане на течението на живота от песен в плач, от плач в мълчание, което ще примири и събере щастието и болката. . . Човешката биография започва да се усеща като конструкция, като художествена форма. И ето защо. Започнало подвеждащо бавно и широко, потопено в конкретното, в пластиката на видимото, „вещното“, разгръщането на творбата внезапно изскача отвъд разказа, към вътрешния смисъл — и с няколко кратки реда на финала разпва този вътрешен смисъл, развива го отвътре повече, отколкото е могъл да го разкрие външният разказ — („сюжетността“)! Това не е разширеното вътрешно пространство на мига, а нещо много повече — премахването на неговите рамки, той изведнъж се отваря към миналото и към бъдещето, настоящето се оказва без стени, символката на неговата отвореност внезапно става видима за вътрешния поглед, я сякаш се оформя, изплува от руините на видимото, „предметното“. И всъщност поезия се оказва онова, което не може да се разкаже, което е отвъд

думите, трептящото и неуловимото, което съществува в живота, но е скрито-покрито от битийната плът и „сюжет“, а само будното за болката поетическо съзнание може да го „хване“, и то несигурно, колебливо — в пространството между думите. Дори самите думи са осъзнати като преход между видимо и невидимо (а невидимото също е реално — и то равноправно реално); трептящата и неуловима далечина, същата, към която с всичките си сили ни насочва поезията, за да погледнем отвъд оградата на делника, ние *все наричаме душа*. . . Този опит за назоваване е опит да се ограничи и рамкира *условно* нещо, което е по-широко от житейската, обичайната рамка, което побира всичко — и болка, и щастие, събира и минало, и бъдеще и затова не се побира в думи. . . , а ние го наричаме душа.

Всъщност цялото творчество на Иван Цанев е „на тема“ — поезия. Поезията като душа на „вещите“, като послание от предстоящото, като еманация на добротата и доброто у човека (не са едно и също!). Неговите стихове са съзнателен яснопис — ако е подходяща такава противоположност на тайнопис. Яснота и бистрота не в смисъл на очевидност — виртуозните преходи между пластика и символика (само тук личи опитът на Далчев) говорят за друго. Стремеж към яснотата на „едничката дума“, вярната дума, истината — а истината може да се каже и чрез измислица. Все пак струва ми се, че човекът в тези стихове тича подир неуловима птица, търси бяла лястовица — едната, едничка дума. Няма такава огромна дума. Не зная дали светът изобщо може да се побере в думи — освен ако временно и неудобно се приюти в тях. Дори, мисля, не си и прави илюзия, че ще намери дума, която да събере света в едно. Затова и търси поезията между думите, затова се самозаклина: „По-малко говори, по-малко говори и ако можеш — истината само!“ Ако можеш. . . тук е драмата! Несъвпадението между поезия и думи означава повече доверие към живота, отколкото към себе си. Но съмнението не означава неувереност, още по-малко неверие — иначе истината, разширяваща отвътре душата на човека, не би била търсена чрез поезията (ето още една далечна проекция на въпроса за времето на поезията, за мисията ѝ). Точно затова се изпълват с поетовото присъствие междустиховите територии: телеграмата, водата, слънчевият лъч, пчелата, шурецът, тишината или дрезгавият шум — всички тези видими и осезаеми неща са за него само символи, метафори, образни възплъщения, нищо повече! Те тъкат мрежа помежду си от стих в стих, от един асоциативен отблясък в друг и в тази мрежа те изчезват, а остава вътрешният им смисъл, принадлежащ на живота, т. е. на поезията, а не на думите. . . Истински са всеотдайното черноработничество за хората, безкористното усилие, песента на живота. Значи за поета, който не може без думи (но забележете, че никъде не е възпял словото си!), не може поне без една дума, е важно *да върви* към думата — не думата за всичко, а своята неказвана дума. И такава дума няма, няма толкова малка дума, в която да не говорят и предишни гласове — това също е известно на поета. Остава му движението — овъзмездяването на недостигащото и разочупването на онова, което е в повече. Безкрайността в мига. Човекът в човека. Поетът в плътта на битието:

. . . и ти ловиш

отвъдни звукове със нервните си сетива.

Заслушан в глухото туптене на всемира,

не чуваш ли поне едно успокояващо гласче?

Тревогата ще прояде сърцевината ти. . .

Ала сега — наказан ли, призван ли — бдиш!

.

По отговорите, изтръгнати от мрака,

играт алени отблясъци от твоите рани. . .

Това е безпокойството за „незавършеността“, недостроеността на света („със Хиросима във петата“ — бе казал поетът), който се нуждае от бдение и доброта. В разслоеното съзнание на движещия се човек, човека между корените и небето, поетът има ново място — и поезията идва да го определи. Вижда го като обикновен във всичко — той възпява света, към който сам принадлежи, значителен е с това, че прилича на всички. Освен с винаги будното си съзнание. Реалистичното утвърждаване на действителността — пише Л. Гинзбург — е „... не снижаване, а възвисяване на обикновените неща, в които художникът открива източник на красота и морална и социална значимост“.

* * *

Бяхме посочили, че процесът на новото вътрешно разгръщане в поезията се осъществяваше отначало в условията на смесеност, относителна неразграниченост (тук посочихме „формулата“ на Иван Цанев и разгледахме нейния смисъл), а после се усили тенденцията към раздвояване и разклоняване на обособилите се насоки. Но нас ни интересува не само фактът на разклоняването, а и неговите подбуди, цели, смисъл. Може да изглежда парадоксално, но е всъщност естествено стремението към свързване на реалност и идеал да стигне в развитието си до осъзнатата мисия да разделяш: „Но аз тека между добро и зло /и със това им преча да се сплетат“. . . Защото бреговете на всекидневното невинаги минават точно там, където е истинската граница между добро и зло, поетът ги вижда нередко слети у нас, или разделени на моето добро и твоето зло, а той търси „всеобщото слънце“, затова и се чувства „странно необвързан“ с тия тесни брегове.

Впрочем Калин Донков е необичайно диалектичен в тия си стихове и ситуирано неслучайно сливащите, хармонизиращи мотиви вървят навсякъде заедно с разделящите и раздвояващите. Разделяйки добро от зло, търсейки единството на реалност и идеал, поетът осъзнава и непреодолимата докрай противоречивост между тях, несвършенството на развиващия се човек. . . И нищо чудно, че в това търсене на бдното стихът му трябва да премине и през горчиви пространства, които оставят неизбежния си есенен привкус на болка, загуба, недостатъчност. . . „Бдение — лекарство от покруса“ — предлага ни с лека ирония поетът (тази ирония е по-късно явление — на поезията на Иван Цанев тя е чужда по дух), но и не само иронизира, а открива една магическа формула за мисията на Поета — необходимата мисия на неизбежния поет, ако приемем, че зад това задължаващо определение ще застане не единствено пишещият брат, а всеки, който търси истината, красотата на живота, човечността и съвестта т. е. поетът като нравствено понятие. . .

А който е от бдения замесен,
той трябва да предсказва всеки трус
в една необходимо тъжна песен,
необходимо есенна на вкус.

Тъжната песен с есенен вкус обаче не бива да подвежда читателя към сантиментални асоциации, тъй като тишината и делникът, споменати още в началото, не бива да събуждат ново спомена за всички упреци, които преди десетина години се изсипаха (кога заслужено, кога — не) върху т. нар. „тиха лирика“. Калин Донков бе един от „класическите“ ѝ представители. И може би тъкмо затова ми прави по-силно впечатление контрастът в стиховете му от последно време, при все че в тях са запазени някои от основните атрибути на

„тихата“ лирика — а те бяха: елегичната интонация (и не само интонация — тя е показателна за определена емоционална, проблемна, ценностна ориентация, има стихове, които откровено експлоатират и акцентират върху специфичната смислова насоченост на този жанр, например „Елегия за човека“), „засляването“ в скритата същност на явленията от живота — и то на обикновения, повседневния — заедно с психологизма, който този подход предполага, прикритото, вътрешно нравствено горене, отбягващо резките патетични изблици и призивни жестове, емоционалната напрегнатост, умишлено държана на втори план, сякаш поради съзнанието, че чувството отслабва толкова повече, колкото поетът се стреми да привлече вниманието върху него, тишината на творческото съзерцание, която трябваше да осигури проникновение на поетовия духовен поглед, стремежът към изящество и деликатност на словото (който в отделни случаи достигаше до безкръвна литературност и орнаментика) и др. Трябва да се подчертае, че днес Калин Донков може би най-цялостно и дълбоко доказва вътрешното оттласкване и направо разрушаване на поетиката, изработена от „тихите“ лирици (утвърдена в негативните си черти от мнозината ѝ епигони, а не от малцината ѝ талантиливи основоположници) — един процес, започнал у този автор ако не с „Внезапна възраст“ (1974) и „Риза за близки“ (1977), то с показателния преход през границата на поезията от тях — към територията на конфликтната житейска „проза“, и достатъчно избистрен с новото „възвръщане“ (условно казано) в сферите на поезията.

Тук делникът — като символ на повторителност, като неласкава житейска проза, в чиято мелница доброто и злото не е трудно да се смесят, да позаличат рязката отчетливост на някои човешки добродетели — постоянно бива „сблъскван“ с мечтата и поезията, и с оная реална сила, която е способна да ни издигне над делничните води. „На дъното на делника дълбок /за времето забравяме изцяло. /Но някой път погледнеш в некролог,/ а сякаш си надникнал в огледало“ — тревожно предупреждава поетът в стихотворението „Площад Славейков“. И това предупреждение за умъртвяващото затваряне в малката грижа, с гръб към големия идеал, този ясен стремеж към внедряване в съзнанието на високото, идеалното, духовно възвисяващото, без което — оказа се — в нашето тревожно време не може да намери вярното си решение ничий „ча-стен“ случай, проблем, — е в цялостната концепция на тези стихове, която, макар и недемонстративно, но неприкрито спори с деформираното делнично мислене. Неслучайно едно от представителните в проблемно отношение стихотворения — „Гонг“ — започва тъкмо с познатото лутане „из живота си изуреден“, с ежедневната мисъл за сина, за хляба и т. н. и завършва с един стойчески приет и скрито превърнат във въпрос отговор на началото:

На война — като на война.

Непременно ще има убити.

Мигът стреля. Той не пита кой ще го победи.

Кой какво ще закрие с гърдите си
пита.

Но се отнася до „тишината“ — от бедег, външно прилаган към една лирика отпреди години, тя се превърна в неин обект, бе „внесена“ в системата на поетиката ѝ, т. е. бе смислово, символно, ценностно пренасочена — видяхме това и в по-късните стихове на Иван Цанев. Но в метафората тишина (при всевъзможните ѝ варианти и разклонения) Калин Донков влага тук коренно различен смисъл от предишния — тя е синоним на равнодушие, нечувствителност и примирение с отклоненията от човешката чест и всеотдайност, отказ от „патоса трънлив“ (Калин Донков, „тихият“ лирик, открито говори за патос,

„изнася“ го от неговото сърдечно скривалище навън — и това ако не е символична промяна!), синоним на предателското преклонение пред олтара на „хапката безвкусна“, пред заблудата, че „можем всичко да опазим с някакви железни правила“, това е приспивната тишина на себичното съществуване с хоризонт, затулен от мимолетното, тишината, която сегашният герой на поета трябва да изпълва с мелодията на духа, с извисените акорди на големия, на истинския живот. . . Да рушиш „тишината“ — не е ли това все едно да се сражаваш с вятърни мелници? Какво е това — лудост, фантазъмство, непрактичност? Или благородното мечтателство на вечно презрения и „покровителствуван“ от санчовци донкихот? Удивително богат символ е намерил в тишината Калин Донков. Изкушавам се да сравня няколко показателни реда от стихотворенията (със също тъй показателни наименования) „Борба“ и „Тръба“:

Този шепот е в теб. Този шепот е пагубен, впрочем.

Гневен труд те дълбае под неделния празничен пласт.

На истината тиха веществото
единствено от вик се състои.

Това е свършено ясно заявена и творческа, и жизнена позиция — борба за утвърждаване на най-ценните качества у нашия съвременник, борба против тишината на неучастието, „неутралността“, нежеланието за намеса в неизбежните проблеми на неизбежния, реален човек. Има впрочем и едно стихотворение, в което се говори за любовта към човека и тази любов се свързва с добре намереното заглавие — също символ и предупреждение — „Вътрешна маска“. Така се поставя вече и проблемът за реалната стойност на поетовото слово: то също може да потъне в собствената си „тишина“. Да, любовта е другото име на патоса, а за любовта не се вика. Но тук се съдържа и отрицанието на тая тишина — тя се превръща в душаша, стягаща вътрешна маска за онзи творец, който не превръща любовта в действие, в борба за човека. А между любовта и действието е чистилицето на стиха, на обществено оценяваното слово — там се проверява всяка сърдечна истина, защото словото е отговорност, а само отговорността може да свърже, да обедини в човешката личност живот и изкуство, реалност и идеал. И проблемът вече става: как да изречеш истината тъй, че тя да сътвори действие, промяна в личността, как да я вградиш в съзнанието, без да вритъпиш вътрешния търсещ слух — единствено в съюза на истината с вътрешното убеждение, единствено чрез човешкия контакт на споделянето, не на императивните, непреливните, неизстраданите кухи фрази. Тук има и модел на човешки отношения, и е определена целта, в името на която ще функционира той — съкровено общуване между хората, надделяващи приглушаващото удобство на омагьосаните кръгове „тишина“, в които делникът затваря човешкия живот. Ето и мястото на поета (в смисъла на думата, определен по-горе) в нашия живот днес, както го вижда и Калин Донков в „Място“ — опора „да издържиш, да не угасваш, да се разгаряш под дъжда“.

Почти винаги Калин Донков тръгва от „делничното“, за да постигне неговото отрицание във високите сфери на духовното, величаво „огънчето на душата“, но отхвърля абстрактната „висша“ духовност в името на практическото духовно преобразуване на личността, посочва раздвоението ѝ, но я насочва към хармоничното човешко общуване и развитие, споделя „тихо“, но вътре в тишината има разкъсващ вик, търси мястото на поета и несъмнено тачи неговата свещена за живота мисия, но е отблъснат от поетичното самолюбование и е далеч от наивно-шаблонното възприемане на поетическото слово

като панацея или убежище, напротив — за него „животът всъщност е заплаха“, той е истинският „знак“ за смисъла на поетическата дейност — „... и нахрани го тайно и горчиво/ с каквото ти остане след стиха...“

И ето как течението на „ничия вода“ оглежда в себе си новия лик на съвременния човек — неизбежния човек, чиито ценности са любов, живот, човечност — „достатъчна причина, достатъчна вина“ за усилията, тези ценности са за него най-високото, най-крехкото, най-трудното. И ако по-рано, в предишните стихосбирки в това течение напираше една поетическа *аналитична* енергия, която трябваше в обикновеното и делничното да открие ценностите на съвременния българин, проблемите, поуките и резултатите от неговия социален опит, степента на съзнанието му за неговата човешка — нравствена и социална — мисия, ако тази търсеща река мина и през трънливите тъмни храсти на „частните случаи“, за да хвърли светлина между тях, то сега „ничиата река“ на Калин-Донковата поезия разчупва тишината, *отрича* я не само за да различи аналитично доброто от злото и за да попречи на подмяната им едно с друго, но и за да свърже по този начин по-високи брегове: да постигне *синтезно* сливане на „разпръснатите неравномерно сред нас“ частици човешина, добро, храброст, честност, нежност и сила, духовно горене и способност за щастие — и спояването им в един истински хармоничен човек, неизбежен човек, поет на живота.

* * *

Но ние пак се затичахме напред... Какво да се прави — критиката често прищипорва своя Пегас толкова по-енергично, колкото по-се вижда в онова, което оставя зад гърба си... Преди да говорим за тенденции към синтез, имаме да изминем още път. И задължително да не подминаваме едно явление, което — по остроумния израз на един колега критик — често е определяно едно-словно като „бяла врана“, докато някои разбират „черна овца“... Става дума за един оригинален, противоречив и сложен поет — Николай Кънчев.

Определението „бяла врана“ бе отредено за поезията на Н. Кънчев не само поради недоумението на критиката къде да го разположи, класифицира и каталогизира — този поет не без доза опърничавост се изплъзва от подобни опити („бяла врана“ е цитат от стихотворение на самия Кънчев...) По възраст той „върви“ с априлското поколение — и в сборника „Простори“ от началото на 60-те години присъствуваше в неговия списък. Едно продължително мъчкане по-късно, съпроводено със значителни вътрешни изменения в художественото светочувствувание, го постави в дисонанс с изработената междувременно обща поетическа конвенция — така, както не се побраха в нея и експерименталните сатири на К. Павлов. Поетиката на Николай Кънчев отдавна е излязла от сферите на нарочния експеримент (тъй както и К. Павлов премина към друга изобразителна сфера). В крайните си проявления тя е изкристализирала до фрагмента, до афоризма, почти изцяло се е прехвърлила отвъд бариерата на пластичната образност, отказала се е умишлено от ефекта на „разпознаване“ и очевидно разчита на други подходи към себе си, за да предаде своите послания откъм „невидимото“ и „неизразимото“. За съжаление в тези свои очаквания тя е склонна и да се самомитологизира, да поставя излишни прегради пред себе си. Не смятам да заблуждавам когото и да било, че гледам в тая поезия като в бистра вода, но и не бързам да обявя това, което не е ясно на мен, за неясно изобщо. А има достатъчно за разбиране — даже ми се струва, че ако някой е разбрал тия стихове до дъно, той не е разбрал поезията в тях. Не проповядвам непознаваемост и мистицизъм, а просто смятам, че Н. Кънчев съзнателно е подчинил поетиката си на търсене и изразяване на неща, за които ние и в „обикновения“ живот, извън поезията, използваме „определения“ като

„неизразимо“, „не съвсем същото“, „може би. . .“, „донякъде“, „като че ли“. . . (Ако не съществуваша такива полускрити в сянката на непознатото явления и състояния, щеше ли да има думи за тях?) Н. Кънчев се чувства призван да ги преведе на по-достъпен език, макар че, както сам твърди:

Би трябвало да няма думи върху книга
и да не стоя превит:
аз — мост, застанал между бряг и бездна,
скърцащ винаги с перо.

Колкото и да ни се струва „отвъден“, този поет с дела ни заставя да повярваме в думите му, че. . . „проникването у човека е единствената тема на поезията. Земната природа и небесната безкрайност са само негови синоними. Наистина е трудно, ако не се занимаваме със словесни фабрикации или готови вече клишета за писане, да изразим поне онази част, която по съдба ни е дадена да съзрем потресени и удивени. Но това е по силите на българския език!“ (Ето тук, ако исках да застана в поза, щях да повтора думите на Томас Ман за Херман Брох: „Той достигна границите на немския език!“ Уви — не съм Томас Ман. . .) Така че мостът на тази поезия всъщност е стъпил — защото бездната, невидимото, неизвестното, „отвъдното“, това, което е *между* думите и между явленията (връзка на по-дълбоки и по-обща същности) — това поетът иска да привлече тук, да го преведе на езика на сетивата. Но за това му трябват особени поетически сетива (на нас пък особени читателски). И все пак от една страна е бряг, от другата — бездна, неопределеност, тя плаши и мамии за скок: мостът ни води право в нея — но иначе какъв е смисълът да се спускаме по него, да откриваме известното? За поезия с такива амбиции трябват други измерения:

Как всички думи са погребани с къртичини
и на четири страни:
по почерка на пътищата аз прочетох,
че това е равнина.

Това е финалът на „Би трябвало. . .“ и в него е отразена една от главните драматични антиномии, посети по пътя на споменатия мост: за тази поезия всички думи са посипани с пръст, хем търсят дълбокото, хем ги няма из „подземните“ лабиринти, а определението „четири“ (страни) не само проследява с поглед разбягалите се познати думи, но и внушава разширение, плоскост, води към равнината на листа. Но щом запише на лист мислимото, „скърцащият с перо“ може всеки момент да рухне — написването е закрепено, заковано, ограничено, определено отвън като нещо крайно, лишено от процесуалността му, изравнено с плоскостта. . . Прави пътища има само в равнината, в поезията те водят към плоскост. И обратно — само поезията „приповдига равнината“. . .

Приповдигнат над равнината на навиците ни за поезия, Кънчев изглежда дразнещ с това, че стои твърде далеч от нас, едва ли е самотник на ръба с безграничното, марањата, тайната, неизвестността (почти самотник — ако мислим и за Биньо Иванов, но той е срещуположната точка от диаметъра на общия им кръг, това, което Н. Кънчев преследва „рационално“, умишлено, на него Биньо Иванов налита интуитивно). Но ако се откажем от предубеждението си да съдим за поетите по слабостта им (има малко горда „нападателна“ поза, но тя е самозащитна по дух), ще видим, че отдалечената към хоризонта фигура на поета е прегърбена от драма и напрегната от нещо, което заслужава разбиране. И мислене. Пък и самият поет не се скъпи да ни подава ключове към своя свят:

Какъв е смисълът да гледаш там, където няма нищо?
Че можеш да заселиш невъзпираи цялата си същност.

Неназовимото ли... То е мой съименник.

... поезията може да е всичко друго, но и гонена
на духове, които в случая са болките

... еднакво се отнася песента им към тялото и към душата:
двата кръга, от които вътрешният кръг е по-голям.

Последният от тези ключове е особено подходящ, защото той неслучайно отваря път към поезията като песен (т. е. нито само мелодия, водни звуци, нито само думи, думи. . . , а нещо, което ги споява отвътре); към поезията като отношение между душа и тяло, между „плътта“ на битието и неговата вътрешна смислова насоченост — дух; към „еднаквост“, схващана само като равнопоставеност на „видимото“ и „невидимото“, а иначе е несъвпадение, „разместеност“, възплътена процесуалност, а също и ценностна съпоставка — вътрешният кръг на познанието е с по-големи възможности от външния, т. е. поезията има по-големи възможности от логиката в своята област. . . Може би тълкуването на цитата изглежда насила разширено и не личи от самия цитат, но който има впечатление от цялостното творчество на Н. Кънчев, ще приеме такова тълкуване, защото тук междустиховото пространство е много по-изпълнено със свързващи нишки, контекстът има силно повишена роля. Пълненето от дума към дума, от стих до стих, не дава нищо — за пълноценното възприемане на тези стихове е необходимо да се „премине звуковата бариера“ и да се лети на височина, която пилотите наричат „таван на полета“, въпреки разреждания въздух и опасността от кислороден глад. . . (Впрочем и тази мислена вертикала има съдържателен еквивалент в поетиката на Кънчев, тя съзнателно е определена и като „тема“: „Не мога да съм само тука и винаги глава да скланям при мисълта, че моят поглед е пъпната им връв с безкрая“. . .) От подходяща височина вече по-ясно различаваме проблемните насоки, по които се движи тая поезия. Разбира се, те само условно могат да бъдат отделени една от друга, но без да свеждаме всичко до тях, можем с тяхна помощ да проследим какво отличава този поет от всички останали и какво го вписва в общата картина. Отърсена от „подробностите“, тази проблемна и мотивационна спирала у Н. Кънчев на мен ми изглежда така: къщата и пътят, разпъването на мига; общуването между хората като морален, емоционален и „езиков“ проблем, предназначението на човека да бъде вселена — с великолепието на усетената възможност и драматизма на тежаштата „разместеност“, мисията на поета да бъде мост към вечността. . . Двигателят на тази спирала е убеждението, че „най-старият модел на чудото е пак човекът / и трябва само дните му да бъдат подобрени. . .“ Поезията като връзка с тайното, с безкрайността, като съзнателно създадено напрежение между известното и неопознатото, между логическата определеност и художествената многовалентност, поезията като шесто сетиво, насочено към невидимото от пръв поглед — всичко това за Н. Кънчев не е измислен, литературен проблем; той изобщо не се стреми да опоектизира живота или да му налага своя поетически закон като единствено валиден — и много добре съзнава драматичната уязвимост на позицията си:

Да пиша — туй е моят начин да говоря:
обзет от непосилната игра на жмичка
със свода, скрит зад смътни букви от олово,
съм пак без тежест на везните на съдбата.

Обяснението за това „Олекване“ е дадено още в предишната строфа:

... напрегнатите вени
на неизвестното си търсят изразител.
И ако тайните не бяха глухонеми,
навярно щяха да ми стигнат всички думи.

Но за онзи, който търси път в неизвестното, неопитаното досега, думите не стигат и на поета му остава само да се моли на света (ето кой е за него бог) да благослови написаното. . . Пътят, колкото и далече да отвежда поета, винаги го връща към началото, към гнездото, от което е започнал, към точката, от която е избрал посоката към ценностите на света, към „къщата“, в която е вградена част от силата и паметта му. В „Къщата“ на Далчев наемател (!) с неизвестността и това е дяволската, мъртва неизвестност, в тази къща няма да се завърне никой, пред нея няма път за бъдещето, него го е прерязала смърт, зад която, можем да предполагаме, стоят други исторически реалии (стихотворението е написано в 1925 г.). Друга неизвестност живее в Иван-Цаневата „Къща“ — това е колебаещата се между отдалеченост и надежда за завръщане в свидения дом неизвестност. „Родна къща“ на Н. Кънчев показва новото място на мотива в отразяването на движението в социалното и поетичното съзнание: стихотворението сякаш оправдава отдалечаването от „къщата“ с неизбежния неспирен ход на времето напред, към нов хоризонт, но това не намалява нито драматизма на отдалечаването, нито сложността на новата неизбежност: „Твоята родна къща върху хълма чака да я *построиш отново*!“ Но как, с какво — пита се поетът, отчаян, че забравя от какво е бил построен ранният свят на съзнанието му, дори по спомен не може да го възстанови като *цялост*: „Спомняш си единствено комина: (пушекът изчезва лъкатушно/ като връв на някакво хвърчило, / пуснато от рая към земята!“ Уви, раят на детското цялостно световъзприемане е отлетял като изпуснато хвърчило, поетът е стъпил на земята, за да се бори с мига.

Сам по себе си мигът не интересува поета, той няма никакво намерение да го опоегизира и да го превърща в словесен фетиш, той го определя късо и категорично: мигът е сфера с вечността отвътре. Отгук нататък тази времева молекула го интересува само като място, в което човекът се отваря към бъдното, разчупва удобната черупка на сегашното, близкото, това, което може да се види и пише (гук Н. Кънчев докосва иронично някои черти от психиката на българина). „За всичко видимо пред погледа посягащ — милост!“ — толерантно заявява поетът (но не ни оставя много сигурни, че не иронизира), за да ни хвърли към ново противоречие — не само свое лично, но и на съвременния човек: „Мигът е мойта биография сега, а вижте / как *той разтегля времето, докато то се скъса*“. . . И веднага идва „обяснението“, причината: „Езикът на змията (т. е. познанието — б. м. — С. Р.) раздвоява всички думи, / не е тъй просто да се седне и да се напише ода, / . . . но ако видиш неприязън, изпрати усмивка / и ще почувствуващ как *безкрайното те продължава*“. . . Ето това продължаване, вътрешно разгръщане като процес, породен в съзнанието от социалното движение в съвременния живот, стана (както видяхме с примера и на други поети) центробежно стремление, осъзната необходимост и на литературния развой и бе въведен като строителен и дори още по-конкретно, в образната система на поезията. У Н. Кънчев показателно е стихотворението „Метеорът, след като го няма“ — по пътя към бъдещето близкото, вещното, непосредствено осезаемото, леснодостъпното се оказва нажежаваща среда, твърде голямото приближаване се оказва взривоопасно за бързодвижещите се (поетически, мечтаещи) съзнания и именно тяхното избухване разширява

мига — само гласът им „продължава да нараства“, за да напомня, че ако от небето към земята се изгаря, то за движението от земното към небето на мечтите е нужно още повече горене. . .

За да стигне човекът до същността си на вселена по моста на поезията, трябва да мине през бариерата на общуването. Защо бариера? Защото поетът си е поставил свръхцел — да разговаря на нов език с пълнотата на живота, като я разгръща към неоткривани още светове, към тайни, за които човешкият език не си е изработил още ключове. Оттук и цялата оптимистична трагедия на Поета, пристъпващ с трепет по скърцащия от напрежение мост: „Към подалечни очертания, вълни на вероятността ми се явяват: каквото видя, се изгубва като израз“. . . Това не е измислена драма. Тази драма има съвършено реални житейски аспекти — например неразбиране: не в смисъл на неяснота, а като ценностно несъответствие между тези, които търсят неизвестното, мъката на мисълта, тръпката на непознати чувства пред изгриващото лице на бъдещето, и тези, които се чувствуват неуверени и затова сърдити пред всичко неопределено, непроучено, подвижно; между мечтателя и логика, между поета и прагматика. Общуването е и морален проблем, всяка проява на морал има свой език — и ние можем да открием разчитане на тези езици в не едно стихотворение на Н. Кънчев. Но общуването е и емоционален проблем. У Кънчев той има интересна проекция:

Уви, не сме като природата *направо*,
а непрекъснато си служим с мисълта си,
докрай прицелили се, за да не улучим.
Когато мълнията срещу нас застане,
сърцето се укрива в левия ни ъгъл,
листът показва сърцебиене открито.
Светът по този начин вече е закърмен
и затова — дори подпирани с въпроси,
по хлъзгавия млечен път нима ще стигнем
до виме на вселена? . . .

Мисълта, оголена от всичко, „прицелена“ до крайност (в противовес — поетическата мисъл е разяснена!), като посредник между нас и света се оказва своего рода преграда. Ние не общуваме с природата и помежду си *направо*, без изкривяващата призма на своя и чуждия опит, навици, стремеж към пределна точност — абсолютен, който е невъзможен и стесняващ, ограничаващ. Ние не бихме могли да познаваме въобще нищо без това посредничество на мисълта и социалния опит, но „нашите недостатъци са продължение на нашите достоинства“ (Ленин) и крайното, деформираното се оказва пречка. Лице в лице с житейските бури („на битието урагана“) ние се осляняме на мисълта си, но забравяме, че и сърцето има дял в човешкото ни оцеляване — а като че ли само творчеството държи открито на „сърцебиенето“. И това го внушава точно Н. Кънчев, който никак не се побира в обичайното определение „емоционален“ поет! . . . Но тази мъка и жажда по пълноценно общуване *направо*, без изкривяващи посредничества, не е само „тема“, а и принцип в тази поезия: Н. Кънчев всъщност не ни представя идеи за света, а мисъл-чувство за света. . . Той не разработва изчерпващо всеки проблем, а показва мозайка от моментални кадри за бързодвижещите се негови собствени отношения със света, изследва проблема за разбирателството и неразбирателството между света и човека. Преводимостта на света (който за Н. Кънчев не е само очевидно, видимото) на човешки език е винаги непълна — поради развитието и относителното несъвпадение, неслятост между двете. . . Затова и финалът на послед-

ния цитат е такава смес на драматично питане и комизъм, самонасмешка, ирония към консумативните очаквания.

Н. Кънчев прави и много тънка разлика между „езика“ на самата поезия и езика, с който работи поезията. За да схванем смисъла на неговата поезия, не трябва да „влизаме“ в образите ѝ — навикът да се отдаваме на обичайните си образни възприятия тук е капан (лоша шега ни играе и усвоената, макар не-съзнавана „норма“ за поетичност). Образите тук сякаш нямат пластична „изобразителна“ функция, а са само някакви приблизително подсещащи опори за съзнанието. Поетът съзнателно и умело „играе“ с контекста, потиска основни признаци на значенията и динамизира „изглеждащите“ значения. Тук нито едно нещо — предмет, състояние, идея и т. н. — не е назовано със собственото му име — поезия, построена върху тотален метонимизъм; сякаш за да да ни вътлпи, че нещата нямат само едно значение, че значението може да прикрива смисъла — зависи от духовния контекст, в който се разполага думата, в това число поетическото слово. Но това също е реална жизнена проблематика, аспект на общуването, въпрос за възможностите, целите, задачите, мисията на поетическото изкуство! Чистият смисъл на словото — изначалният, вечният — не съществува, така както не съществува едно-единично слово за неназовимата безкрайност пред човека, оттук и драмата на поезията. Същностна драма. Но в нея има и духовен героизъм, има и изход, който зависи от нас, четящите, и за който поетът е намерил великолепни думи:

Как посмя да си нощен пазач на зората?
Само сянката твоя реши да рискува,
с вид на циганка тя се прокрадва
към душите и проси да вземат подарък...
... и отишъл до края на своите сили,
от лъчите по-бърз, озовал се без скорост,
глухонямо си гърча ръцете пред теб:
ако аз не говоря и ти не говориш,
този свят ще се пръсне на две безсловесен —
отключи ми устата с ключа си от твоята.

Поезията на Н. Кънчев от двайсет години „придружава“ нашия литературен развой. От първите му стихове и първата му книга до сегашните му стихове е извървян много път и в този път се отразяват много от криволиците на поети, спрямо които той изглежда „бяла врана“ — някои от техните бъдещи поражения и победи бяха предварително отразени, тъй да се каже, в поетиката на Н. Кънчев. Тя възниква като предусетена реакция към самоклиширането на един от най-устойчивите лирически типове отражение — „земният“, сетивно-пищният, емоционално-ангажираният с участта на „простите неща“. И в същото време видяхме Н. Кънчев като защитник на „сърцето“... Неговата поетика е свързана с поетиката на цялото априлско поколение (и у Н. Кънчев има доза романтична мечтателност, има асоциативност, самонаблюдение, ирония, в по-късния етап), — но чертите на тази поетика тук са развити до афористична фрагментарност и смесеност (фрагментът като философско-поетична смес и като „разбиващ“ поетически принцип е типично романтично порождение). Отделните мотиви тук са само условно отделени — слятостта е характерна. Всеки стихов ред у Кънчев е или самостоятелна, независима смислова цялост, или подчинена част от безкрайното в перспектива „изречение“ (и цялото стихотворение е такава част). Големите словесни маси на стиха му не се свързват задължително по основните признаци на значенията си, а се управляват от асоциативното съгъстяване на значението — и тъкмо борбата между

широката маса и съгъстяването създава богат на оттенъци смисъл. Именно с тия си качества дългите, „всеобхватни“ стихови редове с постоянна ритмика най-много съответствуват на нагласата му. Когато поиска да „скрие“ междустиховата граница (това е важно за смисъла, който цели), той прибегва често към сравнителни противостояния „както... — ... така и“ (второто обаче отрича първото) или към анжамбмани. При всички случаи обаче той или рязко спуска бариерата между стиховете, или изобщо я премахва (отказва се от стихотворното „подреждане“) — крайностите са нещо, без което този поет не може. Къс и неустойчив, „зависим“ стихов ред е немислим за днешната му поезика, в която междустиховото пространство има по-големи „права“ да изразява, отколкото понякога вътрестиховото... „Изглеждащата“ семантика, асоциативното съгъстяване и др. особености ни насочват и към по-далечни връзки — с поезиката на символистите. Но Н. Кънчев не е символист, въпросните връзки не са паралели, а трансформации (той няма устойчиви символи, образът не е слят с постоянен кръг значения и изобщо е дистанциран от обекта, в смисъл, че той е знак за сравняване и значението му е случайно — може да значи всичко!). При все това синапеното зърно, слънчогледът, равнината, реката, житните класове, семената, водата, птиците, дървото на живота, слънцето, тревата и пр. „земни“ символи са най-широко използвани, за да... означават духовното, „тайната“, безграничността... Други видими връзки тази поезика има с Далчев и Геров. Стихотворението „Камък“ у Далчев е с морално-философска насоченост, у Кънчев — също, но не към светостта и греха, а към неподвижността на вечното и възвишената, гордо-трагична подвижност на преходния смъртен. С Геров си приличат по търсенето на безкрайността, с тая разлика, че при Геров има слягост с всичко, при Кънчев — несъвпадение, дистанция, мъчително полупроникване. В стиховете на Кънчев има общи мотиви и с Ив. Цанев — „Къща“ например, или мотивът за едничката дума (Кънчев не я търси, а се върти около нея, съзнавайки, че не може да я докосне); мотивът за пчелата и жилото (Кънчев се пита по-големи ли са от живота, т. е. поставя в друг ракурс отношението поет—битие). Сходни мотиви има и с Борис Христов — мелницата, която върти звездите, у Н. Кънчев е вятърна мелница, която намотава време, или е долап, който някъде „отвъд“ изгребва водата на времето и така ни спасява от потопа... И Н. Кънчев не иска да изпусне слънцето, което е понесъл на рамо (непоносимото слънце на рамото — образ и у Б. Христов). Мотивът за жълтъка и черупката, разчупвайки човешките черупки, разгръща човека, но и го обрича на смърт, — съществува и у Н. Кънчев, и у Ив. Голев. Изобщо, без да става и дума за заимствуване, видимо Н. Кънчевата поезия е пуснала корени много надалече и много навътре в цялата ни поетическа система... , оставайки в същото време сякаш извън нея: „Щом всяко нещо е на мястото си, моето къде ще бъде?“ — горчиво се усмихва поетът.

Разбира се, далеч не всичко в поезиката на Н. Кънчев може и трябва да се приема безрезервно. Самоубийствен риск достойнствата ѝ да се деформират до маниерност и некомуникативност съществува. Както съществува впрочем за всяка поезика. Но както казва поетът: „Каквото и да се говори, все пак различае на чудо. Нощем немият сънува как свегът го слуша... Невидимото се усеща /както прегръдката взаимна между двама слепи“... Да, това не звучи весело. Но е искрено. Н. Кънчев търси не външните думи, за него думите за луна са само разменна монета, не и поезия. Той търси други думи — идещи отвътре, като прегръдка. Той дава на поезията ни сложен и противоречив език — неподходящ за всичко, но с право на съществуване: „Роят се медоносните ни думи, /с един език над всичките езици/ природата говори озарена, /че сътвореното е съвършено... /защо тогава в мен необяснимо/ към бъдещето бие път камбана?“

... Какъв да бъде светът, какви искаме да бъдем ние, за какво сме родени, какво е поезията, защо имаме нужда от нея и кога е време за поезия — това са все въпроси, на които отговор дава животът. Но най-добрият език, на който отговорите звучат високо и се запомнят задълго или завинаги, е поезията.

Казват, че поезията била „диалог с живота“. . . Това е фалшива представа за поезия и високомерна нагласа на поезията към по-големия от нея Живот. Диалогът означава разделеност, двуделност. Той може да означава и стремеж към единение, но при всички случаи крие болката на противостоещото. Можем да наричаме една поезия диалогична, но това ще звучи като одобрение само ако виждаме в диалогичната ѝ нагласа, в готовостта ѝ за спор с живота ценност, противопоставена на някаква страна от този живот (поезията никога не спори с целия живот). Ако Вапцаровата поезия е диалогична, то диалог има там, където нещо трябва да се променя чрез противопоставяне. Най-открито диалогичните му стихове, там, където диалогът е внесен направо в конструкцията на текста като престрелка от въпроси и отговори, тези стихове са и най-гневните, те са най-открито и пряко изнасяне напред на сблъсъка — т. е. диалогични са тогава, когато като ценност се осъзнава именно поетическото противопоставяне на Вапцаровите идеи, убеждения, съвест, вяра и мечта срещу озъбената паст на „живота“. Тук съзнателно животът е сведен (понякога и персонифициран) до нещо по-малко от себе си, до нещо, което може да бъде надмогнато поетически. Използвайки магическите си способности, поезията представя като умалени, победими нещата от живота, които отхвърля като ценности, които възприема като негативни, антиценности. Във всички случаи, когато утвърждава нещо, когато представя светлата страна на живота, поезията я уголемява до мечтата и бъдещето, като ги „реализира“ предварително и с това разширява духовните простори на „вътрешния човек“. В тези случаи поезията внася диалога навътре, превръща го в интимен монолог. У Вапцаров, а дори и у един Маяковски, комуто в кръвта е влечението към огромното и към разговора на „ти“ с великото, „диалозите“ с най-светлото, най-великото са всъщност най-съкровен разговор със самия себе си, изповед на своето днешно „аз“ пред своето бъдещо „аз“ и пред съзвездията от човешки сърца, които откъм бъдещето поемат импулсите на поетовата търсеща и мечтаеща душа.

В такъв смисъл и нашата съвременна поезия е „монологична“. За мен това означава, че тя мисли главно за великото и светлото у човека. И справедливо е, че тази нейна мисъл-чувство преминава през „горчиви пространства“. Бъдещето е нейна грижа и позиция — бъдещето, в което живее идеалът. А от неговата гледна точка се виждат и несъвършенствата, присъщи на всичко, което се развива, движещите противоречия. Времето на поезията е бъдещето. Времето за поезия — настоящето. Тук и сега поезията е длъжна да гради човека от бъдещето, да разучава неговия език, да го вътква в мисленето на всеки сегашен човек, сричка по сричка, мисъл над мисъл, дума в дума. Да отваря настоящето към предстоящото и човека към хората. В този смисъл истинската поезия не може да не бъде гражданска, политическа, социалноактивна — да не бъде, това значи да се откаже от мисълта си за бъдещето, от чувството си за бъдеще, да забрави неговия език, да престане да пита и пророкува. Да се превърне в думи, посипани върху живота. А поезията е в самия живот! Тя е между думите, отвъд техните граници, тя е в онова, което ги поражда и споява, което подбужда таланта да проговори. . .

Най-добрите ни съвременни поети осъзнават това. Не зная в какво ще се прелее брожението на поетики и стилове, многогласието и борбата на сили в този „хаос от всичко възвишено, прекрасно и привлекателно. . .“, който очаква

любов и вражда, за да раздели разнородните части и съедини еднородните... Ако това изобщо е зареденият с бъдеще „хаос“, то в него прозира нова вселена, която очаква да се роди. Кога — не зная, може би не толкова скоро, колкото би се искало на самата поезия. Но че раждането е предстоящо — за това говори изпратеният вече посланик: повсеместно съзираната фигура на Поета — не унесенният в звуците на собствената си лира, а персонифицираната идея, „проявеното, получило лична форма обществено съзнание“, поетът на живота. Онзи, за който младостта, революцията, драмата на познанието, мечтата, любовта, усещането за успокояващата топлина на възродителната природна плът, на вечната материя и осъзнаването на красотата като път към духа, към идеала — всичко това е реален живот, реална борба, реално движение у човека и път към Човека. Там е поезията.

Думите са само мидени черупки, които вечното море изхвърля с хиляди от глъбините към брега, от пясъчното дъно към играещата повърхност, в граничната ивица между земята и звездите.

Поезията е път. А, както твърдеше Данте, наричан от романтиците „свещения баща и основоположник“ на модерната поезия: „от всички пътища най-дълъг е пътят към човека“. Поезията винаги е намирала сили да върви по него — и също както Данте след духа на Вергилий да преминава и през ада, да стига и до рая, подкрепяна от любов и възра на във вечните звезди.

НАРОДОПСИХОЛОГИЯТА КАТО НАУКА

РОСИЦА ДИМЧЕВА

За първи път у нас се явява труд, чиято задача не е само да изследва българската народопсихология, но и да изведе народопсихологията до равнището на наука със своя философска, социално-историческа, етическа и естетическа проблематика. Проучването на акад. П. Зарев „Българска народопсихология и художествена литература“¹ идва да запълни една празнина в българското народознание и да очертае границите, методите и перспективите на демопсихологията. Появата на този синтетически замислен труд налага да се постави той в по-широкия контекст на наши и чужди изследвания и да се види мястото му в научното дело на неговия автор.

1. КЪМ ИСТОРИЯТА НА ЗАМИСЪЛА

Хронологически „Българска народопсихология и художествена литература“ се явява след многотомната „Панорама на българската литература“ (1966—1976) и след проучванията в областта на литературната наука („Теория на литературата“, 1979—1981). Но връзката на новия труд на П. Зарев с неговите най-значителни постижения в областта на литературната история и теория е по-дълбока, тъй като тук става дума както за развитие на основни идеи, така и за решение на задача, която не е намерила у нас необходимата сериозна разработка.

Показателен е фактът, че замисълът за едно народопсихологическо изследване се заражда у автора в процеса на работата му над „Панорама на българската литература“. Вече в т. II на голямото изследване, където разглежда подема на културата ни от средата на 90-те години на XIX в. до края на Първата световна война, той счита за необходимо да вложи един заключителен отдел под заглавие „Народопсихология и литература“. От анализа на произведения и дела, които са принос за националното ни развитие, П. Зарев стига до по-общите проблеми на българското народознание, на науката за българина като племенен и духовен тип. Съзнавайки значението на литературата като показател за духовните възможности на една нация, той желае да разшири анкетата си, да „слезе“ и да се издигне до народа, до неговото духовно битие и историческа участ. Тази първа народопсихологическа наброска от 1974 г. поставя въпросите за психологията на народа и литературата, за националната съдба, националния характер и литературата, за самобитността на българската литература². И в следващите токове на „Панорамата“ авторът се придържа към

¹ П. Зарев. Българска народопсихология и художествена литература. С., 1983.

² П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. I, ч. II. С., 1967, 513—565.

набелязания изследователски метод да съчетава народопсихологическия подход със социологическия, биографичния и структурно-естетическия анализ. Свободата на критическата оценка, поетическият инстинкт и личното вживяване, характерни за творческия натюрел на П. Зарев, подпомагат желаното сродяване с проблемите на етнопсихологията. Така историята на литературата се превръща във „философско-аналитично размишление за вътрешната, за духовната история на народа“³. Наблюденията си авторът систематизира през 1976 г. в заключителния том пети на поредицата, където се анализират народопсихологическите особености на литературата от началото на 20-те до средата на 70-те години. За първи път тук се посочва определено потребността от създаване на народопсихологическа школа в българското литературознание, в нашата съвременна социалистическа естетика: „Тази школа още и още ще си пробива път при разрешаването на големите проблеми на марксистката литературна теория, на марксистката литературна история. Тя ще използва цялата комплексност от методи, които създават прогресът, съвременното човешко мислене... Школата ще расте и ще се развива на основата на марксизма, защото нейна подоснова не са книжни знания и заети от другаде понятия, а самата историческа битност на нашето съществуване“⁴.

Очевидно приближава времето за обобщения, за по-пълни картини и окончателни резултати в областта на народопсихологията. Пред българските учени стои един застрашителен по обема си материал, трупан от ревностни изследователи, множество предварителни проучвания по специални въпроси, проблеми от твърде сложно естество, чието решение би улеснило значително историята на нашата духовна култура. Със съзнанието за потребността да се издигне народопсихологията до наука, която да повлияе благотворно върху духовния климат на обществото, П. Зарев пише между 1970 и 1976 г. първите варианти на своя бъдещ труд⁵. Той вижда опасността от затварянето на анализа в рамките на чисто литературно-историческото или структурното изследване. В такива случаи се оказва недокосната „онази дълбока генетическа връзка между народопсихология и литература, извън която литературата не съществува“⁶.

Възникнал в хода на едно литературно-историческо изследване, укрепнал като идея при наблюденията върху потребностите на нашето културно развитие, бъдещият труд се оказва тясно свързан и с работата на П. Зарев в областта на литературната наука. Двухтомното изследване „Теория на литературата“ респектира с обхвата на най-широки теоретически проблеми, чиято разработка предполага сродяване с различни национални култури: морфология на литературното творчество, творческа личност и творчески акт, възприемане на художествената литература, литературен процес⁷. Очевидно необходими са били богатият опит в областта на историята на литературата, както и дългогодишното участие на П. Зарев в обществения и културния живот, за да се стигне до разработката на един твърде значителен кръг от явления на научния анализ или синтез. Свързването на литературното творчество с големите проблеми на историческото и психологическото познание, всестранният подход към литературните явления улесняват създаването и на народопсихологията, която изисква философска култура и школуване в множество хуманитарни дисциплини.

³ П. Зарев. Пак там. Т. V (I изд. 1976). С., 1979, с. 654.

⁴ Пак там.

⁵ П. Зарев. Народопсихология и литература. С., 1970. Второ преработено издание — 1976 г.

⁶ Пак там, с. 103.

⁷ П. Зарев. Теория на литературата. Т. I: Структурност и функционалност на художествената литература. Анализ на литературната творба. С., 1979; Т. II: Литературен процес. С., 1981.

Обърнем ли се към въпроса за състоянието на народопсихологическите изследвания в европейски мащаб, констатираме известен отлив от такъв род проучвания в полза на етнологията, антропологията и социалната психология. Това отличава нашето време от XIX в. с неговите големи приноси в оформянето на знанието за народ и народно творчество. Ако тогава изпъкват внушителни по гений и заслуги личности като Якоб Грим, В. Манхард, Ал. Веселовски, Дж. Фрейзър, сега на Запад преобладават емпирически изследвания и отсъства философският поглед върху проблемите. Въведената от В. Вунд „народопсихология“ е наука за елементите и за развитието на общочовешката психика, за възникването и еволюцията на митове, религия, изкуство, семейство, общество⁸. Самият термин „Völkerpsychology“ показва, че се касае за повече или за всички народи, а не за психологията на един отделен народ. Широко очертаната дисциплина се кръстосва неминуемо с етнологията и със социалната антропология. Едно по-нататъшно преобразуване на понятието „народопсихология“ настъпва, когато се изоставя създаденото от Хегел понятие „народен дух“ в полза на конкретни социалнопсихологически наблюдения.

Без да са били обект на специално теоретическо изследване, проблемите на народопсихологията са поставяни у нас в наблюдения върху българската характерология, в изследвания от фолклорен, етнографски, културно-исторически и социалнопсихологически характер. Починът за народоведско проучване на България води началото си от епохата на Възраждането. Трудовете на Раковски, Славейков, братя Миладинови, Каравелов и Ботев свидетелствуват за възтържестването на онези идеи върху народонаука, културен напредък и национално възъждане, които характеризират мирогледа преди Освобождението. Ако българската народна индивидуалност намира своя вдъхновен тълкувател у Захари Стоянов, етнографи и фолклористи като К. Шапкарев, С. Н. Шишков, Д. Маринов събират и обработват с рядко трудолюбие огромен народонаучен материал. Един от първите, които употребяват термина „народна психология“, е Иван Шишманов. Неговите изследвания обхващат както българската етнография и българския фолклор, така и генезиса на нашето национално съзнание. Докато на Запад дълго време социалната психология се разглежда като придатък или на психологията, или на социологията, в литературноисторическите трудове на Шишманов широко се прилага психосоциологичният метод. Сериозни приноси в областта на психологията на българския народ и на социалната психология има Михаил Арнаудов, както това може да се наблюдава в неговите големи фолклорни проучвания, в изследванията върху епохата на Възраждането, в монографиите върху крупни дейци на нашата литература. Как общите разположения и предчувствия се преливат и проявяват у малцината признати тълкуватели, е за Арнаудов въпрос за една социално-историческа философия. Заслуги за развитието на социалната психология у нас има Т. Панов. В книгата си „Психология на българския народ“ (1914) той отделя една глава върху научните основи на психологията на народите, а в друга се спира на факторите за образуването на българския национален характер. Различните народностни групи привличат вниманието на Антон Страшимиров, който се опитва да направи и някои обобщения върху основните черти на нашата етнопсихология.

Между ранните марксистки изследвания върху бита и душевността на българския народ следва да се отбележат трудовете на Д. Благовев („Принос към историята на социализма в България“, 1906), Г. Бакалов („Очерки по българското национално-революционно движение“, 1936) и Т. Павлов („На литературни и философски теми“, 1938; „Христо Ботев“, 1940). Постигане за марксистката наука са изследванията на Ив. Хаджийски, който от социологията

⁸ W. W u n d t. Elemente der Völkerpsychology. Leipzig, 1912, S. 4.

дология допуска антропологичното, расовото и биологичното, само доколкото те присъствуват в общоисторическото (с. 8—9). Сравнителният подход е необходим при такъв род изследвания, които предполагат съпоставка на различни народностни характери и съобразяване с нееднаквите степени на духовно развитие, които показва човечеството.

Очертал във встъпителния отдел проблематиката и методологията на новата дисциплина, авторът се спира и на основните понятия, с които ще работи в хода на изложението: архитип, родов характер, народностен характер, национално-народностен характер. Преди да изследва преходите и взаимната връзка между по-ранните и по-късните прояви на колективната психика, той се заема да очертае границите на народопсихологията и нейните отношения към други хуманитарни науки. Сложността на поставената задача изисква да се обгърнат множество научни области и да се запази жив усетът за връзката на отделните клонове на познанието. Трябва да се изтъкне, че авторът съумява в хода на изложението да се движи свободно между народонаука, психология, антропология, филология, философия, литературознание, опитвайки се да утвърди скритото единство на интересуващата го проблематика. В началото се проследяват няколко сродни дисциплини: етнологията, антропологията, етнопсихологията, психологическата антропология, социалната психология. Основателно е отделено голямо място на въпросите за отношението между история и народопсихология, между антропологически гледища и народопсихология.

Според П. Зарев „най-широката и най-разностранна база на народната психология е цялостният и всеотраден гражданско-исторически и духовен живот на народа, докато конкретната история, историко-материалната (етнографската) култура или фолклорът са различно проявление на този цялостен и насочен към себе си със своите еволюционни цели психически свят“ (с. 54). От това гледище народната психика е „историческа“, но тя не е явление, изцяло тъждествено с историята (с. 50). Самият народ изживява историята си двустранно: „като участва в гражданско-политическите събития и като ги осъзнава, опознава по-късно в своята памет, включително и чрез книжнината и науката“ (с. 50). С правилно прозрение за особеностите на народната психика П. Зарев изтъква значението на онова знание, което народът „сам си създава в своето емоционално и фантазно-духовно съществуване“ (с. 51). За автора това знание има „даже по-голяма дълбочина на изживяването, по-голяма сила и категоричност на въздействията на идеи и схващания, отколкото самите исторически събития“ (с. 51). Между официалната история и народните представи се появява разграничение, както това може добре да се наблюдава при т. нар. исторически песни в българския фолклор. Следователно понятието „народопсихология“ е „по-широко от онова, което предлага пряко историческата фактичност“ (с. 53). То е по-широко и от фолклора като една от проявите на народната психика, по-широко е и от културно-историческата и материална вещественост, както я изследва етнографията.

Влиянието на историята върху народното съзнание и народната душевност се разкрива в три основни насоки: чрез класовите отношения в обществото; чрез държавата и държавното устройство; чрез разрешаване на нерешени общонародни цели и задачи. В последния случай идеята за недовършено историческо дело прераства в „съвест“ на народа, която действа при всякакви социални условия. Изяснявайки историческото развитие на народностно-психологическото, авторът въвежда две понятия: „състояние“ и „движение“. Те са необходими, за да може изследователят едновременно да се съобразява с относително трайните духовни функции и с новите наслоения от различен (идеологически, исторически и пр.) характер, да отчита тяхното взаимно влия-

ние и съподчинение. Не бива да се забравя, че периодите на ускорено или на забавено духовно развитие на народния колектив показват несъвпадането между историческо и обективно природно време.

Голямо значение при изучаване промените в народната психика П. Зарев отдава на т. нар. от него „идеологически зони“ (с. 67—69). Става дума за едно понятие, което срещаме за първи път в „Теория на литературата“ и което характеризира продължителни идеологически състояния като философия, политика, морал, религиозен мироглед и пр.¹² Идеологиите „се явяват в историята на човешкото съществуване като по-висш етап в развоя на човешката психика“. Те „провокират духовните сили на човека и определят социалното му поведение“¹³. „Ето защо идеологиите неизбежно упражняват „дълбоко влияние върху психологията на отделните народности, въпреки тяхната обособеност, историческа съдба, особен тип на духовно и материално развитие“ (с. 68—69). Движейки се в дълбочина към ония фактори, които определят в последна сметка етнопсихическите явления, авторът стига до икономиката, до въпросите на собствеността като източник на духовно-мирогледни състояния. След като отдава основно значение на социалния, на икономическия фактор, той отделя внимание и на геопсихическите условия (почва, климат и пр.). Но изследователят има предвид, че чисто физическата среда действа много по-силно върху начинаещи, отколкото върху напреднали култури, които стоят под влиянието на една материална и духовна цивилизация. Обобщавайки наблюденията си върху отношението между история и народопсихология, авторът се спира на онова състояние, което наричаме чувство на народа за неговата история, за неговата национална съдба. Това чувство се разглежда във връзка със здравото оптимистично състояние на колектива, който усеща, че „не може да деградира и да загине даже и при най-голямото насилие и нещастие“ (с. 79).

След като очертава единството и различията между история и народопсихология, авторът се заема да проследи основните черти в духовната физиономия на народността. На първо място той разглежда „антропологично-историческата подоснова“ на народната психика. Вземайки отношение към споровете между двете направления в съвременната народопсихология — социално-историческото и антропологичното, — той застъпва едно рационално гледище, което е далеч от всичко преднамерено-едностранчиво: „антропологично-биологичното не може да се откъсне напълно от социално-историческото, нито да се универсализира до такава степен, че да изгласка последното“ (с. 83). От това гледище стават неприемливи теориите на Фройд, който „пренебрегва трансформирането на биологичното в социално“ (с. 91). „Следователно — пише авторът — и антропологично-темпераментното, и биологичното се подчиняват на сложните закони на общественото битие, претърпяват еволюция, в която се преснема историческото. Създава се онова психологическо, което не е само социално-историческо, нито само темпераментно-биологическо, а е обща норма за поведение в общността“ (с. 92). В този смисъл П. Зарев говори например за „социална съвест“ като показател за развит народностен и обществен живот. В схващанията си за антропологичното той се доближава и до т. нар. психологическа антропология, която се интересува повече от човешкото, от психическото, отколкото от чисто биологичното. Ако понятието народност е и в духовно отношение така трудно обяснимо, както и в расово-антропологично, трябва да се оценят усилията на автора за осветлението на понятия като народностен темперамент или самопознание на народа. Докато в първия случай се касае за сложно съчетание на общочовешко и народностно-обособено, във втория

¹² П. Зарев. Теория на литературата. Т. II, с. 130 и сл.

¹³ Пак там, с. 136.

самоопознаването на негативни и позитивни възможности е критерий за зрелостта на една нация.

След тези най-общи теоретически постановки П. Зарев минава към прастарите колективно-племенни наченки на идеята за рода, така както тя еволюира от тотемизма на първобитния човек към родословните представи на вече оформената народност. В неговите очи духовната култура на първобитните (религия, магия, митове, ритуали и пр.) има функцията да обединява народа и да поддържа родословното единство. За разлика от етнолозите-психоаналитици, които пренебрегват социално-икономическия живот, авторът отделя важно място на икономиката, държавния живот и формите на управление: „Ако митологическата власт и властта на религията поддържат въображаема представа за някакъв друг, втори свят, то икономическите отношения държат и отделната личност, и колектива в рамките на действителността“ (с. 119—120). Икономиката „преобразява мисленето не абстрактно, а конкретно, чрез реални отношения“ (с. 119).

Доколкото П. Зарев разглежда народопсихологията преди всичко като наука за националния характер, като генетическа психология на народа, въпросите за еволюцията на този характер стоят в центъра на изследването. В духа на основната си идея за прехода на биологичното в социално-историческото авторът проследява развитието от архитипа към родовия, народностния и националния характер.

Най-първичните племенни народностни черти се търсят в архитипа. Има съществена разлика обаче между гледищата на П. Зарев за архитипа и теориите на К. Г. Юнг за архитиповете като прабразни на колективно-несъзнателното, намерили израз в приказки, митове, религия и изкуство. Философски осмислената религиозномистична теория на Юнг се доближава до немския романтизъм и се отличава от естественонаучното механистично учение на Фройд. Българският автор, напротив, застава на позициите на социалната антропология, когато се заема да установи ранните стадии в еволюцията на националния характер. Ето защо той обръща особено внимание на онези нови и по-сложни връзки, които се създават, за да поддържат и осигурят спойката на целостта (тотеми, табути, масови екстазни чувства, фетишизъм и пр.). Макар и да отчита ролята на колективно-подсъзнателното, той обръща особено внимание на колективно-съзнателното (с. 20—22, 165). От това гледище архитипът се оказва свързан с „племенната общност, когато народността още не се е обособила, не се е застояла на своя територия, не е създавала свои, по-трайни и устойчиви социални отношения“ (с. 268). Неговото поведение протича предимно в сферата на биологично-социалното. То отговаря на наченките на цивилизацията, на времето на най-примитивни вярвания, на анимизма и антропоморфизма. По-висшите степени на архитипа излизат извън сферата на първобитния, поддържан от инстинктите живот. Те проличават и „при организицията на племето в държавна или полудържавна общност, при поддържане памет за миналото, при издигане на междучовешките отношения емоционално и духовно-мисловно“ (с. 271).

Една по-висша фаза в еволюцията на народопсихологическите явления представя родовият характер, който отговаря на родовите форми на общжитие. С особена симпатия авторът описва отражението на задругарския живот върху психиката на хората, изработването на нрави, навици и обичаи с общочовешка стойност (с. 274). Афинитетът на изследователя към тези особено устойчиви отношения се обяснява и с чисто славянския култ към рода, и със значението на родовата организация в историческата съдба на българина.

Ако архитипът и родовият характер са в известна степен универсални феномени, народностният характер се обособява с подчертано индивидуал-

ното у него (с. 275). П. Зарев не скрива, че изследователската работа тук не може да се върши без известна намеса на теорията, за да се открие единството в разнообразието, универсалното в частното (с. 196). Става дума не толкова за исторически последователни, колкото за качествено други явления. Методът да се разглеждат една след друга различните степени на духовно развитие напомня тоя на индивидуалната психология с нейния анализ на съзнанието. Докато архитипът е подчинен на традиционните навици, характерът „подчертано откроява себе си като явление, което има интроспективен исторически живот, очертани особености и исторически традиции, които го отделят от общността на човечеството“ (с. 276). П. Зарев определя следните три основни особености на народността характер: 1) богато вътрешно „аз“, което се идентифицира морално и социално с народа; 2) позитивна духовна агресивност; 3) „застойна“ психология, която напомня донякъде архитипа. Самият народностен характер се движи от конфликта между постоянни, традиционни навици и диреща, самостоятелна интелектуална дейност. Най-високата степен в изявата на народния характер е национално-народностният характер. Този висш тип се развива с образуването на нациите след Европейското възрождане и се основава на по-пълното проявление на чертите на народността в условията на повишена обществена активност, на умствена, нравствена и естетическа култура.

Като очертава общата схема на еволюцията, П. Зарев има предвид факта, че въпросите за развитие и упадък от гледна точка на народопсихологията добиват по-различни измерения: „Човешкото съзнание и особено колективното има голяма дълбочина“ (с. 194). Понякога се касае за акумулиране на способности, на възможности за проявление на духовна сила. В други случаи се наблюдава самозадоволяване от вече постигнатото, а в трети — пренасочване на духовната енергия (с. 30—35). Ако колективната психика е мъчно уловима в живота на широките маси и понятието „народностен характер“ си остава до голяма степен фикция, толкова по-достъпни за наблюдения са индивидуалните характери. Докато при племето отделният субект се поглъща от общността, при народа нараства ролята на индивида. „Високоразвитите личности — подчертава П. Зарев — се обособяват при завършена народност“ (с. 109). Искаме ли да познаем най-вярно какво представя даден народ в определен период на историята си, ние трябва да потърсим неговите водачи в духовния и в обществения живот, неговите изтъкнати и влиятелни личности в науката, изкуството и държавно-политическото строителство. У тях изпъкват по-отчетливо основните домогвания, качества на ума и на характера, дарби и пороци на нацията. И когато избраната личност е могла да въплъти някои от най-добрите общи заложби, да им даде израз в трайни дела, тогава нацията поглежда с възторг и оправдана гордост към нея. Неслучайно П. Зарев отделя доста място на отношението между народностен и индивидуален характер, на значението на интелигенцията в духовния живот на народа (с. 35 и сл., 196, 131). Наред с обективната социално-историческа закономерност при появата на една голяма творческа личност тук се взема предвид и субективната психологическа закономерност, доколкото постиженията на отделния индивид стоят във връзка с типични процеси на мислене у съвременниците (с. 20). Изяснявайки тези сложни проблеми, авторът навлиза в психологията на класите и в психологията на професиите, говори за класови и професионални характери (с. 202 и сл.).

Един от основните проблеми на народопсихологията е т. нар. етноцентризм, т. е. стремежът на народа към самосъхранение. Това явление, чиито примитивни форми се наблюдават още при племенната общност, се развива и усложнява под влияние на различни социални, културни, етически и религиозни фактори. Между тях авторът дава преднина на патриотичното самоосъзна-

ване като мощен двигател на етническото сцепление. Той разглежда основателно етноцентризма като историческо явление, което се активизира в периоди на външни нападения, асимилаторски домогвания и големи социални движения. Проницателно П. Зарев изтъква, че „националната затвореност не означава етноцентризъм и че понякога етноцентризмът се поддържа чрез отваряне за света, чрез общуване с други народи и използването на откритията им за собствено развитие“ (с. 127). Така се стига до въпросите за отношенията между национално и общочовешко, за оня духовен обмен, в който различните народи откриват своето превъзходство или своите слабости. В процеса на това самосъзнаване народът добива „чувството за превъзходство, което е необходимо за неговото участие в международния културен и материален живот“ (с. 90). Обикновено навлизането в собствения психически свят става, когато се създават национална философия, национална социология или национално изкуство и литература. Светът на литературата, така близък на автора, е именно най-подходящата област за изследване основите, на които почива народният мироглед и процесите, по които създава народният гений.

Вторият отдел на теоретическата част на труда е посветен на отношенияето между народопсихология и художествено творчество. Той включва проблеми, свързани със значението на митология, изкуство и език. Митологичното съзнание първо притегля вниманието на автора еднакво като светоглед и като духовно наследство, което открива дълбок поглед в психиката и в бита на предците ни. Съзнавайки, че верско-митичното и религиозно-езическото не могат да се делят лесно от метафорно-поетическото като негов субстрат, изследователят разглежда самата реч като елемент на митотворчество: „Всяка метафора в разказа е и безкрайно малка величина на едно цялостно митотворческо мислене, което съдържа в себе си легендата, спомена за конкретния факт и целенасочената духовна сила — желаното и очакваното“ (с. 143). Очевидно в словото има предпоставки за създаване на мита. От този факт обаче съвсем не следва митът да се разглежда като чисто формално явление, обяснявано с термините на лингвистиката. Критиката на П. Зарев над едностранчивото тълкуване на мита в семиологическите теории на Ролан Барт¹⁴ изхожда от оценката на по-дълбоките психологически, морални и социално-исторически особености на този вид творчество. От друга страна, наблюденията върху историята на теориите на мита в Германия целят да разкрият силните и слабите страни на опита за едно философско осмисляне на митологията от епохата на романтизма (Шелинг, Якоб Грим, Фр. Шлегел) до З. Фройд, К. Г. Юнг и Е. Касирер.

Еднакво далеч от крайностите на Р. Барт и от немските опити за съчетаване на идеалистическа философия, християнска теология и емпирична наука, П. Зарев се интересува главно от културно-историческите и обществено-психологическите предпоставки на митотворчеството. Изтъквайки значението на митологичното мислене за поддържане на масовото народно съзнание и за счеплението на народната психика, авторът се спира най-вече на процесите на възприятието на мита. Касае се за едно творческо-фантазно приобщаване на индивида към форми и начини на мислене и възприемане на света, които е изработило колективното съзнание (с. 145). В този смисъл митът е регулатор на социалното поведение у първобитните колективи. Нещо повече, той е твърде устойчиво явление, неотделимо от масовата психика: „Както съществува връзка между народопсихология и култура — битово-материална и духовна, така съществува и между митологични внушения, консервативни или прогресивни, и народопсихологията“ (с. 158). П. Зарев изучава устойчивостта на някои стереотипи на митологичното мислене в областта на политическата идеология, на свързаната с нея социална психология и дори в съвременната наука (психо-

¹⁴ Срв. R. Barthes. *Mythology*. Paris, 1957, p. 193.

анализата, етнологията, семиологията). Той разглежда и ролята на мита като вечно свежа поетическа традиция, пробудила жив интерес у новите поколения.

Минавайки от отраженията на колективната психология във фолклора към развитите форми на литературното творчество, авторът е склонен да свързва проявите на родовия, народността и националния характер съответно с фазите на митовите, на фолклора и на личното художествено творчество. Самата литература, разгледана като едно живо дело, изпълнява великата социално-психологическа роля да съдейства за доизграждането на национално-народността характер.

Сякаш подхванал знаменитата мисъл на Хердер за връзката между гения на народа и неговия език, авторът изтъква значението на познавателната, комуникативната и интелектуално-емоционалната роля на речта за раздвижването на вътрешнодуховното „аз“ на народа. Той се съобразява с някои достижения на психолингвистиката и на социалната лингвистика. Но същевременно разграничава позицията си от неприемливите хипотези на привържениците на В. L. Whorf, които допускат директна зависимост между език и култура, и от методите на В. Bernstein (1971) за изследване социално-културната обусловеност на различни психолингвистични типове в едно общество. Имат се предвид и заключенията на палеопсихологията, т. е. на науката, която изследва психиката във връзка със завещаните от миналото езикови паметници. Основната идея за връзката между език и народна психика намира опората си и в културната традиция, в мечтата на Бейкън, Лайбниц, Зулцер, Хердер за създаване на всеобща физиономична характеристика на народите по техните езици.

Заключителният дял на теоретичната част на книгата е посветен на въпроса за отношението между цивилизация и народопсихология. В него се разглежда най-висшият стадий в еволюцията на психическия и моралния живот на народа, свързан с освобождаването от социално-историческа зависимост. Широтата в подхода към проблемите личи както в обхвата на множество културно-исторически теории от Монтезкьо, Русо, Хердер, Тен до класиците на марксизма, така и в самото определение на понятието цивилизация. Очевидно то не може да се сведе единствено до икономическото развитие, тъй като се оказва свързано и с психическия живот, и с целите на обществото и народа: „духовният живот не всякога достига по-високото равнище на икономическата организация“ (с. 264).

3. БЪЛГАРСКА НАРОДОПСИХОЛОГИЯ

Посветеният на българската народопсихология раздел следва двуплавно композиционно решение на теоретическата част: „Историческа и философа подоснова на българската народопсихология“ и „Българска народопсихология и художествена литература“. П. Зарев изследва българската народопсихология по два начина. Веднъж той определя синтетически трайните черти на народната душевност, а втори път прибегва до една еволюционна психология. Според него в основата на българската народопсихология стоят проблемите за общността, за идеала, за езика и културата, за големите народни преселения, за раздвоението. Проблемът за общността заема централно място поради следните причини: 1) образуването на българската народност от няколко етнически съставки; 2) многогодишното, в началото византийско, а след това и турско робство; 3) общите усилия за освобождение; 4) по-късните усилия за етническо обединение (с. 288). Разсъждавайки по тези въпроси, авторът определя като типологични особености на нашия народ неговия вроден демократизъм и nihilистичното му отношение към държавата и нейните институции.

Макар и да намира опора в ред факти от исторически и социален характер, последното твърдение се нуждае от известни уточнения и допълнения, за да се изтъкнат градивните периоди в нашата история, които насочват живата народна сила към затвърдено държавно битие.

От проблема за общността П. Зарев минава към проблема за идеала. На първо място идва онова неизменно в съдбата и в домогванията ни като народ, което може да се определи най-общо като съзнание за исторически права, за собствени етнически свойства, за право на самостоятелно културно и гражданско развитие. Тези национални тежнения вървят редом с широката отзивчивост към всемирни социални учения и общочовешки ценности. Нещо повече, културата става „мощна духовна сила за спояване на нацията“ (с. 297). Тя е неделимо свързана с проблема за създаването и развитието на българската книжовна реч. Авторът подчертава особено настойчиво истината, която строителите на нашата култура са схващали във всичките ѝ неизброими последици: езикът остава винаги най-непогрешимата формула на един народ. Изтъквайки качествата на българския национален характер, ученият изследва и неговите тъмни страни, поставя въпроса за „раздвоението“ на българина, т. е. за появата на взаимноизключващи се психически черти.

След така направените най-обща характеристики П. Зарев се заема да очертае главните етапи в общия развой на народната психика. В съгласие със своите теоретически позиции той разглежда антропологичните типове и психическите субстрати, създали българската народност. Далеч от мисълта да начертае точна и подробна картина на специфичното наслояване на тракийския, прабългарския и славянския елемент, авторът е склонен да отдаде значение на социално-историческите и културните фактори за единството на българския народ. В неговата интерпретация вътрешното „аз“ на средновековния българин е сложна смесица от „антифеодални, бунтовни социални тенденции, някакво чувство за историческа държавност, християнски и езически представи, иди за действителността, примесени с фантазни видения, със суеверни представи“ (с. 330). Проявите на специфично българската психика се откриват в оформянето на патриотичното самочувствие, в появата на антидогматични схващания, в стремежа към социално равенство, във влечението към философско разглеждане на проблемите.

Епохата на робството е представена под знака на потребността от самосъхранение в национален или религиозен смисъл — процес, свързан със събиране и натрупване на духовна енергия. През това време: „Народът не прави история, но той е в историята. Той се подготвя за историята“ (с. 356). Проблемът за етноцентризма застава пред автора в цялата си сложност и в различните си измерения: изнемване функциите на държавата от рода с неговите вътрешни закони и морал; последвалата оттук дълбока и трайна патриархалност на българина като единствен възможен изход за национално сепление; фолклорът като създател на обединяващи масови психически състояния; настроения и убеждения срещу робството, зараждане на граждански и национални добродетели сред еснафските организации (т. нар. „огражданяване“). От погледа на изследователя не убягат противодействащите явления и предразсъдъците, парализирали народните сили: родоотстъпничество, неразвито обществено съзнание, робска психика, преклонение пред чуждото и пр.

Епохата на Възраждането основателно заема един от централните отдели в труда на П. Зарев, тъй като тя разкрива много от неизменното в съдбата и в стремежите ни като народ. Вниманието е насочено преди всичко към оня коренен преврат в умовете, който води до едно по-високо българско съзнание за самоутвърждение, за народно достойнство, народно право и народни заслужби. Заслугата на Паисий е в „усилието му да превърне тъмното племени

съзнание в непоклатимо национално убеждение“ (с. 374). Хилендарският монах привлича изследователя със способността да вплътява назрелите духовни нужди и да набележи пътищата към културно и държавно възстановяване на българския народ. Възраждането на историческото съзнание се разглежда като неотменна предпоставка за всяка просветна и политическа дейност. Авторът иска да разбере връзката на творческите идеи на отделния индивид с типичните процеси на мислене. И той се опитва да изучи трудно доловимата масова психика, като се спира на търговското и занаятчийското съсловие, изтъква ролята на селската маса, взема отношение по спорния в нашата историография въпрос за хегемона в българските революционни борби. Добре би било при едно повторно издание на труда въпросите за колективни усилия и индивидуални възможности да се разгледат по-подробно, а разсъжденията върху политическа идеология, научно-философски и социално-исторически идеи да се обособят в отделна глава.

Историята на националния характер след Освобождението поставя пред П. Зарев значителни трудности. Докато Възраждането е изучено у нас добре със сложната спойка от подбуди и последици, от частни желания и общи стремежи, развитието нататък се комплицира по силата на ред социални и политически обстоятелства. Ето защо трябва да се оценят високо усилията на автора да внесе яснота в разглежданата материя. Припомняйки теорията на Ив. Хаджийски за промените в душевността на българския народ във връзка с различните социални отношения¹⁵, П. Зарев изследва смяната на предосвободенския колективистичен дух с една нова нравственост, основана на себичността и егоизма. Наред с потиснатостта на духовете от незрелите икономически отношения той изтъква и гордостта от постигнатото, самочувствието на поелата историческия си път нация. На фона на тези противоречиви тенденции в психологията на българина авторът анализира проникателно психологическия феномен „Бай Ганьо“. Според П. Зарев образът на Бай Ганьо е „нашата народоведска самоирония през едно напрегнато и трагично време“ (с. 404). Касае се за психически феномен, който се проявява и през следващите поколения като „низост в живота“ и като „висота на национално мислене“ (с. 405). Образът на Бай Ганьо е едновременно проявление на българското и на онова, което му противостои. Наличието на народоведска самоирония говори за висота на националното съзнание, за светоглед и философия, които предполагат активно участие в историческия процес и позитивни морални стойности. Антипода на байганьовщината авторът наблюдава в друг психически феномен — идеализма и огромната нравствена сила на социалистите и на македонските революционери. Първичната нравствена сила на целокупната народна маса се разкрива най-категорично по време на първите две войни (през 1885 и през 1912 г.). П. Зарев припомня усилия, страдания и подвизи в името на възвишения общонароден идеал, обединил волите, повдигнал духовете, вдъхновил за жертви. Редом с проявите на масовата народна психика авторът следи духовните разслоения сред българската интелигенция. Той характеризира видни личности в науката и изкуството, за да изпъкнат по-отчетливо основните домогвания, качества и недостатъци на различните интелектуални групировки. Между разглежданите социалнопсихологически явления следва да се отбележат двете контрастни утопии, открили се след Първата световна война: едната на предосвободенските революционери, подхранвана от всенародното вълдушевление, и другата на буржоазната класа с нейната историческа заблуда за вековечно господство. На фона на тази сложна картина все по-отчетливо се очертава политическото съзряване на народната маса: национално-патриотичното съзнание отстъпва пред класовото.

¹⁵ Ив. Хаджийски. Бит и душевност на нашия народ. С., 1966, с. 24.

Ако задачата на разгледания отдел е да разкрие българина като национално-етичен тип, оформен в дълга борба за съществуване и за свободно политическо и социално развитие, последната част на труда цели да покаже зависимостта на художествената литература от характера на народната душевност: „В една развиваща се нация — твърди авторът — действителният, отговорният живот на изкуството започва обикновено с доброволното поданство на трайното в народната психика“ (с. 431). Тази ръководна идея се развива в един исторически обзор на народопсихологическите особености на литературата и в теоретически обобщения върху националната поетика.

Основните понятия, с които си служи авторът при своя народопсихологически подход към изкуството, са „народна съдба“ и „национално-народностен характер“. Тези две понятия са „ключ за разбиране самобитността на художествената ни литература“ (с. 439). Набелязвайки така проблемите на една „национална философия на литературата“, той изтъква като нейна основна особеност познаването на света „предимно през призмата на гражданското и на историческото ни битие, на националната ни характерология“ (с. 448). Като израз на племенния поетически гений българският фолклор често пъти не отстъпва на по-високото и по-индивидуално творчество в художествена изобретателност и сила на внушението. От друга страна, индивидуалният дух на писателя, изпитал влияния от чужди културни среди, намира подтик за национално вдъхновение в колективния дух на собствения народ. Закономерно народната съдба „тегне“ върху българския писател дори когато „започва откъсването от родното, когато се зараждат контрастните на миналото явления и бушуващите сили на индивидуализма“ (с. 438). Литературата търси у своите герои възплъщението на народната стихия, на всичко силно и здраво в психиката на българина, без да е безкритична към недостатъците на националния ни характер. Нещо повече, чрез национално-самобитното тя приобщава към общочовешките ценности.

В светлината на народопсихологията, твърди П. Зарев, националната поетика добива своите по-дълбоки измерения, които заслужават пълното внимание на психолога, културния историк и естетика. Спирайки се на основните теми и символи в литературата ни, авторът отбелязва на първо място силната привързаност към роден край и патриархални нрави, онова съкровено у българина, което раздвижва въображението и буди най-интимни сърдечни трепети. Оттук и значението на символични образи като майката или родния дом. Друг траен мотив, дълбоко свързан с нашата националноисторическа философия, е борбата за свобода с нейните вълнуващи видения: героят, Балканът, неосвободената земя (Македония), апокалиптичният образ на полето, градът. Редом с идеализацията на народа идва и неговото приземяване — усетът за противоречивостта на националния характер. Като проследява дълбоките народопсихологически предпоставки на здравето критично начало на българската литература, авторът посочва и неговите по-нови прояви: предосвободенската критичност, гражданският патос след Освобождението, съпротивата срещу културно-естетическа изостаналост и духовно убожество, класово-социалната непримиримост. Стремещът на българина към общочовешки хуманитарни и социални ценности разкрива онази славянска широта на духа, на симпатиите, онази страст за изповед и правда, които ни поразяват у най-видните представители на нашата литература. Неслучайно в края на своето живо, богатото на нови идеи и облъхнато с поетическа чувствителност изложение авторът поставя въпроса за националното и световно значение на нашата литература и за нейните перспективи: „А тази литература е имала водещо значение в европейската, в световната литература и в миналото, и сега благодарение на оригиналната си и уникална народностна подоснова. И днес поради тази причина тя очертава перспективата на едно велико културно бъдеще“ (с. 531).

Опитаме ли се да обобщим своите наблюдения, можем да преценим изследването на акад. П. Зарев като един от неговите най-зрели трудове, като синтез на многогодишни проучвания, който води до създаване на нова научна дисциплина. Както при всяка широко замислена концепция по някои постановки на автора могат да се явят различни мнения, а известни положения да се нуждаят от по-нататъшно развитие или от по-строга последователност при разработката. С правилен усет за достъпното и възможното при проучването на една необикновено сложна материя като колективното съзнание акад. П. Зарев изтъква приблизителността на заключенията от по-общ характер. Съумял да се добере до основни истини, той не желае да затваря вратата за други достижения. Една наука започва да се организира от момента, когато определени явления се отделят като самостоятелен предмет на изследването. Имаме ли налице такъв предмет, разработена систематика и установени методи, ние стоим пред нова научна дисциплина, на която никой не може да оспори правото на съществуване.

Българската народопсихология има своите дълбоки корени в историческата съдба на нашия народ, тя има своите традиции в постиженията на културно-историческата школа и на марксистката наука. Надхвърлила събирането на сурови материали и усвоила критически гледища върху подреждане и тълкуване на тези материали, народопсихологията вече знае логически изградени обобщения и планомерни системи. Неслучайно последният дял на книгата на акад. П. Зарев е озаглавен „За определеността на школата“. Както в миналото, така и сега народопсихологията ще привлече множество талантиви изследователи, които ту ще издирват и класифицират фактите, вършейки необходимата предварителна работа, ту ще предприемат по-широки или по-тесни синтези. Трудът, в който акад. П. Зарев влага толкова благородна амбиция и толкова умствена енергия, е най-добрият залог за бъдещето на новата дисциплина.

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ТЕКСТ ОТ ЛИНГВИСТИЧНО И ЕСТЕТИЧЕСКО ГЛЕДИЩЕ

ХРИСТО ТОДОРОВ

Съвременната авангардна литература поставя с особена острота проблема за относителността на естетическия вкус. В последните години в западноевропейската литература се появиха необичайни литературни произведения, които поставят в недоумение обикновения читател. И тук естествено възниква въпросът: съществуват ли някакви граници за новаторството в литературното творчество? Има ли някакви „абсолютни противопоказания“ по отношение на новаторските търсения? Съществува ли критерий, който да ни позволи да различим „законното“ от „незаконното“ новаторство? Или, напротив, всяко новаторство има шансове да се легализира и да се превърне след време в класика? Съществува ли някаква естествена норма, отвъд която новаторството не може безнаказано да прекрачи, или, напротив, поради конвенционалността на естетическия вкус, всяко новаторство може да се наложи и след време да се превърне в ефимерна „норма“?

Всъщност този проблем не възниква днес за първи път: достатъчно е да си припомним например прословутия „спор между древните и модерните“ във френската литература от края на XVII и началото на XVIII в. Но за разлика от миналото днес разрывът между новаторство и традиция е абсолютен и конфликтът между тях надхвърля рамките на чисто естетическите полемки; ето защо отговорът на поставения по-горе въпрос не може да бъде същият като някога.

1. РЕАЛИЗЪМ И НОРМАТИВИЗЪМ В ЛИТЕРАТУРАТА КРИТИКА

Едва ли някой би се наел да оспорва историчността и относителността на естетическия идеал за прекрасното. Един вечен и абсолютен идеал за красота, еднакъв за всички епохи и народи, не съществува. Могат да се посочат редица примери, свидетелстващи за това, че произведенията, които в дадена епоха са били отхвърляни като неестетически, впоследствие са получавали признание.

Че естетическият вкус се мени с времето, се вижда ясно например от краха на нормативизма във френската класицистична естетика от XVII в. За класицизма от тази епоха е характерна вярата в съществуването на един метафизичен абсолютен идеал за съвършенство в изкуството. Прословутите „правила“ на класицизма представляват всъщност опит да се формулира и опише този идеал. Естествено този идеал за съвършенство в изкуството се явява същевременно

менно и естетическа норма, вън от която според класицистите няма истинско изкуство. Ето защо, разполагайки с такъв сигурен критерий, класицистичната естетика уверено и категорично отхвърля всяко литературно произведение, което не се вмести в тяхната представа за съвършенство: според класицистите Вийон, Рабле, Шекспир са просто варвари. Разбира се, класицистите издигат в ранг на абсолютна естетическа норма изискванията на тяхната собствена исторически детерминирана и неабсолютна естетика. Този наивен нормативизъм не закъсня да бъде развенчан: в началото на XIX в. представителите на романтизма противопоставиха на класицистичната естетика своя, романтична представа за художествена ценност, която пък на свой ред отстъпи мястото впоследствие на други естетически направления.

Това редуване на вкусове има сякаш напълно отворен и нецеленасочен характер: тъй като естетическият вкус не е конвенционален, то новаторските тенденции в изкуството ще се развиват до безкрайност. Именно до такъв прибрзан извод стигат представителите на авангардната съвременна критика на Запад. Целта на техния краен естетически релятивизъм е да се оправдае и обоснове теоретически модернизъм в изкуството, да се наложи той в борбата му с традиционализма. В перспективата на естетическия релятивизъм неприемането и неразбирането на модернистичното изкуство от страна на широката публика се оказва твърде слаб аргумент против авангардизма, тъй като неразбирането остава за сметка на слабата култура, некомпетентността и консерватизма на обикновения читател. На упрека, че произведенията им са херметични и непонятни за обикновения читател, модернистите отговарят, че този читател, който в своите навици не е отишъл по-далече от естетиката на миналия век, не може да бъде сочен като законодател в литературата. Релятивистичната критика набляга особено много на това, че читателят цени само произведенията, които разбира, а той разбира само онези произведения, които е научен да разбира, т. е. традиционните. Изобщо, релятивистичната критика счита, че естетическите навици се учат, както се учи чужд език, а никой не е научил обикновения читател, нито в училище, нито извън училище да разбира авангардното изкуство; следователно няма нищо чудно в това, че авангардното изкуство не се ползува с широка популярност. Изобщо обикновеният читател е бил винаги — както в миналото, така и сега — назад с една епоха: той съди модернистичното изкуство с критериите на традицията, които критерии обаче той наивно смята за абсолютни и универсални.

Такава е в общи линии основната идея на релятивизма в литературната критика — от просветния традиционализъм на Р. М. Алберес до крайния конвенционализъм на групата Тел Кел. Нека разгледаме накратко възгледите на Р. М. Алберес по този въпрос. Спирайки се в частност на отношението между традиционния роман и антиромана, Алберес подчертава два съществени момента:

а) Антироманът представлява отрицание на традиционния (балзаковски) роман. Но тъй като и балзаковският тип романи представлява на свой ред отрицание на романите от предшествуващата епоха (например „плутовските“ романи), то ясно е, че за времето си балзаковският роман се е възприемал в известен смисъл като „антироман“ спрямо съществуващата тогава традиция. Следователно „антилитературата“ (т. е. новаторството), макар и всеки път различна, е едно твърде *старо* нещо: тя съвсем не датира от 50-те години на XX в. А щом е така, то антилитературата има изобщо същите права на съществуване, както и традиционната литература: днешната традиция вчера е била новаторство, а утрешната класика — това е днешната антилитература.

б) От друга страна, новаторството винаги и всякога е възниквало не като просто отрицание на предшествуващото го течение, а като задълбочаване и

хипертрофиране на някои черти на традиционната литература: новаторството се оказва не само скъсване, но в известен смисъл също така и продължаване на традицията. Така например може да се потърси и намери класицизмът у критическия реалист Балзак или романтизмът у класициста Корней. Именно тази връзка с традицията прави новаторството приемливо и допустимо. А що се отнася до съвременния антироман, Алберес показва, че корените на новаторството в това направление не са чак толкова необичайни: похватите на антиромана (стремеж към разрушаване на интригата, повествователното време и персонажа) се намират в зародиш у такива вече признати писатели почти традиционалисти като Пруст, Джойс, Сартр и др. Следователно въпреки своята привидна необичайност съвременният антироман представлява едно напълно законно отрицание на предишната литература.

Още по-далеч в това отношение отиват представителите на крайни конвенционализъм в литературната критика, които даже валоризират модернизма за сметка на класиката. Такива са например работите на Ж. Рикарду, който счита, че авангардизмът бил по-съвършен вид изкуство, тъй като неговата същност била антибуржоазна за разлика от традиционната литература. Подобни опити да се социологизира противопоставянето между класика и модернизъм (при което отношението между класика и авангарда в литературата се отъждествява с антагонизма между буржоазия и пролетариат в обществото) целят единствено да маскират конвенционализма на критика.

И така: да се оспорва естетическата ценност на модернистичните произведения би означавало да се твърди, че съществува абсолютен естетически критерий-норма, с който тези произведения не се съобразяват. Но кой би се наел да защитава един такъв наивен естетически нормативизъм?

2. ЛИНГВИСТИЧНАТА СВЪРЗАНОСТ — КРИТЕРИЙ ЗА НОРМАЛНОСТ НА ТЕКСТА

Всъщност въпросът за нормата, в нарушение на която се създава антилитературата, трябва да се постави по-иначе. Защо е необходимо тази норма-критерий да бъде непременно естетическа? Тя може и да няма отношение към художествената стойност на произведението, т. е. тя може да бъде извънестетическа. Но при всички случаи тази норма трябва да има общозадължителен, универсален характер.

За да бъде универсална, тя трябва да е валидна за всички епохи и за всички текстове — както художествени, така и нехудожествени. Ето защо една такава норма трябва да има за основа езиковата същност на текста, т. е. онова, което остава неизменно при всички текстове, независимо от тяхното безкрайно разнообразие. Тъкмо такава норма могат да представляват лингвистичните изисквания за свързаност на суперфразовата реч. Когато един текст наруши тези изисквания, той престава да се схваща като цялост, имаща смисъл. Именно това се случва с антилитературата, която отива не толкова против предишната литература, колкото против езика изобщо: нормата, която антилитературата нарушава, не е естетическа, а лингвистична. Но преди да видим каква е тази лингвистична норма и как антилитературата я нарушава, нека се запитае най-напред съществува ли изобщо лингвистична норма за свързаност на текста.

Допушането, че съществуват лингвистични закони за изграждане на суперфразовата реч („суперфразов синтаксис“), срещу сериозни възражения от страна на самите езиковеди. Така например Л. Йелмслев разграничава две страни в езика — форма и субстанция (не-форма); според него само онези езикови явления, които притежават форма (т. е. които са организирани в си-

стема), са от компетентността на лингвиста и влизат в предмета на езикознанието. От това определение следва, че най-голямата езикова единица, която може да представлява интерес за лингвиста, е изречението, тъй като то притежава своя специфична лингвистична (синтактична) форма. А що се отнася до т. нар. суперфразови (текстови) единица, то за тях не е характерна такава собствена лингвистична форма; следователно те не могат да се разглеждат като лингвистични обекти. Иначе казано, да се говори за суперфразов синтаксис в лингвистичен смисъл е недопустимо: това е просто една злоупотреба с термините.

Но, от друга страна, за да бъде един текст свързан и разбираем, той трябва все пак да отговаря на известни изисквания: какъв да е набор от изречения не е непременно свързан текст, също както и един произволен набор от думи не е изречение. Оттук следва, че нещо като суперфразов синтаксис все пак трябва да съществува, въпреки всичките теоретически съображения против това. Но какъв може да бъде този синтаксис?

Според представителите на семиотиката законите на изграждане на суперфразовата реч имат екстралингвистичен характер. Те считат, че текстовото единство се осъществява посредством повторението на едни и същи елементарни смислови единици (семи), които преминават през всички изречения на текста. Но семите не са лексически (т. е. съществуващи в естествения език) понятия, а абстрактни метаезикови семантични единици. От това, че семите са извън естествения език следва, че тяхната природа може да бъде най-различна — логическа, културно-историческа, етнологическа, психоаналитична и т. н. А това означава, че не съществува никаква естествена йерархия нито между отделните „кодове“ (психоаналитичен, културно-исторически и т. н.), нито между семите на един и същи код (тъй като всеки опит да се изгради такава йерархия има произволен характер и зависи от това, кое понятие в дадения код ще привилегироваме, т. е. какво „виждане“ ще предпочетем. Иначе казано, суперфразовият семиотичен синтаксис се оказва не необходим езиков закон, задължителен за всички, а лична работа на отделния човек: отсъствието на естествена йерархия на кодовете води практически до отричане на организираността на текста. Подобно схващане легализира анархията в интерпретациите на литературния текст и обосновава представата, че литературното произведение е по природа многозначно. Но на този въпрос ще се спрем по-нататък.

Противно на представителите на семиотиката ние считаме, че свързаността на текста има граници, отвъд които текстът престава да бъде разбираем; тези граници са задължителни и не зависят от това кой, кога и при какви обстоятелства възприема дадения текст. Иначе казано, суперфразовата реч — както и изречението и думата, — не може да се изгради на други основи, освен на естествено езикови. Но за да можем да твърдим подобно нещо, трябва най-напред да обесдим законността на това предположение от лингвистична гледна точка и евентуално — да отхвърлим възраженията, изложени по-горе.

И така, обект на лингвистиката е формата на езика. Но как трябва да разбираме това понятие? Според болшинството езиковеди за езикова форма може да се говори само дотолкова, доколкото тя е явна (експлицитна, имаща външен белег). Именно такава — експлицитна — езикова форма отсъства в суперфразовите речевни единства; поради това последните не се признават за лингвистични обекти. А ако допуснем, че съществува и имплицитна форма в езика, т. е. форма без външен белег? Възможно подобно допускане се налага поради чисто теоретични езиковедски съображения: ако съществуват езикови универсалии, то те са в болшинството случаи скрити, а не експлицитни: ето защо най-съществената форма в езика е имплицитната.

Но едно такова схващане на понятието форма не е приложимо към суперфразовите единства: последните имат имплицитна езикова форма. Следователно един лингвистичен суперфразов синтаксис ще бъде по същество семантичен и ще се гради на естествената йерархия на езиковите понятия. Иначе казано, при отсъствие на външно проявена морфосинтаксична форма, суперфразовите речеви единства имат все пак езиков строеж.

Подобно допускане би било обаче плодотворно само ако приемем, че семантиката има характер на система, т. е. че понятията в езика се разполагат в известен порядък. При това необходимо е да се съгласим също така и с идеята, че езикът е цялостна система, в която граматиката и семантиката не са паралелни и независими една от друга: семантичната система е първична и определя спрямо граматичната. Иначе казано, външно проявената форма в езика (морфосинтаксичната система) се обуславя от вътрешната форма (понятийната семантична система). Ето защо изграждането на една цялостна систематична семантика означава да се направи опит за една глобална лингвистика, способна да обясни по хомогенен начин всички явления в езика.

Засега обаче една такава цялостна систематична семантика все още не съществува; един интересен опит — и може би единственият — в това направление принадлежи на нашия езиковед К. Манчев. Според него цялата езикова система се изгражда в поредица от мисловни операции, протичащи неизменно между два основни полюса — Субект и Обект. При диференцирането и раздалечаването на тези два полюса се образуват най-напред няколко първични понятия, имащи, най-общо казано, глаголен характер. Впоследствие тези първични понятия се дооформят и едновременно с това се изграждат както нови, по-чисти понятия, така и основните граматически понятия (части на речта и специфични категории на отделните части на речта). Самите първични понятия, резултат на постепенната дискриминация на Субекта и Обекта, се разполагат в следната оперативна последователност:

А) В началния момент се изгражда основният понятиен ред:

1. Идея за съществуване.
2. Идея за притежание.
3. Идея за действие;

Б) В следващия оперативен момент тази първична понятийна ос се доизгражда по следния начин:

1. Идея за съществуване (съм).
2. Модални понятия (мога, искам, трябва).
3. Идея за притежание (имам).
4. Сензитивни и познавателни понятия (чувствувам и др., зная и др.).
5. Идея за действие (права).

Приемайки системата на К. Манчев, ние я приложихме по отношение на суперфразовите единства с повествователен характер. Вземайки предвид съображения от чисто теоретичен характер, би трябвало да се очаква, че ролята на суперфразови връзки в текста ще се поеме от модалните, сензитивните и познавателните понятия. Защо е така?

Като речева единица фразата се интегрира в крайна сметка от понятието за съществуване, т. е. от началната и основна позиция в понятийната йерархия. Това впрочем се потвърждава и от факта, че всяка фраза, каквото и да е било нейното съдържание, може да се дематериализира и доведе до архи-фразата „това е“: тази архифраза представлява понятийната форма на всяка мислима фраза. Но в такъв случай на каква база би могло да се извърши трансцендирането на фразата изобщо и преминаването към свързан текст?

Една голяма категория речеви единства се изгражда също така на базата на идеята за съществуване: това са описателните текстове, в които отсъству-

ва събитийност (действия) и повествователно време. А друга категория текстове — повествователните — се изграждат на базата на модалните понятия (респ. сензитивните и познавателните понятия, които обаче са винаги подчинени на модалните). Това е така, защото модалните понятия са първата следначална позиция: в самия понятиен ред те са тези, които непосредствено трансцендират идеята за съществуване. Именно потенциалността на модалните понятия обяснява наличието на повествователно време в разказните текстове. От друга страна, самата вътрешна интеркатегориална йерархия на модалните понятия дава ключ към определяне степента на свързаност на повествователния текст: при имплицитна модалност от типа на *мога* свързаността е минимална; тя нараства при имплицитна модалност от типа на *искам* и достига своя максимум при модалността от типа на *трябва* (задължен съм): неслучайно най-общата форма на вътрешен конфликт в повествователните текстове противопоставя някакво желание на някакъв дълг.

Всички тези съображения може би изглеждат твърде умозрителни и несъответстващи на действителността. Защото достатъчно е да вземем който и да било повествователен текст, за да се убедим, че там по принцип се редуват описателни пасажи (в които са предадени статични състояния или повтарящи се действия) и повествователни пасажки (в които се разказват някакви събития). В повествователните пасажки константни са само глаголните понятия за действие, динамика, процес; а в описателните пасажки константни са глаголните понятия със статичен характер; но и в двата случая модалните понятия се срещат рядко. Впрочем това наблюдение не е удивително, тъй като под общите антиномични категории статичност и динамичност можем да подведем в крайна сметка всичко съществуващо (всеки възможен текст).

Всъщност нещата стоят по-иначе. Действително в художествения текст модалните глаголи на повърхността са твърде ограничено количество и нищо не подсказва, че те са с нещо привилегирани спрямо останалите понятия. Но ако се опитаме да предадем в резюме повествователното действие (т. е. да предадем същественото от гледна точка на интригата), имплицитните модални връзки, осигуряващи свързаността и разбираемостта на текста, се появяват. Когато резюмирането на действието достигне своя максимум, то от дадения художествен текст остава един съвършено оголен и схематизиран скелет от няколко фрази, в който модалните връзки са експлицирани: този повествователен скелет можем да наречем архитект. Последният е лишен от всякаква художественост: от него е отпаднала индивидуалната неповторимост на даденото произведение. Но в замяна на това тук най-ясно личи общото, категориалното за всеки повествователен текст, т. е. необходимите и задължителни модални връзки, без които е немислимо текстовото единство.

Разбира се, едно повествователно произведение може да бъде резюмирано не само с оглед на интригата, но и с оглед на идеята, т. е. не само с оглед на буквалното (феномена), но и с оглед на дълбоката философска същност на произведението. Естествено такива две резюмета на едно и също произведение ще са доста различни; а тъй като обикновено резюметата, които се правят, са смесени, то нищо чудно, че двама души никога няма да предадат по абсолютно еднакъв начин едно и също произведение. Но от това съвсем не следва, че операцията резюмиране е произволен акт: всеки резюмира даден текст както си иска, но в определени граници.

Нека вземем един пример — всеизвестната басня за Лисицата и Гарвана. Независимо от това дали имаме предвид баснята на Лафонтен, Крилов или Езоп, архитектът на тази басня при всички случаи е един и същ (тъй като индивидуалността на произведенията е елиминирана при резюмирането). Ето впрочем архитекта на тази басня:

1. а) Гарванът има храна в човката си.
- б) Лисицата е гладна (=иска да му отнеме храната).
- в) Но Лисицата не може да достигне Гарвана.
2. а) Тя му прави приятни комплименти (=иска да му се хареса),
- б) И го моли да изпее нещо.
- в) Гарванът се съгласява, отваря човката си
- г) И изпуска храната (=Лисицата може да я вземе).
3. а) Лисицата я взема
- б) И му казва неприятни истини.

Всъщност когато Проп, Сурио или Гремас анализират действието в повествователните и драматичните произведения и констатира наличието в тях на ограничен брой повествователни функции-актанти, които се повтарят, техните изследвания показват привилегированата роля на модалните понятия в повествователния текст, тъй като актанти не са нищо друго освен носители на елементарни глаголни понятия, в които модалните идеи влизат като инвариантни компоненти. А тъй като на нивото на буквалния смисъл функционалността на разказа мобилизира не какви да са семи (например цвят, мирис, геометрична форма на предметите и т. н.), а само модални идеи, които са всичко няколко в езика, то ясно е, че архитектът на всички мислими разкази ще съдържа едни и същи елементи, например:

Х иска нещо, но не може да го постигне.

Х постига целта си.

И така функционалността на повествователните текстове е модална и само модална; това е така не поради никакви преходни естетически навици и стереотипи, а поради една универсална лингвистична необходимост, с която никой текст — бил той художествен или нехудожествен — не може да не се съобразява.

Естествено всеки художествен текст представлява в известен смисъл отдалечаване спрямо нескопосания повествователен архитект. В един прости тект като баснята за Лисицата и Гарвана текстът остава сравнително близо до архитекта, но обикновено това отдалечаване може да бъде значително по-голямо. При това колкото повече архитектът е имплицитен, толкова повече тектът ще бъде елиптически, фрагментарен и привидно несвързан. Но във всички случаи начинът, по който се осъществява това отдалечаване, е въпрос на композиционно-стилистична техника, която у различните автори е различна.

Тук няма да се спираме на въпроса за процедурата, чрез която се транспозира даден текст в архитект и обратно. Този въпрос се отнася до същността на механизма, по силата на който имплицитните модални връзки в текста се експлицират (или респ. при обратния преход — от архитект към текст — стават имплицитни). Този проблем, чиято теоретическа значимост е огромна, засяга между другото законността на операцията резюмиране. Разрешаването на този проблем може да се осъществи само на базата на понятиятата йерархия в езика: резюмирането на повествователното действие се базира на интуицията за тази универсална езикова йерархия. Ето защо и самото резюмиране не е произволна операция — каквито и да са възможните индивидуални отклонения в различните случаи.

Нека вземем сега един пример, в който тектът се е отдалечил значително спрямо архитекта. Следният пасаж от разказа на Луи Арагон „Провокаторът“ илюстрира това отдалечение:

„Сигурно имаше треска. Ако го тресеше много, можеше да го поставят в лечебницата. Не трябваше да разчита много на това. Умира ли се от такава

треска. В ушите му звънят камбани. . . И непрекъснато — натрапчивите, упорити и глухи удари по стените. Какво можеха да си говорят, господи? Нощта беше страшно задушна. „Не казах нищо. . . Не казах нищо. . .“ Тежки и бръмчащи мухи кацах по него. Когато пълзяха по врата му, човекът се тресеше като впренат кон. Сърбежът по корема стана непоносим. Опитваше ли се да се почеса в сламеника, болките в гръста се пробуждаха отново. Треската. . . „Нищо не казах. . .“ Тези вълшебни думи бяха изгубили успокоителната си сила. Повтаряше ги несъзнателно, без полза. „Нищо не. . .“ Разноцветни светлини се раждаха под клепачите, фосфоресциращи блясъци, които тутакси загасваха, мяркаха се неясни образи. Някакъв лик, някакво движение на устата, ужасени очи. . . Може би някакъв далечен пейзаж, осветен от бурята. . . Стадо овце. . . Сънят падна като мрежа върху жертвата си“ (Л. А р а г о н. Робство и величие на французите. Прев. Веселин Ханчев. С., 1949, с. 64).

Този откъс престава да изглежда несвързан и хаотичен, ако се ситуира в архитекта на разказа. Ето и част от този архитект:

1. Героят е политически затворник от Съпротивата. Полицаяте искат от него да изкаже другарите си, но той не се съгласява и те го пребиват от бой.

2. Болен и измъчен, той лежи в килията си. Затворниците от другите килии искат да установят помежду си морзова връзка чрез чукане по стените. Героят би желал да разбере какво си казват другите, но не знае морзовата азбука. В трескавото му съзнание се мяркат хаотично образи от миналото (побоят) и възприятия от настоящето (чукането по стените, болките).

Несвързаността на текста произтича от факта, че вместо обективен разказ за събитията тук е налице един поток на съзнанието, където сензитивните и познавателните идеи-връзки не са формулирани: оттук и елиптичността на текста. Поради същата причина темпоралната последователност на събитията е нарушена (т. е. минало и настояще са смесени), откъдето идва и повишената субективност на текста. Субективният характер на текста в сравнение с обективния архитект влече след себе си поаявата на една частна перспектива на повествованието, която е известна като „гледна точка“. Вещността самото понятие „гледна точка“ се гради на имплицитното присъствие на модални, сензитивни и познавателни идеи в текста. Най-сетне за привидната неразбираемост на текста допринася и фактът, че авторът умишлено съсредоточава вниманието си не върху модалното ядро на архитекта, а върху редица второстепенни детайли: повествованието се осъществява, сякаш на читателя му е вече известен архитектът. Все пак независимо от всичко това имплицитната модална наситеност на текста го прави в крайна сметка понятен въпреки хаотичността и елиптичността му.

И така никой литературен текст не е идентичен на своя архитект: понятието „литературност“ (художественост) започва да съществува едва след едно минимално отдалечаване на текста от архитекта. Но оттук съвсем не следва, че колкото по-голямо е това отдалечаване, толкова по-голяма ще е и естетическата ценност на текста.

Когато това отдалечаване на текста от архитекта прекрачи известна граница, читателят вече не е в състояние да открие имплицитните връзки в произведението: тогава то престава да се схваща като свързана речева цялост. Такъв несвързан текст изглежда неразбираем, нарушаващ лингвистичната нормалност на суперфразовата реч. По отношение на такъв текст въпросът за естетическата му ценност отпада от само себе си: нека наречем такъв ненормален текст а-текст.

И така зоната на литературността е ограничена от две страни: отляво от архитекта (=максимална експлицитност на универсалните суперфразови връзки и минимална индивидуалност на текста) и отдясно — от а-текста (=максимална индивидуалност на текста и отсъствие на общозадължителни семантични

връзки). Но и в двата края — отляво и отдясно — литературността е нула, така че в никакъв случай не бива да се счита, че приближавайки се към дясната граница (т. е. отдалечавайки се от архитектурата), текстът увеличава своята литературна стойност. Исторически погледнато, известни епохи (например класицизмът) са валоризирали текстовете с почти експлицитна свързаност (например критерият за единство в класицистичната естетика не е всъщност нищо друго освен едно изискване за експлицитна свързаност); докато съвременната епоха (особено след сюрреализма) валоризира текстовете, намиращи се близо до дясната граница, т. е. с минимална експлицитна свързаност. Но, разбира се, тук става дума за предпочитания, а не за абсолютни естетически критерии.

3. СВЪРЗАНОСТ И МНОГОЗНАЧНОСТ НА ТЕКСТА

В стремежа си към оригиналност и новаторство на всяка цена писателите модернисти достигат дотам, че нарушават свързаността на текста и унищожават всякакви модални имплицитни връзки между елементите на речта. При това естествено текстът престава да бъде разбираем и навлиза в зоната на а-текста. В тези си търсения писателите модернисти срещат подкрепа от страна на литературоведите релятивисти, които уверяват, че неразбираемостта на тези текстове не е есенциална, а преходна, дължаща се на слабата естетическа подготовка и консервативност на съвременния обикновен читател. Нещо повече, дори теоретиците на модернизма валоризират именно неразбираемостта на тези текстове. Техните разсъждения са примерно такива:

— За разлика от научните съчинения литературните произведения не са по принцип никога еднозначни: те се поддават на множество интерпретации.

— Следователно многозначността е най-дълбокото същностно качество на литературата. Колкото повече едно литературно произведение се доближава до еднозначността, толкова повече то става тезисно, скучно, дидактично и в крайна сметка нехудожествено. И обратно, всяко безсмъртно произведение е многозначно.

Следователно многозначността е критерий за естетическа ценност.

Тук естествено възниква следният въпрос: как да се доведе до максимум многозначността на текста, т. е. как да се пишат високохудожествени произведения. Отговорът се оказва съвсем прост: трябва да се наруши свързаността на произведението.

Наистина един неразбираем (т. е. нищо незначещ) текст ще е свръхмногозначен, тъй като може да се тълкува свършено свободно. Информацията, която такъв текст съдържа, е нула или безкрайност (което впрочем е едно и също). Такъв текст, или по-точно а-текст, не съдържа информация, а само чист шум: това може лесно да се види например в следния откъс:

„глас цвете това беше последният водопад хвърлен в тъмното обелено стъбло коноп мрежа от самото начало това беше загубено по-долу аз стисках нейните затворени от съня ръце и течението се задръсти стана отново сигнален пистолет реката градът върбите откритие на хартията юта лен тръстика ориз памук в пяната в 900 смяна на парите в 1294 персийско разпростиране след това направо чак до нашите делти моето желание в този миг е да спра всичко да остана легнал в пещерите утринен ветрец който носи мъгла и разбужда езера огледала замъгляващи листака водно спокойствие пламъчета човек съвсем не знае как да започне разговор с нея все пак аз започнах започвам вземам започнатото кълбо връщам се отново наченат опънат отпуснат

върху нея и държейки точките в ръцете си...“ (Филип Солер. Рай. — сп. Тел Кел, кн. 57, с. 3).

Приведеният откъс представлява началото на текста, който е изцяло без пунктуация, въпреки че заема 12 страници. Тъй като художествен превод в дадения случай е невъзможен, преводът на дадения пример е напълно механичен и буквален).

Тъй като нашата цел не е естетическа, а предестетическа, то тук не ще влизаме в дискусия по въпроса, дали многозначността е или не е белег на художественост. За отбелязване е обаче, че при нормалните повествователни текстове независимо от това, дали те са високохудожествени, или не, многозначността е от съвсем друг тип. При тези произведения буквалният смисъл (интригата) се схваща винаги абсолютно еднозначно; този еднозначен буквален смисъл, който е елементарен и първичен, става по-нататък основа за метафоризация; последната естествено е многозначна, макар и в определени граници. У писателите модернисти, напротив, буквалният смисъл се разрушава, текстът става неразбираем и несвързан (тъй като свързаността на литературния текст изобщо се осъществява на нивото на буквалния смисъл) и на тази база нищо незначещият текст лесно започва да изглежда многозначен.

И така крайният модернизъм тласка литературата извън границите на елементарната лингвистична (предестетическа) нормалност. Поради това и въпросът за естетическата ценност на а-текстовете губи смисъл: да се твърди, че те са бездарни, е също така абсурдно, както и да се твърди обратното — че те са гениални.

Една такава дискусия върху модернизма ни връща естествено към проблема за нормативизма и релативизма в литературната критика. Признаването на историчността на естетическите категории (и следователно отказът от естетическия нормативизъм) не означава още, че трябва да се откажем от всякакви (например извънестетически) норми, приложими към всяка реч, в това число и към художествената.

СТЪПАЛА НА СРАВНЕНИЕТО

АЛЕКСАНДРУ ДУЦУ (РУМЪНИЯ)

Литературите на Югоизточна Европа предлагат богат материал за сравнителните изследвания. Развити в зона на културни влияния, тези литератури усвояват ценности от Ориента и Запада, запазват до късно „народен характер“, създават произведения, които се нареждат сред шедьоврите. Изследването на тези литератури би било улеснено от трудове, разглеждащи комплексно културата на региона. Но това, което придава очарованието на тези литератури — тяхното разнообразие, — представлява и затруднение по пътя на изследването, затруднение, което изисква от специалиста познаване най-малко на шест езици. Постигнатите досега частни резултати са значителни и разкриват аспекти, които заслужават да бъдат разглеждани в светлината на съвременните постижения на сравнителното литературознание. Защото можем да се запитаме дали това, което преследваме чрез сравнителното изследване, е естественото включване на по-малко познати произведения в „патримониума на световната култура“, или по-скоро е разкриване на някои ценности, които поставят на преразглеждане основата, върху която се гради „литературен патримониум“.

Забележителен е фактът, че откакто сравнителното литературознание се вдъхновява от позитивизма и историзма, неговата сфера не се разпростира извън границите на територията, в която се намират художествените постижения от същия род. Тогава, когато прониква отвъд Западна Европа, компаративизмът избира от азиатските литератури произведения, които си приличаха с подобни от европейските литератури. Изследванията, които трупат дати и имат желание да представят световната литературна история в рамките на една неумолима хронология, която ни уверява, че произведението, появило се по-напред, е предопределило появата на следващото, дават гражданственост на идеята, че литературите на Югоизточна Европа са „млади“ и че са извикани на живот само за да „попълнят“ репертоара, съставен на основата на художествения опит на малобройна група „зрели“ литератури. Но е забелязано, че „младостта“ на писмената литература се компенсира от „зрелостта“ на някои особености на устните произведения. Богатството на устните литератури от европейските югоизточни култури не може да бъде поверено само на анализа на фолклористите — те трябва да бъдат изследвани и от текстолози. Или ако приемем тази гледна точка, минаваме отвъд опозицията — до голяма степен изкуствено създадена — между „иманентност“ и „трансценденталност“ на текста, т. е. между вътрешно изследване и противопоставено му изследване, което анализира текста в неговия социален, интелектуален, политически контекст. Специалистът по Югоизточна Европа не би могъл да изолира изцяло писмената литература от живописата и устното творчество, което векове наред е било „четиво“ за мнозинството; това налага промяна в класическата схема на

сравняване и преодоляване на опозицията „иманентност-трансценденталност“. Това е причината, поради която на Международния колоквиум по компаративистика в Букурещ през 1974 г. се наложи темата „Сравнителното литературознание и интердисциплинарни изследвания“¹.

Ако текстът, който сравняваме, трябва най-напред да бъде включен в културния живот на епохата и разглеждан като част от отражението, което е усвоявало и устни форми, и живописни, тогава сравнението не би могло да се ограничи само до външни аспекти като книжните извори, използвани от даден автор, или мотивите, заимствувани от предходници. Предлагайки едно по-задълбочено изследване на текста, сравнението ще възприеме една стратегия, която ще го принуди да определи няколко степени в неговото развитие.

Първата степен е на приликите, които произтичат от предлаганите данни на интелектуално общуване: формирането на автора, използваната от него литература и други възможни източници на произведението. Втората степен е на аналогите, които са резултат на явни литературни връзки и някои успоредици. Накрая, третото ниво ни води към художествения свят на произведението, задълбочавайки анализа до проникването му в „тайните“ на произведението, както казваше Аргези.

Ако на първото ниво интензивно се прилага „изворологията“, която предлага суров материал, необходим за всяко изследване, на второто ниво се появяват художествени подходи или културни обусловености, подобни или различни; последното ниво е на философската конструкция, на системата от образи и понятия, които се свързват в едно мисловно цяло. Не може да се претендира, че изследването на мисловния фонд, който съдържа и дава смисъл на художественото произведение, принадлежи на „паралитературите“ или „трансцендентализма на произведението“. Както писателят, така и читателят са мислещи същества и получават естетическа наслада по интелектуален път. Безинтересните и предизвикателно изложени като формални прокламации произведения представяват само феномени на реакции в историята на изкуството, които могат да бъдат обяснени философски. По същество ролята на тълкувателя на художественото произведение не се свежда до етикетването му и поради това критикът не ще се спре никога на първото ниво, на приликите, или на второто, на аналогите, подобно на Полоний, който представя: „Най-добрите актьори на света, отлични за всякакви представления: трагически, комически, исторически, идилически, идилическо-комически, историко-идилически, трагическо-исторически, трагикомиконисториконидилически, със спазване на трите единства и съвсем свободни. За тях нито Сенека може да бъде твърде тежък, нито Плавт — прекалено лек.“* Защото, ако повтори все пак тирадата на съветника, критикът ще получи репликата на кралицата: „По същество, без толкова изкусност!“**

Художественото произведение разкрива красотата си тогава, когато анализираме социалния контекст, в който е било създадено; но както формата, така и връзката автор—публика зависят от образите и замисъла, открити или

¹ Материалите от колоквиума, в който взеха участие заедно с румънските специалисти и известни чуждестранни компаративисти: Рогер Бауер, Г. Димов, Зоран Константинович, Даниел Малу, Д. Ф. Марков, бяха отпечатани в първия брой на букурещкия годишник „Synthesis“ и се радваха на добър прием, както показват съдържателните рецензии от „Revue de littérature comparée“ 1/1977, „Arcadia“ 3/1973, „Yearbook of Comparative and General Literature“ 24/1975, „Voprosi literatury“ 12/1977, „Modern Language Review“ 2/1977 etc. О reluare a problemei interdisciplinarității la Nicolas Zurbrugg. Quantitative or Qualitative? Toward a Definition of Interdisciplinary Problems in Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, vol. 3, Innsbruck, 1981.

* Бел ред. У. Шекспир. Избрани трагедии. „Хамлет“ (II). Прев. Валери Петров. С., 1983, с. 221.

** Пак там, с. 209.

приети от автора, организирани в едно цяло, което може да бъде обществена или частна доминанта — както лирическата поезия, интимните дневници, размислите. Фикцията или въображаемостта възстановяват интелектуалния опит на автора, който заимства образи от средата, в която живее, от една чужда среда или просто ги създава. Премествайки точката на трудността на анализа върху този фонд от образи и понятия, пренасяме изследването върху въображаемостта. Всъщност „най-важната цел на литературната история, на историята на изкуствата и на философията — казва Жорж Дюби — е да инвентаризира формите, да покаже. . . как се трансформират те, да уточни генеалогията на външния слой, да освети играта на вкуса, на модата, на феномените на отблъскване, на прехвърляне, на преминаване в сянка. Можем да разглеждаме това като някакъв магазин, в който се намират забравени рафтове — едни празни, други пълни“². Изследването на образите предполага обаче предварително проучване на функцията, която си е присвоило въображението при зараждането на художественото произведение и която се определя, установявайки връзките на въображението с интелекта и паметта. Всяка култура има място за инвенция, произвеждане и предаване на знаци³ и затова възстановяването на умствения субстрат на литературното произведение се налага от само себе си. Едно възстановяване е винаги необходимо, щом като не можем да допуснем, че съществува литературен материал, който е лишен от идеи⁴.

Възстановяването на мисловния субстрат и сравнението на литературното произведение, тръгвайки от този субстрат, са операции, улеснени и внушени от страна на историята на менталитетите — научна дисциплина, която открива нови перспективи за литературната история изобщо. Литературната история все по-често открива, че в едно литературно произведение съжителствуват факти, случили се пред очите на автора, заедно със състояния, предадени от прадедите му; че редом с културата на елита се развива културата на масите, която присъства в шедьоврите; че редом с литературата и изкуството, и музиката участвуват във формирането на имажинерната област, в която се създава всяко литературно произведение. Тези нови елементи започват да се вземат под внимание, когато се изчерпват традиционните методи. Всъщност няма съмнение, че „който изучава историята на литературната история, би открил в нея безупречно редуване на строгостите на Великите пости с апетитите на карнавала. Когато е сведена до създаване на някой строг архив от документи и текстове, когато присвоява територията на историка на идеите, на критика, на изследователя на формите, на историка на книгите, литературната история изглежда затруднена да изненада и уточни с нейната малко горчива скромност и с нейния „империализъм“, пълен с високомерие. . . Изглежда, дойде часът да се предложат нови пътища за литературната история. Поканите идват отвсякъде: кризата, през която минава филологическата традиция, която ѝ предложи база, развитието на културната история и историята на книгата, актуализирането на литературната критика“⁵. Стана очевидно, че анализът на едно произведение не може да се сведе до възстановяване биографията на

² Georges Duby. Problèmes et méthodes en histoire culturelle.—In: Actes du colloque franco-hongrois de Tikany, oct. 1977, Budapest, Akademiai Kiado, 1982.

³ „Изследването на културните образи (образът, разглеждан като ансамбъл от идеи, които се намират в процес на сликуване, но и на социализиране) задължава изследователя да вземе под внимание не само литературните текстове, условията на създаването и разпространението им, но и всякакъв материал, с който се е писало, мислено и особено живяло“—твърди Даниел-Хенри. Вж.: Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle. „Synthesis“, VIII, 1981, p. 170.

⁴ Вж. Hugo Dyseriuck. Komparatistik. Bouvier Verlag, 1981, p. 125.

⁵ Jean-Marie Goulemot. Histoire littéraire b Dans La Nouvelle Histoire Paris, Retz, 1978, p. 310.

автора му, нито до изследването му „иманентно“ или „вътрешно“ така, както едно изследване на някое литературно десетилетие не може да игнорира литературните форми, които се появяват преди това десетилетие. Още повече че формите се повтарят през по-дълги интервали от време и само възстановяването на тяхното съществуване може да освети съответното новаторство. С други думи, как можем да обясним убедително, че една поредица стига до своя край и се превръща в шедьовър, който ражда една нова поредица? Що се отнася до отношението между устно творчество и писмена литература, то това не може да бъде сведено до опозицията култура на масите — култура на елита, тъй като взаимните прониквания са чести, особено в съвременната епоха, когато книгата стига до селските среди, а устната продукция от селото продължава да забавлява тези, които са минали през училищата. В заключение: начинът, по който човекът си представя, и функцията, дадена на представите, не са винаги еднакви. Можем ли да говорим без колебание за „необузданата фантазия на средновековните разкази“, без да вземем под внимание ограниченията, наложени на въображението от страна на разума, както и характера на средновековната фантазия? После, еднакво ли се замисля и реализира една средновековна фреска и една съвременна картина? Срещаме ли същия този фантастичен жанр у автора на някои фрески от XIV в. например и у Уилям Блейк или Фрозели?

Нито дешифрирането на някои начини на изграждането на произведението, нито подробният анализ на стила, който прогонва най-малко половината от удоволствието при четене, не могат да предложат база за сравнително-литературна интерпретация. Налага се да бъде повторена констатацията на Ханс Роберт Жос, че голяма част от актуалната филологическа критика разшири прекалено интерпретирането за сметка на възприемането и приложението. Възприемането, интерпретирането и приложението са формирали винаги три страни на трайното тълкуване на всеки старинен текст. Но под влияние на историзма възприемането на художественото произведение беше оставено настрана като безинтересно, а приложението стигна дотам, да бъде разглеждано един вид като наивна дидактика. Но естетическият опит може да бъде възпроизведен автентично само когато е възстановено произведението, когато е добре възприето и когато приложението, т. е. пренасянето на естетическия опит, стане част от възприемането. Иначе прекомерното място, отделено на интерпретацията, през цялото време придвижва на преден план критика, на когото му стига само да наложи „вкус“ си на читателя, вместо да свърже интерпретацията с възприемането. Щом като интерпретацията е свързана с възприемането и приложението, „светът на фикцията не се явява вече като свят в себе си — напротив, става това, което фикцията е била винаги в естетически опит и във вторичната комуникация, преди да се обяви за автономна: хоризонт, който ни разкрива смисъла на света чрез очите на друг“⁶.

Ако художественото произведение възстановява света като възображаем, естествено е възприемането му да проникне в тази възображаемост, в менталитета. Литературната история и критика тръгват винаги от текста, за да стигнат чрез прозореца на думите в света на идеите и чувствата на литературното произведение. Историята на менталитетите открива път към този свят на художественото произведение, който сравнителното литературознание може да използва с успех.

⁶ Hans Robert Jauss. *Esthétique de la réception et communication littéraire*.—In: *Proceedings of the IXth Congress of the ICLA*, vol. 2, Innsbruck, 1980, p. 23. Този текст синтезира теорията на възприемането, подчертавайки ролята, която е имал историзмът за прекъсването на хуманитарните занимания, за да се утвърдят паралели, сравнения.

Истина е, че историята на менталитета като дисциплина е още в период на формиране и трудно си завоюва сфера и методи, тъй като, от една страна, се занимава с човешки прояви, едни от най-трудно доловимите, понеже принадлежат към интимния живот, а, от друга — се опитва да се превърне в цялостна история, която да обхване както действителността, така и идеите. Влечението, с което е изпълнена, тръгва преди всичко от поканата, адресирана към историците, за да премине отвъд границите на дисциплините и да обхване изцяло един феномен. Постепенно от Възраждането насам специалистите се насочиха към дълбочината на проблемите, започнаха да губят от погледа си съвкупността; като спелеолозите те описаха един отминал непознат свят, но без да знаят винаги какво става на земята. В същото време, занимавайки се само с шедьоври, с „представителни произведения“, историците започнаха да игнорират една голяма част от културния живот на миналото и настоящето; като навигаторите те забелязваха върховете на айсбергите, без да познават техния обем. Историята на менталитетите дава възможност да се преодолеят точно тези грешки на насоката: да представи картината на съвкупността и да интерпретира историята, водейки я към механизма, който дава ход на мисленето и човешката дейност. По естествен начин тази нова история отблъсква историята на идеите, която се занимава с изучаването им изолирано от културния контекст, както и блестящата „Geistesgeschichte“, която отделя системите на ежедневно житейско мислене на хората. В този смисъл историята на менталитетите е свързана с културната история, но проявява много повече амбиции от нея, понеже обхваща една реалност, по-разнообразна от нея, и изследва дълбочините на човешката дейност. Тези дълбочини са открити не с помощта на психоанализа, а чрез съпоставянето на обществени документи с лични. Но историкът на менталитетите знае, че понякога той си прилича с пощенския раздавач, който може да чете откритите картички, но не и запечатаните писма.

Сравнителното изследване на културите и литературите, вдъхновено от историята на менталитетите, е особено внимателно към три основни аспекта: на първо място, към факта, че литературният текст е създаден и разпространен в среда, в която се движат устни произведения, откъдето произтича и необходимостта от поли- и интердисциплинарни изследвания; на второ място, пътят към духовния субстрат налага нов прочит на текста; на трето място, фактът, че всяко сравнение означава възстановяване на един диалог, а не приключване на една равностойка на личната полза, произтичаща от контакта с произведения, създадени в друга среда.

1. Сътрудничеството — поли- или интердисциплинарно — произтича от констатацията, че документите, които ни позволяват да възстановим най-добре менталитетите, не са винаги писмени документи. Който иска да знае как са мислели и как са се държали спартанците, трябва не само да чете текстове, но и да наблюдава сградите, съдовете, инструментите им. Който иска да разбере инките, трябва да наблюдава рисунките им и да се вслуша в легендите им. Разбира се, никой от нас не може да бъде днес етнолог, утре — музиколог, но се налага изводът, че е крайно необходимо сътрудничеството на специалистите. А що се отнася до литературния историк, налага се той да бъде внимателен към това, което ние нарекохме „рамка на изразяване“⁷. Във всяка култура хората призовават устното творчество, пластичния език, писмения език или музиката, за да изразят своите мисли и чувства, за да създадат култура. Понякога най-ясна и най-богата на съдържание се оказва музикалната експресия, в други случаи — писмената, при трети — живописната. Който

⁷ По-обстойно вж. в нашата книга: *Sinteză și originalitate în cultura română*, Edit. Enciclopedica, 1972. Едно полидисциплинарно разглеждане на културните феномени в Югоизточна Европа. — Вж: *Un débat des mentalités collectives*. — *Revue des études sud-est européennes*, 1980, 4.

слуша Моцарт, разбира много добре света на Просвещението така, както който гледа фреските на Микеланджело, разбира как се осъществява преходът от класицизма на Възраждането към барока. Това, което историкът на манталитетите, запознат с ограничена група явления, трябва да знае, е, че тези явления изискват незабавно да бъдат отнесени към групата явления, които са определяли тона на културния живот в дадения момент. Ако историкът проследява литературните съчинения от XIX в., той трябва непременно да вземе под внимание философските и научните съчинения от този период, понеже през XIX в. се водят големите спорове във философията и науката. По-нататък трябва да обърне внимание на това, което става в други сектори на „рамката на изразяването“. Да преминеш от един тип текстове към друг от същата социална структура не значи, че правиш история на манталитетите или история на културата, а че уточняваш идеологията на едно общество или група. Но манталитетът е феномен, много по-богат, отколкото идеологията, и затова изучаването му налага поли- или интердисциплинарно изследване. Образите от литературата, пластичните изкуства, музиката се осветляват взаимно — факт, който налага на историка и литературния критик съпоставянето на съвременния литературен текст с произведения на пластичното изкуство, с музикалните и архитектурните произведения. Но това са аспекти, върху които не трябва да се набляга, защото литературната критика и литературната история могат да бъдат използвани само от образовани хора, т. е. от добрите познавачи на културните феномени и от създателите на културата.

2. Новият прочит на литературния текст има за цел да докосне най-дълбоките пластове на духовния материал, който е подхранвал художественото произведение. Често се казва, че преди да изследваш манталитетите, е необходимо да имаш събрани дати, факти. Но кого ползват грамадите от дати? Те „не изразяват почти нищо при отсъствието на ръководните идеи на една добре свързана и документирана база, способна да им наложи ред и йерархия“⁸. Връзките между фактите, лишени от значение, създават един депозит от материали, в който трябва да проникне друг специалист, за да им даде форма; а защо да не се даде от самото начало форма на тези материали? Форма, която да бъде внушена от същите тенденции в културния живот от момента на появата на произведението и от момента на преразглеждането му. Образите и понятията ни предлагат конкретен материал за разбиране мислите и чувствата на хората, които са живели в епоха, отдалечена от нашата (понякога отдалечеността се измерва в десетилетия, както например при хората от началото на нашия век!) или в друг край на света. Концепциите и емоциите, които намират своя израз в епохата, която разглеждаме, подхранват основното отношение към живота и смъртта, към любовта, страха, труда. Тръгвайки от думите, историкът стига до становища и мисловни структури, някои, споделени от цяло едно общество, други — само от една група, едни, наследени от предшественици, други — изкристализирали във водовъртежа на събития, които разтърсват съществуването на хората — така, както се случва в „Ходене по мъките“ на Ал. Толстой. Вратата към дешифриране на пътя, по който произведението е влязло в „общата култура“, асимилирана от цялото общество, благодарение на факта, че произведението е могло да бъде четено публично или е възникнало в една „субкултура“, ни предлага стилистичният анализ, ориентиран към определяне характера на използвания език⁹.

⁸ Adrian Marino. *Littérature romaine — Littératures occidentales. Rencontres*. Edit. Stiintifică și enciclopedică, 1982, p. 6.

⁹ Подробности вж. в нашата статия: *Niveaux culturels, niveaux temporels et comparaison littéraire*. — *Revue de littérature comparée*, Paris, 1982, 1, и в нашата книга: *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Edit. Univers., 1982.

После образите ни водят по-далеч, тъй като ни разкриват възможност за интенция за адаптиране на един стар фонд към нови реалности, на привързаност към традицията, на отказ да се промени образът на човека и на света. Към последните два съществени образа ни води „въображението“ от литературния текст. Във всяко художествено произведение се съдържа въведен или ясно доказан образ на идеален човек, който съдържа в себе си това, което се знае за човешката природа в даден момент, и това, което се очаква, че човекът ще реализира. С пълно право се казва, че литературните герои са играли винаги ролята на плаващи знаци — малки парчета дърво върху водата, които позволяват на хидролозите да установят курса й¹⁰; някои герои изразяват стремежите на обществото или на групата, към която ги отнася авторът, предлагайки на читателя модели на хуманизъм. Всички тези модели — l'honnête homme, джентълменът, гражданинът — произлизат от два прототипа: мъдрият и рицарят¹¹, и те присъствуват постоянно в съчиненията под други одежди. В този смисъл направените бележки, явно случайно, разкриват неочаквано пред читателя как гледа писателят на една друга общност, която той счита, че е истинската стойност на човека. Например големият разказвач Йон Некулче описва като летописец манастира, който е направил Димитрие Кантемир тогава, когато открива, че един отряд турски войници се насочва към столицата на Молдова; предполагайки, че Високата порта е разбрала за преговорите му с Петър Велики, князът атакува през нощта и взема всички в плен. Само че отрядът се отправял към Полша и затова Кантемир е трябвало да оправдава агресивната си акция със средствата на дипломатията. Явно случайно писателят прибавя: „Значи тогава при залавянето на тези турци се случи да умре един турчин от молдовците. Значи Вода стоя с този ага да потулят работата за този турчин и за другите, за които казваха турците, че изчезнали тогава през нощта, когато ги хванали. И му даде на този ага Думитрашку Вода хиляда леи, казвайки и турчинът ага, че негова е вината“¹². Ето значи как смъртта на един човек се заличава с хиляда леи, в която цена са влезли и други изгубени обекти! Пасаждът дава на читателя представата за човек, който превъзхожда по ум агата; една представа, която произтича и от истинската литературна скица, която Димитрие Кантемир въвежда в подтекста на „История на Отоманската империя“, където описва как един разбойнически татарски отряд хваща една турска делегация по пътя към Каменица, остригва им главите, сменя им дрехите и ги продава като роби¹³. Състоянието на човешкото лице е уточнено в портретите на отделните индивиди, какъвто е портретът на Шефан Велики в хрониката на Григоре Уреке или безбройните образи на „големи хора“, изобразени от Мирон Костин в неговите съчинения.

Образът на човека е допълнен от образа на общността, в която живее той, от образа на „другите“ и от образа на света. Образът на света не е винаги същият, тъй като нито географските познания, нито интересът към други области не остават непроменени през вековете. Преди епохата на Великите географски открития и промеждутъка от време, в който проучването на континентите става системно, с икономическа и политическа цел хората не тръгват към непознатото, за да правят „открития“; те живеят в своята територия, която разгра-

¹⁰ Вж. Dan Grigorescu. *Littérature comparée, iconologie, thématologie*. — B: Le com. parativism: roumain, Edit. Univers, 1982, p. 86.

¹¹ Вж. нашата книга: *Esu in istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatura și pictură*, Edit. științifică, 1972 и нашето съобщение *Littérature et histoire des mentalités: les modèles d'humanité*. — In: *Actes du VIII^e Congrès de l'AILC*, Budapest, 1981, 517—521.

¹² Ion Neculce. *Letopiseful Țării Moldovei*, editie Gabriel Ștrempel, Edit. Minerva, 1982, p. 534.

¹³ Фрагмент, изобразен в: *Dimitrie Cantemir Historian of South East European and Oriental Civilizations*, AIESEE, 1973, 57—60.

ничават с помощта на няколко имена. Така правят елините, римляните, византийците; после се дават наименования на частите на континентите и страните. Турците обаче си запазват до късно непроменена представата за света, един свят от две части: „Dār-al-Yslam“ („Къщата на Исляма“) и „Dār-al-Harb“ („Къщата на войната“)¹⁴. Освен това светът има за тях една структура: горните части са с особено значение по отношение на долните части. На базата преди всичко на Шекспир беше възстановена представата за света от епохата на Елизабет I. В заключение — светът беше управляван от закони, които оставяха по-голямо или по-малко място на непредвидливостта. Непредвиденото, трагичната случайност не учудваха хората на средновековието или Ренесанса в такава степен, в която се учудваме ние от някое неочаквано събитие. Нещо повече, в случай на взаимоотношения с произволна сила, непредвиденото се появява като част от природния закон. В момента, в който Мирон Барновски е подмамен в Истанбул и затворен в Седемте минарета, неговата свита също е хвърлена в тъмница; сред нея се намира и великият болярин Костин, бащата на Мирон Костин, който пише, че в момента, в който великият болярин е изведен от затвора в полунощ и му казват, че е повикан от везира, той е уверен, че ще бъде удавен или измъчван, за да признае, че Мирон Барновски има скрито имане. Обаче ето че везирът го приема и му казва да тръгне бързо за избора на нов владетел. „Съвзел се от страха великият болярин Костин и се върнал от везира с радост за другите боляри, които бяха затворени, да им каже вестта“¹⁵.

Познанията за света и образът на света са важни части от концепцията за живота, която има в своя център система от ценности¹⁶. Тази система обхваща частични бележки на културните произведения, тъй като по един начин ще бъде създадено едно произведение в промеждутък от време, в което доминират религиозните стойности, и по друг начин ще бъде изградено то, доминирано от политически или икономически стойности. Както представата на човека, така и образът на света ни пресъздават хората такива, каквито са били, или такива, каквито биха желали да са; познанието се съчетава с желанието, което се чувства по-свободно в произведение, създадено във въображението. В който и да е образ се проявява едно състояние, което чрез субективни нюанси ни възстановява вибрациите на живота.

3. Възстановяването на поведението и на мисловните структури отвеща в същността на човешкото съществуване, където се намира дълбокият пласт, от който тръгват мислите, чувствата, поведението. Но тези умствени ситуации се избистрят в зависимост от степента, в която ги сравняваме със ситуации, формирани в други културни среди. Богинята Хестия трябва да си сътрудничи с бог Хермес, за да ни възстанови разнообразието на човешката култура, създадена от хора, толкова по-различни от нас, колкото са по-отдалечени във времето и пространството. Ако образът на човека-образец и образът на света заемат централно място в менталитета на хората, а следователно и писателите, тогава, разбира се, сравнението на тези образи би ни обяснило не само приликите и различията в съдържанието на произведенията, подложени на анализ, но и мотивите, поради които са избрани дадени жанрове или стилове. Ако предлаганият модел на човек бъде джентълментът, то, разбира се, авторът не би се обърнал към античната драма; така също за да даде образа на рицаря, би избрал поемата. И по-нататък, когато сравняваме две поеми, забелязваме как се появяват два образа на рицари, които не си приличат изцяло, и това е, защото писателите не са имали едни и същи идеи: единият по-

¹⁴ Bernard Lewis. *The Muslim Discovery of Europe*. Norton, 1982, 59—60.

¹⁵ Miron Costin. *Opere*, Edit. pt. literatură, 1958, p. 104.

¹⁶ Georges Duby. *L'histoire des systèmes de valeurs*. — *History and Theory*, 1972, 1.

ставя акцента върху героичните факти, другият — върху презрението пред лицето на смъртта, както разбираме от израза, въведен в употреба още през XIX в. в Черна гора: „Умря в леглото като жена“¹⁷. Всъщност връзките между културите се установяват чрез посредничеството на филтър, създаден от въображението на „другия“: то подбира тези аспекти от личността на чужденеца, които позволяват на наблюдателя да се съсредоточи по-добре върху себе си. Този образ може да стане „еталон“, възприет от цяла общност или „стереотип“, който не се променя, независимо от промените в действителността¹⁸. Консервативните общества предлагат безброй примери на стереотипи: когато Високата порта решава да въведе западна мода, тя се обръща към скици и модели отпреди няколко десетилетия или дори отпреди един век; а през 1770 г., когато една руска флота заобикаля Западна Европа, прониква в Средиземноморието и атакува турците в Егейско море, същите протестират пред венецианците, че са оставили руската флота да проникне от Балтийско море в Адриатика през това, което изглежда на средновековните карти нещо като канал¹⁹. Еталоните се образуват тогава, когато общностите влизат рязко в контакт с чуждестранни маси, които нямат възможност да ги проучват в подробности, особено в случаите на военни акции, непридружени от познания за някои аспекти на културния живот на неочаквано открития свят; това, което се случи в края на XVII в., когато румънците влязоха в директен контакт с австрийските войски, без да познават аспектите на културния живот в Хабсбургската империя и поради това резултатът не беше блестящ²⁰. Но по-интересни са еталоните, които продължаваха да съществуват в имперските канцеларии и в селските среди, където представата, която си изграждат турците за „европейците“ или европейците за турците, остава дълго време непроменена през XVIII в.

Образът на „другия“ ни въвежда в механизма на общуването, давайки ни възможност да забележим аспектите, които не долавяме, тъй като не са ни близки или не ни интересуват, защото са недвусмислено различни от нашите. Във всяка култура се появява един „друг свят“, един свят, който е по-особен и точно затова представлява ориентировъчен знак; откриването на другия свят²¹, възприемането на „другия“ спомага за комуникацията и обмяната на ценности, допринасяйки за развитието на личността на наблюдателя. Интересен е фактът, че Международната асоциация по компаративистика не засяга по правило средновековната и античната литература, предпочитайки да започне дискусиите от Ренесанса насам; и с основание, защото средновековният и античният свят са ни по-малко близки. Но основната цел на изследването на средновековните литератури е да се открие и опознае „чуждата страна“ в произведенията, взети за сравнение, защото чрез посредничеството им се разширява хоризонтът на познанието и се усъвършенствува нашият хуманизъм. „Чуждата страна“ се открива в произведение, създадено в друга културна среда, в сравнение със средата, към която принадлежи читателят²², или в миналото, което

¹⁷ Вж. Alan Ferguson. *Montenegrin Society, 1800—1830*. — *Balkan Society in the Age of Greek Independence*, edited by Richard Clogg, Macmillan, 1981, p. 209.

¹⁸ Вж. H. B. Duroselle. *Opinion, attitude, mentalité, my the, idéologie. Essai de clarification*. — *Relations internationales*, 1, 1974, p. 3—23; Louis Trenard, *Mentalités et stéréotypes. Voyages français en Italie au XVIII^e siècle*. — In: *Actes du 102^e Congrès National des Sociétés Savantes*, I, 1978.

¹⁹ Вж. Bernard Lewis. *Op. cit.*, p. 153.

²⁰ Подробности вж. в нашата статия: *Das Bild der Osterreicher und der Türken in der Rumänischen Kultur am Ende des 17. Jahrhunderts*. „Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit“, Band 10, 1983.

²¹ По-обстойно вж. за нашето участие в: *Die Imagologie und die Entdeckung der Alterität in Kulturbeziehungen im Mittel — und osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert*. Festschrift für Heinz Ischreyt, Ulrich Camen Verlag, 1982.

²² Вж. Daniel-Henri Pageaux. *Op. cit.*

с времето ни става по-далечно²³. Без да се опитва да се откаже от своя културен модел, за да усвои друг модел, писателят и читателят, поставени в контакт с един чужд свят, ще искат да го опознаят; разбирането на тези „чужди светове“ провокира „една рефлексия, разглеждана върху това, което ни принадлежи и което ни е чуждо — двата полюса на диалога, който предполага литературното съобщение“ — подчертава Жос²⁴.

Откриването и разбирането на „другия свят“ е несъмнено главният обект за изследването на културните връзки и за сравнителното литературознание, а историята на менталитетите предлага на тези изследвания пътища, по които се стига до самия механизъм на опознаването и общуването. И те са толкова повече, колкото по-пълно историята на менталитетите изобразява производствената дейност и разпространението на образите, на произведенията, на ценностите като един динамичен процес: от тази перспектива културата вече не изглежда като въображаем музей, като „Nause Beautifull“, както я разглеждаше Валтер Патер или Ернст Роберт Курциус. Разбира се, тази заслуга на новите дисциплини е едновременно и затруднение, в което се намират, бих уточнил, терминологията и теорията. Предлаганите решения са разнообразни, но не вярваме, че те ще дойдат от страна на усилията да се развие „една теория, ориентирана към менталитета, хомогенна от гледна точка на терминологията, съсредоточена върху социалната история като история на разпространението и трансформацията на социалните познания“²⁵. Защото ако се възприеме това решение, тогава изследването на менталитетите би проникнало в дисциплините, вече съществуващи в рамките на обществените науки; или историята на менталитетите се е развила като продължение на хуманитарните занимания, които поставиха филологията и историята в служба на развитието на човешката личност. В степенята, в която този тип изследване, винаги с внимание към умствения субстрат не остава зависимо от опозицията индивид—общество, а възстановява диалога личност—колектив, в същата степен то ще има предвид хората, от любов към структурите на количествата, на механизмите, които ще функционират над хората. В степенята, в която литературният анализ ще се съсредоточи върху пластичните изкуства и музиката, той няма да бъде вече въвлечен в територии, където човешката същност в произведенията се разпоява, именно защото фикцията и въображаемостта се променят в количества и механизми, „паралитературни“ или „трансцендентни“ на произведението. Литературната история би се възползвала от постиженията на историята на менталитетите, ако вземе за изследване по-продължителни периоди от време, защото тогава излизат наяве нови и стари образи, нови и възобновени форми; ако изследва по-малко близки за нас литератури, като средновековните; ако проследява културни зони, в които обмяната на ценности е била винаги активна, както в Югоизточна Европа, където интелектуалните взаимоотношения обкръжават произведения, често пъти изцяло различни, както произведенията, възникнали в православна Византия и ислямския Ориент или в консервативния Истанбул и в Истанбул на реформите и на френската революционна пропаганда.

Изследването на продължителността на жанровете и литературните тенденции може да ни възстанови поучителни аспекти на художествения синтез

²³ Вж. Philippe Ariès. L'histoire des mentalités.—In: La Nouvelle histoire.

²⁴ Hans Robert Jauss. Einführung. Ästhetik der Rezeption und der Literarischen Kommunikation In: Proceedings of the IXth Congress of the ICLA, vol. 2, 35—36.

²⁵ Rolf Richardt. Für eine Konzeptualisierung der Mentalitätshistorie, „Ethnologica Europaea“, XI, 2, 1979/1980, p. 238.

²⁶ Вж. участието, отбелязано от известни специалисти от страните на Югоизточна Европа и други страни във великолепната книга Roma Costantinopoli, Mosca, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.

в Югоизточна Европа, в който са слети постижения в областта на устното творчество с изрази от фигуративния език на писмеността. В тази културна зона импулсите, получени от страна на средиземноморската цивилизация, са решаващи в античността и в средновековната епоха, когато ирадиират трите големи огнища на цивилизацията — Рим, Атина, Ерусалим. После Рим се придвижва към Византия, а по-късно — към Москва; разбира се, идеята на някои „императорски трансляции“ улесни това придвижване на културните центрове, но движението не би било възможно, нито резултатно, ако не беше провокирало културен разцвет. Това, което са означавали Рим и Византия за румънци, българи, сърби, гърци, турци по линията на културното наследство, заимствувано и обогатено, както и по линията на новаторството, проличава от отговорите, дадени на опита за хегемония на имперските центрове и оформя една благодатна тема за изследване, която може да доведе до по-ясно разбиране на жанровете, които доминират в културата на Югоизточна Европа до навечерието на епохата на революциите²⁶. В румънската литература беше взето за изследване утвърждаването на художествените форми по линия на „продължителността“ и беше предложено наименованието „балканизми“ като културна форма, изведена от „балканизъм“; една форма, определена от отдалечаването на съставлящите я елементи — операция, която беше осъществена през XIX в., когато румънската култура излезе от регионализма си, за да се включи в европейския контекст²⁷. Проследявайки едно културно европейско течение като барока, установяваме как се сменят формите в литературите и пластичните изкуства на Югоизточна Европа, без да повтарят буквално формите от Централна Европа, и поради това ни се струва, че можем да говорим за „барокизъм“, който поставя формите в движение, а не балкански барок²⁸. Проследявайки една категория от книги с престиж в световната литература, „книгите на мъдростта“, стигаме до богатото мислене и драматичния опит, пресъздадени в тяхната красота и мъдрост, както от Йордаке Голеску, така и от Доситей Обрадович, Димитрие Катарджи или Райно Попович: това богатство се продължава в рефлексните на повестта и романа или в конфликтите на театралните пиеси. Но тогава, когато се позоваваме на теми, нямаме предвид само субекти, засегнати в литературни произведения, а и персонажи, измислени или исторически, които създават нашия въображаем свят, както ни демонстрира Елизабет Френзел, която в своя лексикон²⁹ постави Дон Жуан до Дюрер, Моцарт след Милес Глориосус, както и Касандра следва Христофор Колумб и всички персонажи в повестите и театралните пиеси: Мохамед например се появява в тъмни краски в „Роман за Мохамед“ или при Данте, за да постави Волтер началото на една нова поредица с драмата си „Мохамед“ (1742). След това идват персонажи, като Баба Новак, които присъствуват в повече литератури на Югоизточна Европа, и те по-добре биха ни обяснили начина, по който са създадени и приети произведенията в нашия свят. Едно начало в тази насока положи Хъшдеу, който в „Etymologicum Magnum Romaniae“, в статията си „Баба Новак“, сравнява една румънска балада със стихове от „Български народни песни“ на Братя Миладинови и с една балада, представена от Вук Караджич в „Српска народна песнарница“, стигайки до извода, че „при румън-

²⁷ Mircea Muthu. *Literatura română și spiritul sud-est european*. Edit. Minerva, 1976.

²⁸ Хроника на международния колоквиум, който се състоя в Румъния. — В: *Revue des études sud-est européennes*, 1982, 2 (Anca Vasiliu); документите на колоквиума ще бъдат издадени през 1983 г. в списание „Monetuban“.

²⁹ Elisabeth Frenzel. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Alfred Kroner Verlag, 1976, 4. Auflage.

ците, както и при сърбите, и при българите Баба Новак е тип на хайдутин-патриарх, хайдутин — *pater familias*³⁰.

И друг тип анализи могат да доведат до умствения субстрат на литературното изображение там, където можем да забележим как се е родило производението на изкуството, и това, което е много по-важно — каква човешка същност го е подхранила. Защото по същество сравнителното изследване на менталитетите в хуманитарната област си поставя за цел да разбере по-добре човешките постижения и да оползотвори това, което може да допринесе за развитието на човешката природа, за усъвършенствуването на човека.

Преведе от румънски: Кичка Диамандиева

³⁰ Вж. В. Р. Hasdeu. *Etymologicum magnum romaniae*. Edit. Minerva, 1970, vol. II, 200—207. За връзките на Хъддец с българската култура вж: Elena Siupiur. *Relatii literare româno-bulgare in perioda 1978—1918*. Edit. Minerva, 1980.

ПЕТЪР АЛИПИЕВ

СВЕТЛОЗАР ИГОВ

1.

Защо понякога така трудно пишем именно за поетите, които обичаме? И ако при класиците е така, защото едва ли има смисъл да наслагваме още към натрупаната книжнина върху творчеството им, защо става така и с поети, които са наши съвременници? И то, за които съзнаваме, че критиката им е в дълг? Трудно ми е да отговоря на това, без да призова примера на самата литература. Нима и поетите не кръжат дълго над теми, които отдавна ги вълнуват? И нима често и поетите не успяват да напишат творби, за които иначе доста са мечтали? Изглежда, че тайнствените закони на вдъхновението са валидни и в царството на критиката също така, както и в царството на поезията.

Нека тези думи бъдат като увод към поезията на Петър Алипиев, която повече от две десетилетия е интимен събеседник в едни от най-приятните ми читателски часове. Най-сетне узря часът да споделя като критик онова, което отдавна съм почувствувал като читател.

А поезията на Петър Алипиев на пръв поглед изглежда нетруден за критическо тълкуване творчески феномен. В нея липсват драматични творчески преломи, неочаквани смени на художествените виждания, нейният израз не е загадъчно сложен, това творчество не ни затруднява с многообразието от теми и проблеми. Напротив — поезията на Алипиев впечатлява със своята изразна простота и яснота, в творчеството му има една определена основна тема — природата, в развитието му няма главоломни завои, тази поезия е не само монолитна в проблематиката си, но и като че статична в развоя си. Този поет не ни смайва и с особена плодовитост. Това е може би най-държаният на изяви поет от иначе плодовитото племе на неговите връстници — априлците. Този поет през целия си живот пише една-единствена книга, и то не в преносния смисъл, с който често си служим, за да изразим единството на едно творчество. Той наистина е автор само на книгата „Лирика“, която за двадесет години има четири издания (1961, 1966, 1972, 1980). И макар че в различните ѝ издания се появяват нови творби, а стари отпадат, това не са четири различни книги с едно заглавие, а една и съща книга — „Лирика“. И то не просто защото творбите, които отпадат и се появяват от издание до издание, съвсем не са много.

Нека започнем от този — неособено чест в нашата, особено съвременната, литература — феномен. Нашата литература има поети, при това с класическо значение като Дебелянов, които дори не успяха да издадат книга. Най-велики поети на нацията са останали само с по една книга — Ботев, Смирненски, Вап-

царов. А други от най-добрите, макар и автори на повече книги, се вписана най-ярко в литературния пейзаж само с една, най-често първата си книга — Багряна, Фурнаджиев.

Не бих казал, че това е единственият възможен модел на поета. И ако в българската литература е преобладавал типът поети—автори на една основна книга (макар че и други не липсват — Вазов например), то не е защото това е някакъв най-добър начин на поетическо съществуване, а защото историческата съдба твърде рядко е позволявала на българските поети да живеят по-дълго, за да разгърнат по-обемно творчество. В този смисъл, като изключим някои по-плодовити поети (Вазов, К. Христов, Ракитин) от миналото, едва в наше време с феномена на т. нар. есенен ренесанс (Фурнаджиев, Багряна, Пантелеев, Дора Габе, Иван Мирчев и др.) творците ни достигнаха до възможността за по-дълголетно житейско съществуване и оттук — до по-дълголетно поетическо развитие. Макар че по-дългият живот невинаги значи и развиващо се творчество — нашата литература познава много творци, които са останали само с написаното в младостта, макар че след това продължават и да живеят, и да пишат.

Петър Алипиев не е от тези поети, които напуснаха живота, преди да издадат втората си книга — напълно жизнен, но не бих казал много радостен (но такъв той не е бил сигурно и на младини), той отпразнува своята петдесетгодишнина — възраст, която независимо от увеличаващото се дълголетие едва ли може да се нарече млада.

Той не е и от поетите, чието вдъхновение секва с отлитането на младостта. Напротив, дори в ранните му години неговата поезия не носи чертите на младежко изобилие, най-често резултат на млада енергия, несдържаност или наивност. Още първата книга на Алипиев е зряла и още първата му книга притежава едно качество, което наричаме мъдрост и което смятаме за белег не на младите години. Последвалото му развитие съвсем не отбелязва творчески упадък, носи белезите на една неотменна поетическа зрелост. И ако библиографските справки ни уверяват, че Алипиев пише малко (ако за това можем да съдим по публикациите), то не е защото се намира в творчески спад, а защото винаги — и в ранната си литературна младост — е бил поет на сдържаните изяви. Дали вдъхновението го навещава рядко, или това е плод на творческа самовзискателност, не е толкова важно. Важното е, че рядкото вдъхновение или сдържаните печатни изяви на Алипиев винаги радват със зрели поетически плодове, достатъчни за закръглянето на само една лирическа книга, но затова пък струваща колкото десетки други. Впрочем десетилетните слаби или средни книги никога не правят една добра.

Струва ми се, че в творческата си самовзискателност Петър Алипиев има като образец Атанас Далчев, с когото го свързват и други неща. Но преди това би трябвало да се разгледа какво свързва Петър Алипиев с родната поетическа традиция въобще.

Това би могло да изглежда не най-съответният подстъп към поезията на Петър Алипиев. Защото тя е така индивидуално самобитна, така закръглена в себе си, така чужда на каквито и да било тематични, образни или интонационни реминисценции, че той изглежда почти без учители в нашата литература. И все пак, ако потърсим предшественици, можем да ги издирим по ред признаци.

Ако изходим от това, че природата е основната тема в поезията на Алипиев, неговата най-голяма, най-страстна, бих казал, дори единствена любов, можем да го свържем с традициите на Вазов. Защото едва ли има в нашата литература творец, който не само така страстно да е обичал и се е възхищавал от природата, но и да ѝ е посветил толкова страници в стих и проза. Алипиев обаче се отличава от Вазов не само по това, че е посветил на природата далеч по-малко

творби, че ѝ ги посвещава само в стих, и дори не по това, че за разлика от Вазов той не е нито така плодовит, нито така жанрово и тематично многообразен. Алипиев се отделя от Вазовата традиция на възпяване на природата преди всичко по новите художествени функции, с които природата присъства в поезията му. Вазов се възхищаваше от българската природа, за него природата беше — редом с историята — един от обектите на патриотичното му вдъхновение. Макар че не мога да му отрека родолюбие, природата у Алипиев съвсем няма патриотични функции. Никъде той не възпява природните обекти като български, в природно-пейзажните му творби липсват географски реални. Дори когато споменава някои географски обекти (Мусала, Калиakra, Балчик и др.), не местния им колорит предава поетът, което не значи, че природните екстази на Алипиев не извират именно от контактите му с българската природа. Но не като „българска“, а като „природа“ присъства тя у него. Поради това и заглавията на творбите му най-често наименоуват своите обекти в чистата им природна битийност, а не като конкретни географски обекти — „Снежно утро“, „Сняг“, „Къщичка в гората“, „Поляна“, „Смъртта на една птица“, „Залез“, „Брястове“, „Планинско цвете“, „Есен“, „Лисиче“, „Крушова гора“, „Пеперуда“, „Жерави“, „Дъжд през юли“ и др.

Дори когато Вазов осмисляше природата не само като извор и обект на патриотично възхищение, а и във философски план (в духа на пантеизма), това не сродява класика и съвременния поет, защото характерът на философското обобщение у Алипиев твърде се отличава от пантеистичната реторика на Вазов. И то не само в начина, по който философски осмисля природата, но и в емоционалната тоналност на изображението. Вазов изобразяваше повече собствените си екзалтации от природата. Алипиев е по-сдържан — и като дискретност на личното отношение, и по отношение спокойствието на погледа, което му дава възможност да рисува по-чисти в пластично отношение картини, за разлика от екзалтираните излияния, които замъгляват Вазовия поглед.

От друг един певец на природата, Николай Ракин, Алипиев се отличава и с по-голямата сдържаност на изявите и вътрешното износване на творбите, и с модерния си философски поглед в осмисляне на природното битие, който отсъства у Ракин, макар че и у него не липсват дълбоки битийни прозрения и лириката му не бива да се свежда само до пейзажността. Свои индивидуални отличия има във виждането на природата Алипиев и от ред други творци — от Димитър Пантелев до Ламар.

Може определено да се говори за приемствени нишки, които свързват лириката на Алипиев със „Сън за щастие“ на Пенчо Славейков, но онова, което отличава съвременния поет от класика, не е само това, че творчеството на Алипиев като цяло е лишено от жанрово-тематичната универсалност на вожда на българската модерна литература, но и съвсем различен, неимпресивен подход на Алипиев към пейзажните обекти, въпреки ред сходства и в начина на емоционално облъхване на природата, и в начина на философското ѝ осмисляне. Алипиев, най-общо казано, е много по-несантиментален в разбирането на природата. Пенчо Славейков например едва ли би написал стихотворение като „Лисиче“.

Може да се каже, че Петър Алипиев доразвива вазовското отношение към природата (разбирана като обект на възхищение), но вече е усвоил опита и на психологическата изповедна лирика от началото на века, от Димитър Бояджиев до Дебелянов и Лилиев. Без този опит би била невъзможна жанрово-стиловата чистота, която постига Алипиев в своите лирически миниатюри. Но ако у поетите от епохата на символизма природата не се превръщаше в самостоятелен обект на поетическо изображение, а винаги беше само символен елемент или фон на душевни драми (с известно изключение на Лилиев, който има и по-чисти

пейзажни картини), ако тяхната основна стихия беше субективната лирическа изповед, Алипиев, обективно-исторически синтезирал техните уроци, превръща природата в самостоятелен обект на лирическо изображение и е почти чужд на пряката психологическа изповед, макар че винаги насища тънко природните обекти с изповедно настроение.

По обективност и предметна пластичност на изображението Алипиев несъмнено е усвоил и опита на Атанас Далчев, с когото го свързва и споменатата по-горе голяма творческа самодисциплина в изявите, способност за дълго изпипване на една творба. Но ако Алипиев е сроден на Далчев по изобразителни принципи, двамата твърде много се отличават по предмет на изображение. Далчев е изцяло урбанистичен поет (дори във възприятието на природата), докато Алипиев следва една рустикална традиция и не само на близост до природното битие, но и в отдалеченост от градския декор, който за него е винаги символ на отчуждението. Впрочем градът е символ на отчуждението и у Далчев, и у поетите от 40-те години, но за тях той е най-привичната им битова и жизнена среда, докато Алипиев е син на селско поднебие. Алипиев не е чужд и на известна присъща на Далчев ерудитска склонност и културни асоциации (които иначе липсват в рустикалната традиция и в това отношение той си прилича с по-младия от него Иван Цанев, който още по-ярко осъществи този синтез), но тази тематика отстъпва у него пред доминиращия образ на природата.

Вкус към природно-пейзажната пластика притежават и ред връстници на Алипиев — от Андрей Германов до Петър Караангов, — но природата не само има по-различни функции в техния свят, но и заема по-скромно място в поезията им.

С това най-бегло е очертан литературно-историческият контекст на тази поезия.

Но значението на една поезия се измерва не само по това доколко плодотворно продължава съществуващи традиции, но и доколко успява да създаде собствени традиции, т. е. не само по това доколко се свързва с предшествениците, но и доколкото сама успява да създаде приемници. И това, струва ми се, важи дори за поетите, които изглеждат твърде самотни. Защото и най-самотните поети могат да бъдат тайни деца и тайни бащи на други поети. Само че в някои случаи приемствените връзки са по-видими, а в други по-дълбоки и затова по-незабележими. Може би е още рано да се преценява не с какво е обогатил Алипиев нашата поезия, а какви импулси е дал на поетите след него. За подобни преценки се изисква по-дълга последвала традиция, за да бъдат съжденията опрени върху повече художествен материал. Но съдейки по това, че Алипиев е един от най-обичаните поети за поколенията, които дойдоха след него (интересно свидетелство в това отношение е юбилейната статия на Марин Георгиев, едно от най-проницателните неща, писани за Алипиев), можем определено да твърдим, че неговото присъствие в българската поезия не е отминало безследно. Ще го почувствуваме не само в признанията на по-млади поети, но и в някои асимилирани уроци, които те са възприели за себе си — от Иван Цанев и Калин Донков до Марин Георгиев и Иван Методиев.

Но подобно историческо стимулиране, както казах, не е най-съответният подход към тази (а и не само към тази) поезия. И то не само защото динамичната картина на една движеща се литература ще внася корекции в историческия контекст, и не само защото най-добрият подход към всяка поезия е интерпретацията ѝ чрез собствената ѝ вътрешна мйра, а защото по ред свои особености поезията на Петър Алипиев — въпреки посочените ѝ връзки с други поети — е твърде самотно закръглена в себе си.

Още при очертаването на историческите координати на тази поезия, която иначе сама не проявява вкус към историческо самосъзнание, се вижда, че природата не е просто една от темите, през призмата на която можем да разглеждаме връзката или отликата на Петър Алипиев с други български творци (а тук може би трябва да се разгледат не само поети, но и прозаисти, защото този поет може би се е учил много повече от прозата на Йовков, отколкото от поезията на Вазов), а най-важната тема на собствената му поезия.

Ако трябва само с една дума да определим характеристиката на Петър Алипиев, това определение би било — поет на природата. Природата наистина присъства неотменно в този поетически свят. Огромната част на това иначе неговия по обем поетическо творчество възпява природни обекти — „Сняг“, „Кукувица“, „Късна есен“, „Поляна“, „Дъжд“, „Дими над дърветата“, „Планинско цвете“, „Жерави“, „Брястове“, „Лисиче“, „Храсти“, „Куче“, „Крушовата гора“, „Пеперуда“ и т. н., — за да не изброявам всички заглавия, които, както се вижда, назовават обекти от флората или фауната, от живата или мъртвата природа, сезонни и денонощни цикли, т. е. цялото многообразие на природното битие. В малкото стихотворения, в които поетът засяга отчуждени от природата обекти или човешки явления, той говори за тях като „заболяване“ — именно така се нарича може би единствената творба, в която липсва какъвто и да било елемент от любимата на Алипиев природа. В „Заболяване“ има паркет и скъпи кожи, картини и библиотека, гараж и баня, пари и ризи — липсва само глътка пресен въздух, каквото и да било късче от естеството. И именно затова такъв „живот“ не може и да бъде наречен другоиче от Алипиев, освен „заболяване“.

Всичко, което по някакъв начин ограничава, накрънява и разрушава природното битие, внушава в поезията на Петър Алипиев униние, тъга, гняв. Затворената зад решетки природа („В зоологическата градина“) излъчва унила ситост. Не по-добри чувства внушават заместителите и ограничителите на природата („Балкон“). Изкуството и неговите творби, на които Алипиев посвещава внимание, също са разглеждани от него като положителна ценност, доколкото възбуждат духа на природата и сами се превръщат в природа („Римска баня“, „Мостът на Фичето край Бяла“). И това са едва ли не всички творби, в които поетът представя неприродни обекти, ако може да се каже това, тъй като и те по особен негативен начин (не-природни) внушават истини за природата. Петър Алипиев възпява природата, дори и когато говори за отсъствието ѝ. Но много повече естествено възпява нейното присъствие, ако може така да се нарече нейното величествено обективно битие.

Ако природата е не просто доминиращата, а единствената тема на поета Петър Алипиев (защото и всички други теми присъствуват не само във връзка, а чрез нея), още по-важно е да се разкрие как именно е осмислена тя в поезията на Алипиев.

Човекът Петър Алипиев навярно има своите обичани пейзажи, скъпи на сърцето му краища, места, с които е интимно свързан, защото са озарили най-ранните му спомени. Но поетът Петър Алипиев не възпява природните кътчета, с които е интимно свързан като човек. Той не възпява местата, които са били декор на личната му биография, той възпява природата като лоно и убежище на човешкото битие въобще. Никак не е случайно например това, че у него липсват така характерните иначе за почти всички български поети — от класиците до неговите връстници — творби, посветени на родното място или родния край. Стихотворенията с определени географски реални (Мусала, Балчик, Калиakra и др.) съвсем не сочат родното място на поета, което всеки може да научи от

справочниците. И това съвсем не значи, че поетът не обича родния си край, че е човек без корени, че е равнодушен към изворите на своето битие. Това означава просто, че поетът обобщава своето чувство за изворите и корените на човека не като индивид, а като родово битие, че универсализира своя човешки опит. Защото поетът Петър Алипиев възпява не просто своите конкретни корени, а корените и изворите на човешкото битие. Не своята люлка, своя роден дом, а люлката, лоното, корените и изворите на човека. Именно поради това родният дом на този поет е цялата природа, а родната му стряха е цялото небе. Това универсализиране на човешкия опит в отношението му към природата, което придава по-широк хуманистичен хоризонт на поезията на Алипиев, проличава и в широтата на поетическите му предпочитания към природни обекти. Дори сред поетите, които не възпяват само красотата на родния си край, ще открием творци с по-ограничен спектър на предпочитания към природата. Има поети на равнинния пейзаж и поети на планината, поети, които имат предпочитания към горите, или поети на морето. У Петър Алипиев няма никакви определени предпочитания към един тип пейзаж, към избран кръг от природни обекти. Той е просто поет на природата. Всеки неин пейзаж, всяка нейна живинка, всяка нейна стихия му е скъпа, което не означава, че Алипиев има равно-умилено отношение към всичко в природата, че тя за него е предмет на безусловно възхищение.

Поеът възпява природата в цялото ѝ многообразие — нейните различни сезонни пейзажи („Снежно утро“, „Затопяне“, „Южният полъх“, „Дъжд през юли“, „Есен“, „Циганско лято“, „Късна есен“, „Сняг“), във всички моменти на денонощия цикъл („Утро“, „Пладне“, „Залез“), нейните живи твари („Щурци“, „Кукувица“, „Жерави“, „Лисиче“, „Куче“, „Пеперуда“), растения („Планинско цвете“, „Дими над дърветата“, „Брястове“, „Крушова гора“), срасналите се с природата творения на човешката ръка („Балчик“, „Римска баня“, „Къщичка в гората“). Алипиев улавя природата в нейните спокойни мигове („Снежно утро“, „Пладне“, „Поляна“), в нейните стихийни движения („Дъжд през юли“, „Южният полъх“, „Сняг“, „От изток първия пожар“) или в затихващи мигове и плавни промени („След бурята“, „Жерави“, „Залез“). Понякога пейзажът израства до космогонична визия:

Душен час на мистичност и страх.
Вред природата сгрята до бяло
се задъхва от огън и прах
и се връща към своето начало.

Друг път поетът се спира само на някой интимен детайл от огромната природа, приютава в погледа си някое съвсем мъничко природно битие — планинското цвете или пеперудата, едно самотно куче или дребните храсти, лисичето или мидите, залепени на една тоалетна кутия. Алипиев има поглед на панорамен пейзажист (макар и в рамките на лирическа миниатюра) или на ласкав миниатюрист (макар и да разгръща около скромната твар цялата драматична повест на битието му).

Еднакво се вълнува Алипиев и от раждането, и от смъртта в природата, но тези събития го насочват към различни размисли, колкото и поетът да разбира живота и смъртта в диалектическото им единство, казано с един шаблонен израз.

Тази широта на погледа, тази универсална способност на поетовата оптика не означава равнодушие. И то не само в смисъл, че той не е спокойно-безстрастен наблюдател, но и в смисъл, че вълнението му не е никакъв равен екстаз. Бих казал, че вълненията му винаги произтичат от вътрешната мяра на изобразявания природен обект. Ето две лирически миниатюри, които много добре

изразяват как поетическата емоция, която облъхва творбата, извира от самата същност на изобразявания природен къс:

Светлината извира, извира,
с милиарди кристали блестят
равнината, гората, баира,
хоризонта, далечния път.

Това е „снежното утро“ на Петър Алипиев.
А ето и неговите „шурци“:

Трепти земята от вечерната им песен.
Ще кажеш — не умират и са вечни.
А всъщност като всячко мрат. Но тези,
които идват за живот, отново
запяват същата мелодия и тъй
от нощ във нощ, векови и безкрай.

Тези миниатюри показват много добре и способността на Алипиев с твърде малко, но характерни детайли да внуши същността на изобразяваното. Първата картина е визуална — едно сияние, съставено от милиарди кристалчета. Втората картина е акустична — шурците са дадени чрез тяхната несекваща песен, заляла вечерната земя.

Алипиев е майстор на „чистия“, обективния пейзаж. В неговите природни картини изобразеното само „говори“ за себе си чрез собствената си предметна пластика. Но въпреки тази пределна обективност на природните картини у Алипиев те не са нито емоционално неутрално нарисувани, нито пък оголени от смисъл. Пейзажите на Алипиев са винаги облъхнати от настроение. И то не просто от настроението на възприемащия пейзажа, а сякаш от настроението, което излъчва самият пейзаж. В този смисъл това е едно „обективно“ настроение, макар и понякога изразено от субекта, както е във втората строфа на продължаващото „снежно утро“:

Не съм виждал нищо по-нежно,
по-спокойно, по-чисто, добро
от туй тихо разсъмване снежно
сред поле и небе от сребро.

Но пейзажът и въобще природните обекти у Алипиев са предадени не само облъхнати емоционално, с „извлечено“ от тях настроение, те са и „осмислени“, с „извлечено“ от тях настроение, те са и „осмислени“, с „извлечен“ от тях смисъл. В „снежното утро“ това е догадката че „доброто“ у човека извира от самата същност на природата, чрез своеобразно преливане на човешката етика и природната естетика. Този „смисъл“ невинаги е предаден чрез иначе обичайни у Алипиев афористични поанти. Твърде често той се съдържа имплицитно в цялата емоционално-образна тъкан на творбата, извира от „музиката на цялото“. Така именно е в „Шурци“, където внушението за безкрайността на природата идва от своеобразното противопоставяне — свързване мимолетността на живота на тези мълнички певци и продължаващата им безкрайна песен. Сътвореното е по-трайно от твореца! По същия начин „смисълът“ е внушен чрез „обективния корелатив“ на образната верига от събития в „Ненавистта си има връх“, където представата за безкрайността на живота идва от финалната картина, в която две влюбени врабчета си свиват гнездо от тленните останки на погубилите се в двубоя си ястреби.

Но в други случаи „смисълът“ е предаден и пряко чрез сентенциозни формули, които не звучат нито сухо рационалистично, нито дидактично, защото са изведени от емоционално-образната същност на съответните творби:

че нищо няма своя край,
че и кога живота спира
сред мълчаливия безкрай
на вековете не умира.

Или:

май няма нищо по-приятно
от подарения живот.

Впрочем, дори тези смислови формули не са дадени у Алипиев като еднообразни по тип обобщения. Понякога са изразени като въпрос, друг път в леко ироничен контекст, трети път като възклик, четвърти път като носталгичен призив. Тази всъщност неголяма по обем поезия крие в себе си една многообразна емоционална гама и твърде богат на съдържание, извлечен от нея смисъл. Поетът Петър Алипиев понякога изглежда нежен импресивен лирик („Снежно утро“, „Поляна“, „Планинско цвете“, „Крушова гора“, „Есен“), но друг път чувствуваме у него и не съвсем скрита сатирична жилка („Пеперуда“, „В зоологическата градина“, „Еднодневки“, „Куче“, „Заболяване“). Последният тип творби разкриват у Алипиев способност за алегоризация („Пеперуда“, „Дребни храсти“), но това не е плоската просвещенска алегория на басните, където животните са само маски на човешки качества. У Алипиев дори доста прозрачните алегии съхраняват първичните качества на обекта в тяхната атрибутивна многозначност. Но може би най-голяма сила и дълбочина на поетическо внушение Алипиев постига в творбите, които разиграват всъщност малки драми („Смъртта на една птица“, „Лисиче“, „Повест“, „Ненавистта си има връх“, „Брястове“). В тях природата играе своята драма, която загатва човешки драматизъм и в същото време остава непрозрачна в своята първичност. Една тайна!

Защото — какво е всъщност природата за Алипиев? Несъмнено не място за бягство от човешкото ежедневие, макар че естествено тя е и убежище за „душата уморена, където спокойствие ще намери“. Също така — не само модел на неговите пейзажи, обект на изобразителни упражнения, макар и да присъства в цялата си пластична конкретност. Своеобразно огледало, в което човек се самопознава — да, разбира се! Но не само това. В природата Алипиев открива красота и доброта (да, и доброта); неунищожима жизненост, но и закономерна смърт; величие, но и страшно равнодушие. Познат и уютен дом на човека. Но и „непостижима тайна“. „Винаги, уви!“ Има, изглежда, граници на познанието, които човек не може, а и не бива да преминава.

След цялото това почти необятно поетическо познание, което ни дава този най-всeoдaен певец на природата в днешната (пък и не само в днешната) поезия, се докосваме отново до „тайната“. Както при древните мъдrecи, разширяването на кръга на познанието само ни води до докосване с повече непознато. И природата отново застава пред поета като загадка и въпрос. И никак не е случайно, че този въпрос изниква в цялата си дълбина и с някакъв паскаловски призвук („Какво е човек сред безкрайните пространства!“) именно тогава, когато човек се изправя пред стихийността и необятността на природата в цялата си екзистенциална голота, за да се съизмери. И не само себе си, а и своите мерки — с измерения, които „винаги, уви“, остават за него тайна:

Какво наистина е времето за дълбините,
за камъка, мъха, за въздуха звънящ и чист,
за този плясък на вода, за мрака в пещерите,
за вятъра и бледосинята бездънна вис?
Безмълвие в пространството наоколо израства
и кой съм аз, застанал тука на скалата, кой?
Нищожество или духа човешки, който властва
над бурите и бездните, над вечния покой. . .

3.

Колкото и динамиката на литературата да размива границите между лирично и епично, предлагайки ни всевъзможни техни хибриди, все пак лиричното и епичното имат доста определени характеристики. Най-общо можем да кажем, че лириката е стихия на субективното начало, а епосът — на обективното. Лириката е интимна изповед, епосът — изобразяване на външния свят. Лиричното изразява истините на сърцето, епичното е резигнация на тези истини пред всевластните закони извън нас.

Поет, който е избрал да нарече единствената си продължаваща книга „Лирика“, несъмнено не само знае, но и изразява тази същност на лиричното. „Лириката“ на Петър Алипиев несъмнено е негова изповед, споделяне на нещо индивидуално-интимно, израз на съкровено отношение на един творчески дух. Но поезията на Петър Алипиев е изповедна не в смисъл, че е лирическата изповед на фактите на един живот, а защото дава духовната биография на един творец, на едно поетическо съзнание, на една морална позиция, на една житейска мъдрост. С други думи — частният биографичен опит в тази поезия не е пряко изповядан, а изразен опосредствувано, поетически универсализиран и образно определен. Споменах бегло за това, когато говорех за Далчевата традиция, която Алипиев наследява. Ранният Далчев също не се изповядваше пряко, а ни внушаваше чрез обективни картини състоянието на своя дух. Същото като начин на лирическо преобразяване на душевния опит ще открием у Алипиев.

Прави въобще впечатление колко рядко се среща в тази поезия пряко изразено лирическото „аз“, аз-изповедната конвенция на художествено изразяване.

Ето една типична за Алипиев лирическа миниатюра (каквито са по жанр, общо взето, всичките му творби):

Не мина и минута май,
откак бучеше, вреше
изскочи слъщето и — край.
Каквото беше — беше.

Пак всичко радостно цъфти,
пак всичко се усмихва
и ужасът почти, почти
по всички жилки стихва.

Стеблата сжеждат своя страх
и своя смут огромен
и преживяното от тях
е вече само спомен.

Това е чисто обективна пейзажна картина. Наситена с много субективно настроение, внушаваща определен жизнен опит, но пределно скрила лирическият „аз“ на поета. Тук лирическият „аз“ отсъства не само като „действащо лице“ в картината, не само като субективна морална оценка, но дори като „поглед“. И такива са болшинството от лирическите творби на поета, независимо дали в тях са изобразени природни обекти („Късна есен“, „Циганско лято“, „Смъртта на една птица“, „Ненавистта си има връх“, „Планинско цвете“, „Брястове“, „Лисиче“, „Дъжд през юли“), човешки формирани предмети („Балчик“, „Римска баня“, „Мостът на Фичето в Бяла“) или дори други човешки съдби („Старица“, „Повест“, „Детето на приятеля“, „Късна сватба“). Във всички тях „аз“-ът на поета е скрит. Би могло да се каже, че в тези творби тържествува един епически идеал, в който животът като че сам се разказва, в който изобразеното съществува обективно, без субективна лирическа деформация, — било като „аз“-присъствие, било като субективна оценка. И ако не можем да наречем това епика, то е не само защото картините са предадени с ефирен лирически стих, нито само защото са оформени жанрово като лирически миниатюри, а и защото обективната картина е пределно емоционално облъхната, наситена с дискретно, но достатъчно категорично субективно чувство, и защото тези лирически картини не са „неми“, от тях е извлечен, или по-точно — в тях е вписан определен душевен опит.

Но дори в творби, в които лирическият „аз“ присъства, неговото присъствие е твърде дискретно. В „Балчик“ например „аз“-ът се появява само за да подчертае ослепителната белота на пейзажа. В „Дими над дърветата“, въпреки че изрича рефрена „не ми се умира“, „аз“, —ът е отстранен от чистата обективна картина. В „Южния полъх“ след чистата картина „аз“-ът само оформя поантата („изпитах аз измамата велика, че само преди час съм се родил“), за да изрази „новородеността“ на пролетния свят. А в „Залез“, като загатва за себе си само веднъж („виждам“) — „аз“-ът се е стопил напълно в погледа. Същата форма на дискретно присъствие на лирическия субект има и в случаите, когато той загатва присъствието си чрез обобщеното „ние“ („Жерави“) или „ти“ („Бах“).

В трета група творби лирическият „аз“ не само присъства, но и като че споделя свое състояние, т. е. като че се среща с типична психологическо-изповедна лирическа творба. Например „Сняг“.

От сутринта все пада, пада, пада. . .
Приседнал на прогнилата ограда,
усещам как потъвам в бяла бездна,
но все стоя, все чакам, все немея,
та белки с белотата му се слея
и с чистотата му изчезна. . .

Като изключим чистата обективно-пейзажна рамка на първия стих, всички останали стихове на тази лирическа миниатюра издават присъствието на лирическия субект, предавайки ни неговите състояния и действия („приседнал“, „усещам“, „потъвам“, „стоя“, „чакам“, „немея“, „слея“, „изчезна“). Но въпреки тази субективна наситеност на творбата съвсем не може да се каже, че това е чиста субективна изповед. Дори в такива творби лирическият субект не е смислов център на творбата, а природата не е просто фон на душевните му преживявания. И то не само защото и залавието подсказва, че и тук център на лирическото внимание е природният обект („Сняг“). А защото самият лирически субект е копнежно устремен към природния обект — желанието му е да се „слея“ и „изчезне“ в него. И в тази, както и в много други творби ще почув-

ствуваме основното в художествената философия на Петър Алипиев — човекът е само част от природното битие, неговата мъдрост е в осъзнаване на природните закони. Дискретността на присъствието на лирическият „аз“ в поезията на Алипиев е структурен израз именно на това философско — а то у Алипиев е чувствено — разбиране за подчинеността на човешкото битие на голямото природно битие, т. е. лирическият израз на тази поезия е функция на художествената философия. А тази художествена философия е естествено синтез на житейския опит, осъзната духовна традиция и лирическа интуиция.

Дори в малкото на брой творби, които приличат на пряка лирическа изповед, Алипиев я вмести в обичайните си природни картини, които и в този случай не са просто и само рамка, фон, декор на преживяването, а самостоятелна природна картина, към която човешката драма, трепет, копнеж, мисъл са допълнение, а не обратното. Дори в малкото на брой творби, в които поетът изповядва любовно чувство (което не значи, че тази поезия не е изпълнена с обич) той не се ограничава с пряката му изповед, а дискретно го вмести в хармонията на природата. Може би най-характерна от този род творби е „Поляна“. Първите четири (от всичко шестте) строфи на тази творба са лирически пейзаж:

В планината сред дребните хвойни
има малка зелена поляна.
Навестяват я славеи поини,
за да бъде с по-пъстра премияна. . .

И след като в следващите три строфи поетът разширява тази природна картина с нови живописни детайли, едва в края на четвъртата строфа се загатва наближаващата интимна изповед, която трябва да бъде вместена, по-точно — да проникне в този пейзаж чрез метафората, която — обратно на обичайното — не сравнява човека с природата, а природата с човека:

като длани на младо момиче —
са сребърните мечови стъпки.

Тази метафора е „мостът“ към пряката интимна изповед, която дори в най-смелото си признание е дискретно завоалирана в природния обект. Копнежът по любимата тук е предаден чрез посредството на природата — желанието по нея е дискретно скрито зад желанието и тя да присъствува в тази природна красота, а копнежът по ласка е предаден като копнение любимата да погали тревите:

Що не стане желаното чудо:
ти да дойдеш на тази поляна,
да потичаш сред равнеца лудо
и до мене да спреш запъхтяна.
Да погалиш със пръсти тревата,
затрептяла от звънкия смях,
да полегнат пред тебе цветята
и да минеш ти боса по тях.

Така дори когато лирическото „аз“ присъствува най-пряко в лирическите творби на Алипиев, неговото присъствие е подчинено на основния обект на творчеството му — природното битие. И това не е просто чувство за нищожността на личното „аз“ пред необятността и вечността на природата и вселе-

ната, то е просто разбиране за човека като една само част от това природно битие. А не само в нищожността, но и във величието си човекът е част от това природно битие. Човек е и малък и голям, защото е част от по-голямата битийна цялост на природата. А оценката на човека зависи от това, доколко той е верен на природните закони — човек е велик, когато осъзнава и живее по законите на природата и нищожен, когато нарушава тези закони.

За Петър Алипиев природата е върховната мярка — естетическа и етическа — за оценката на човека.

И това проличава не само в творбите, в които присъстващото в творбите лирическо „аз“ (т. е. приетата открито изповедна конвенция) се подчинява на природното битие и — естествено — не само в творбите, в които природата присъства като чист обект, без примесването на личната оценка или субективна изповед. То проличава и в творбите, където основен обект на лирическо изображение е човекът, присъстващ като „той“, т. е. не като лирически субект (изповедно), а като лирически обект. Това са стихотворения като „Старица“, „Повест“, „На гроба на Юлия Вревская“, „Детето на приятеля“, „Късна сватба“, „Смъртта на пастира“ и още няколко, в които поетът изповядва не своите чувства и „разказва“ не един пейзаж, а представя една чужда човешка драма, една друга човешка съдба. Повечето от тези творби са наистина лаконично разказани човешки повести. Не е случайно и това, че техни „герои“ са стари хора, деца или вече мъртви. Този пиетет към „граничните“ възрасти на човешкото битие също произтича от природната философия на Алипиев. Защото човек е най-близо до природата именно в изворите на живота си (оттук култът на Алипиев към детството, великолепно формулиран в сентенцията: „Но колкото и да е добър света, от детството не ще е по-добър“), в залеза му (когато вече се приближава към небитието), или, когато чрез смъртта се е слял с природата („На гроба на Вревская“). В този смисъл и тук, където в центъра на поетическото внимание е една човешка съдба, тя пак е разгледана като част от природния кръговрат. Особено добре личи това в „Старица“, където краят на човешкия живот представя всъщност изгаряне на човешките страсти и сливане с равнодушието на природата, което чрез свособразен катарзис изявява и патетиката на битието:

А днес любов, желания двулични,
измени, вяност, страст и суета
се сливат във едно и безразлични,
със облака пътуват по света. . .

Смъртта обаче е проблем, който занимава Алипиев и в по-дълбок смисъл от простото сливане на човека чрез смъртта с неунищожимостта на природата. Именно тук се появява един парадокс: смъртта, като ни слива с природата, смъртта, като ни прави равни, не унищожава ли и някои етични дилеми на нашия живот. С особена сила е поставен този въпрос в „Смъртта на пастира“. Ето един герой, който сякаш живее по законите на природата, напълно слял се с нея:

Тъй просто всичко беше
за тебе в този свят:
в сено косено спеше,
на птиците бе брат.

Но въпросът, който следва, съвсем не е лесен, нито пък получава отговор:

В съмнения обвита
до твоя прост ковчег,
душата ми те пита:
в модерния ни век,
преди да легнеш болен,
под синьото небе
от мене по-доволен
и по-щастлив ли бе?

Това съвсем не означава етичен релативизъм — че е все едно как ще бъде изживян един живот — добре или зле, в съзвучие или в противоречие с природата, — защото в края на краищата идва смъртта, която е еднакво жестока и към добрия, и към лошия, и към добре, и към зле изживелия живота си, и към верния на природата, и към изневерилия ѝ. Но над липсата на отговор на този въпрос зее страшното мълчание на смъртта. Смъртта не е просто сливане с мълчанието на природата — дори и фактът, че нашата пепел ни слива със земята, с цветята и може би с птиците, не отменя това, че човешкият живот изчезва.

4.

Защото природата е висша, но не самоцелна, нито единствена ценност на битието. Природата е висша ценност, защото е живот. В този смисъл висша ценност е и човекът, защото той е също живот. Бих казал дори, защото целият той е живот, еманация на природния живот. Добър или лош, човекът е висшата ценност и в поезията на Петър Алипиев, което не значи, пак повтарям, че все е едно как ще изживее живота си. И проблематиката на смъртта вълнува толкова този поет, защото смъртта е именно тази, която унищожава основната ценност на човека — неговия живот. Именно затова рефренът от стихотворението „Дими над дърветата“ се превръща в рефрен на цялата поезия на Петър Алипиев:

не ми се умира,
не ми се умира.

И този възглас се повтаря — в други емоционални и образни превъплъщения — в цялата поезия на Петър Алипиев. Ето например „Циганско лято“ — би трябвало да бъде зима, но вместо нея е „изгряло едно чудно време“. И цялата природа весело е изпъзляла и зашумяла, радвайки се сякаш, че ѝ е подарен още малко живот преди небитието на „зимата“:

май няма нищо по-приятно
от подарения живот.

А ето и една друга драма в природното битие — „Ненавистта си има връх“. Сбили се два ястреба и падат мъртви в смъртната си схватка. Но тяхната смърт не е край: „Две влюбени врабчета. . . от пръснатите им пера гнездо си построиха“. Любовта, това рядко изразявано като интимна изповед у Алипиев човешко чувство, тук е намерила своята възхвала, разбираана не като преходна страст, а като родител и продължител на живота. Дори там, където тържествува смъртта, любовта носи победа, защото ражда нов живот.

Животът като върховна ценност — това е проблем и на една от най-хубавите поетични творби на Петър Алипиев, която според мен би трябвало да заема

място във всяка антология на българската поезия: „Лисиче“. Сред една великолепно майска природна картина, когато цялата природа е в цвят и зеленина и всичко дъхти на живот, доброта и красота, един косач с вик обявява, че е открил лисиче. И — внезапно обхванато от някакви анимални импулси — събралото се човешко стадо, озверелите хора — „звяр в храстите и в себе си открили“ — убиват лисичето. Неговото трупче е положено в сеното; природата продължава все така равнодушно да сияе от радост и млади сокове. Просторът е все така син, кадънки с песен се ухажват щастливо. Но:

... хората доскоро с мътен взор
стояха там, глави навели.

Тази творба, която следва традициите на Йовков („Грехът на Иван Белин“), ни впечатлява не само с контрастната картина на природната красота и озверелите хора, не с контрапункта между продължаващия живот и безсмислената смърт. Макар и да показва човека като звяръ, способен на безсмислено убийство, Алипиев не го осъжда едностранно и именно в това е драматичната сложност и трагичното величие на творбата му.

Ако противопоставянето бе останало само на равнището „красивата добра природа и озверелите лоши хора“ — творбата би била твърде еднозначно-плоска в своя патос. Драмата придобива своята дълбочина, защото природата остава равнодушна към смъртта, докато хората, които само преди малко са били по-зверове от зверовете, стоят във финала, „глави навели“. Значи има нещо, с което човекът, способен да наруши природните закони, да разруши хармонията на природното битие, да оскверни природната красота, стои над „равнодушната“ природа. Това е човешкият морал. Това е способността на хората да осъзнаят сторения грях спрямо битието, да изпитват чувство на вина. Именно със своя „морал“, със способността си за етична оценка, което значи със способността сам да съди делата си, човекът стои над природата. В този миг художествената философия на Алипиев достига своя връх и именно поради това структуриране на ценностите неговата художествена философия трябва да се нарече не натурализъм, а хуманизъм.

А хуманизмът не е просто поставянето на човека като висша ценност в битийната йерархия. Човекът е не просто част от природното творение, а негов венец. Именно с морала си. С онова, което Кант наричаше „моралният закон в нас“.

Именно поради това природата — макар и основен обект в поезията на Петър Алипиев — е видяна винаги с човешки очи, т. е. очовечена, т. е. одухотворена. И именно поради това Алипиев говори за природата — без да прави банални алегории — винаги с човешки категории — „доброта“, „красота“, „справедливост“, „чистота“ и пр. В „Лисиче“ видяхме, че природата в крайна сметка е „равнодушна“, сама по себе си не е нито добра, нито лоша; нито красива, нито грозна. И то не просто защото е и добра, и лоша, и красива, и грозна едновременно, т. е. многообразна. А защото тя винаги е видяна от Петър Алипиев одухотворена.

Именно тази очовеченост, или по-точно одухотворено виждане на природата показва, че всъщност поетовата философия е хуманизъм, а не гол натурализъм. Човек няма право да съди природата за нейното „равнодушие“, но той може и трябва да съди себе си, когато нарушава законите на природата.

Още Маркс, като изследваше феномена отчуждение, разбираше отчуждението не само в социален (като отчуждение на човек от човека), в икономически (като отчуждение на човека от продукта на неговия труд), но и в родов смисъл (като отчуждение на човека от природното битие и закони). И то не в мисти-

фицирания смисъл, в който разбираше това Жан-Жак Русо със своя възклик „Назад към природата!“ Марксовият идеал за неотчуждения, цялостния, хармоничния човек подразбираше едно ново реинтегриране на човека в природата, което-всъщност е „живот по законите на красотата“. Не зная, пък и не вярвам Петър Алипиев да е достигнал до този извод чрез проучване на каквато и да било книжна философия, макар че не го смятам за философски неизкушен човек. Но именно „по законите на красотата“, които, изглежда, живеят в сърцето на всеки поет, — тези сърца, в които живее не само загубеният, но и онзи рай, който човечеството трябва да намери — Петър Алипиев е изразил същия този идеал:

Светлината извира, извира,
с милиарди кристали блестят
равнината, гората, баира,
хоризонта, далечния път.

Не съм виждал нищо по-нежно,
по-спокойно, по-чисто, добро
от туй тихо разсъмване снежно
сред поле и небе от сребро.

Дали няма пък то да е дало
в трудни дни, за да радва, теши
онуй бяло и светло начало
в търпеливите наши души.

5.

Човек не само е част от природата, той е нейният венец и поради способността си да създава нова природа „по законите на красотата“. Защото в ценностната система на Петър Алипиев най-високо стоят не само природата и създаденият от нея човек, но и създадената от човека „по законите на красотата“ нова природа. А това е изкуството. Без да могат да съперничат по брой с творбите му, посветени на природата, важно място в поезията на Алипиев заемат творбите, посветени на създаденото от човека изкуство („Мостът на Фичето край Бяла“, „Наводнението във Флоренция“, „Римска баня“, „По стълбите в галерия Уфици“, „Бах“ и пр.). Всички тези творби са израз на преклонение пред създаденото от човека нетленно изкуство. Впрочем, по-точно е да се каже — пред надмогващото тленността на човека негово предметено-оухотворено продължение.

Невинаги, естествено, човешките ръце творят добро и красота. „Лисиче“ показва човека, способен на смъртния грях. „Песен за морските миди“ и особено „В зоологическата градина“ показват, че тези ръце са способни, дори когато не убиват, да лишават природните обекти от естествената им хармония и свобода.

Но споменатите по-горе творби от рода на „Мостът на Фичето край Бяла“ показват, че човек може не само да разрушава, но и да създава нова хармония, допълвайки и доосмисляйки с нея природата. Не е случайно, че в тези творби поетът е избрал да възпее предмети на материално изразимите изкуства — архитектурни творби — Мостът, Римската баня, — и то такива обекти, които вече са се превърнали в археологически руини — затрупани от нови цивилизации (Римската баня), или изместени встрани от нови технически съоръжения (Мостът на Фичето). Тук на пръв поглед като че поетът иска да каже, че тле-

нен и разрушим е не само човекът, но и създаденото от човешката ръка, с което човекът се опитва да създаде някаква своя трайност и продължение. Но макар и „римската баня“ да е вече „с небитието слята“, тя продължава да живее, будейки въображението ни за времената, на които е била свидетел и паметник. Нашето въображение изпълва с нов живот тези руини:

та някога, като умрем,
да имаме и ний утеха,
че нищо няма свой край,
че и кога живота спира
сред мълчаливия безкрай
на вековете — не умира.

И макар че в „Наводнението във Флоренция“ поетът отново акцентира върху това колко тленни могат да бъдат дори предметите на изкуството, „дето безсмъртни винаги зовем“, вярата в изкуството като продължение на човека чрез красотата не секва. Защото изкуството не е в материалните средства, чрез които се създава, а е духът, въплътен в тях, човешкият, творческият дух:

Не, не! И победен в живота вече,
Ти пак си пръв, макар и само дух!

Не, не! Не „макар и само дух“, а именно защото е преди всичко „дух“, изкуството надмогва тленността на човека и чрез това го и слива, и извисява дори над безкрайността и трайността на природата. И може би затова най-възторжен е химнът, който поетът изпява на изкуството, което е „само дух“ — Поезията:

А ти наистина не мреш,
ти съществуващ
в росата, в утринния скреж,
в душите плуващ.

Изпълваш с нежен аромат
над нас небето
и влизаш като благодат
сама в сърцето. . .

Все викаш нещо вътре в нас
ведно с тревите
и ставаме и лъч, и глас
и ний самите.

В мъзгата, въздуха, пръстта
живеш, песш —
душата светла на света
във скут люлееш. . .

И твърде показателно за художествената философия на Алипиев е, че макар и посветено на изкуството поезия, — това стихотворение се отнася не до написаните върху хартия поетични думи, а до поезията, която съществува в природното битие и изпълва живота около нас и в нас — росата, утринния скреж, душата. . . Поезията изпълва и небето и влиза в нас, тя ни променя в „лъч“.

Така кръгът отново се затваря — противопоставен отначало на природната хармония, човек отново се слива с нея чрез изкуството, т. е. чрез противоположното на нея на пръв поглед. Чрез изкуството, което е не просто допълнение на природното битие, а извлечено от нейната същност, нейна еманация: „душата светла на света“.

Чрез творчеството човек от рожба на природата се превръща в родител на нова природа, demiurg на нови вселени. „Защото бог — това си ти“ възкликва поетът в творба, посветена на друго изкуство, което е „само дух“ — „Бах“.

Така, надникнал в книгата на мъдростта — природата, поетът Петър Алипиев вижда в нея човека, нейното творение — и като звяр, и като способен да осъзнае греха си човек („Лисиче“) и като бог („Бах“).

Бих могъл да завърша своя критически поглед към поезията на Петър Алипиев и тук, но ще си позволя още едно отклонение. Никак не е случайно, че всички творби, посветени по един или друг начин на изкуството, у Алипиев са свързани с такива негови обекти, които не само и не просто наричаме класически, но и върху които максимално е наслоена патината на вековете — римската баня, превърната в руини, почти сляла се „с корените и пръстта“, мостът на Фичето, чиито стари камъни вече са тревясали, градът Балчик, който не просто се е слял с околната природа, а и сам като че е израснал от нея, картините в галерия Уфици и архитектурните обекти на Флоренция, върху които времето е сложило благородния тен на старостта, и дори музиката на Бах, която и без да може да се покрие с прах, е стара, класическа ценност.

В този пиетет към древното, античното, старинното, класическото, отдавна утвърденото от времето откриваме не толкова традиционализма и дори консерватизма в естетическите вкусове на Петър Алипиев, които мога да потвърдя и от часовете на дълги приятелски разговори. Защото тук не е важен толкова акцентът върху старинността, колкото върху природността. А че Алипиев има вкус не само към живата, но и към младата красота, добре говори онова негово стихотворение за галерия Уфици, където поетът е очарован от живата, а не от нарисуваната мадона (впрочем, те са едно), изправила се като прекрасно и мимолетно видение пред зора му. Алипиев избира не просто старинни, а слети с природата обекти на изкуството, дори бих казал, такива обекти, в които границата между природа и изкуство е заличена и които съществуват като чиста поезия на битието.

Самите свои поетически творби Алипиев изгражда по този образец. И с дискретното отстраняване на лирическия субект от своите творби, с пълното изчистване на всякакви външно актуални моменти от тях (той е един от редките български поети, у които липсват каквито и да било стихотворения-„реплики“ към актуални събития), и със стремежа да ни разкрие живата поезия на битието, дори да изгради творбите си като обективни късове от самата природа, видяна в нейната първична свежест, Петър Алипиев откроява не просто едно самотитно, но, бих казал, и класическо поетично виждане в съвременната ни поезия. И смятам, че именно защото ни внушава трайните истини на битието, които наричаме още мъдрост, творбите на Петър Алипиев ще надживеят своя творец.

ЗА РОДА НА П. К. ЯВОРОВ¹

ИВАН КРАЧОЛОВ

Заселването на Стоян Крачолов, пращадото на поета Яворов, в Чирпан, неговото тайнствено забогатяване и неговият тъмен бърнест тип са послужили за храна на фантазията на някои изследователи, които не е спомогнала много за развързване на браншконтовия възел на проблема. Като потомък на рода осмелявам се да кажа, че много наивитет има в създадените хипотези.

Преди двадесет и пет години Ганка Найденова-Стоилова, племенницата на поета Яворов, стъпила на джадъгьолска земя, за да изрови от пепелищата зрънцето на истината за произхода на своя пращад, не е подозирала, че в една от юртите на „Алешка махала“, прекръстена по-късно в „Сапъ махала“, е роден, откърмен и отраснал пращадът ѝ Стоян. Топлият и сърдечен прием, който ѝ бе оказан от любеновските потомци на рода, не ще е бил от някакво желание да свържат своя род с чирпанския заради славата на поета Яворов. Гостоприемството е родова черта на Крачолята.

Със своите изследвания за миналото на рода Ганка Найденова-Стоилова е успяла да прецисти с чувството за отговорност всичко от изкушенията на създадените досега хипотези и легенди, правейки най-достоверните изводи, че в миналото на рода на Яворов няма чуждоземен, небългарски произход, че той е пришелец в Чирпан — най-вероятно да е от село Джадъгьол, сегашното село Любеново, Старозагорско, и че чирпанските, старозагорските и новозагорските Крачолци имат един корен. За мен тези изводи представляват най-установената нишка, по която ще се постарая да свържа моите сведения, които в продължение на много години успях да събера. Вярвам, че чрез тях ще помогна да се изяснят някои въпроси, в които различните изследователи, приятели и близки на големия български поет са завъртели нещата така, че в тази мозаечна игра на създадените много образи за миналото на рода те са придобили библейски очертания.

За да бъде по-убедителен за произхода и единния корен на чирпанските, старозагорските, новозагорските и любеновските Крачолци, направих някои странични изследвания, които поради сходството на прякора биха хвърлили в заблуждение някой друг изследовател.

Основа за изясняване на този проблем дават т. нар. „Историко-етнографски сведения за с. Любеново, Старозагорско“ и сведенията, събрани от потомците на рода от същото село, от Стара Загора, Айтос, Казанлък, Русе, Ловеч и София чрез лични разговори и писма.

От книгите, които съдържат ценен материал и на които се позовавам по един или друг начин, за да свържа издиреното дотук с новите материали за генезиса на прякора, за заселването на Стоян Крачолов—Арабина в Чирпан, за неговото тайнствено забогатяване, за бедуино-арабско-мавърския произход на пращадото и тъмния бърнест тип на поета Яворов, трябва да отбележа следните:

1. Ганка Найденова-Стоилова. П. К. Яворов. Историко-литературно изследване. Част I—II. С., 1957.

¹ Бел. ред. С оглед на автентичността в настоящото научно съобщение са запазени езиково-стилистичните особености на авторското изложение. Иван Крачолов, потомък на поета, не е професионален литератор.

2. Ганка Найденова-Стоилова, П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. С., 1959.

3. Михаил Арnaudов. Яворов. Личност, творчество, съдба. Биографична и психологическа анкета. С., 1970.

4. Тодор Браянов. Българи-бежанци от Тракия. — В: Известия на Тракийския научен институт. Кн. I.

5. Историко-етнографски сведения за с. Любеново, Старозагорско.

6. Любомир Милетич. Разорението на тракийските българи през 1913 г. С., 1918.

В изложението си ще се постарая да запълня онези шупли, които са се получили от изкусно маскираните измислици за произхода на Яворовия род. Аз мисля, че само едно искрено осветляване, лишено от своеобразна фантазия, би дало верен отговор на въпросите — ако не пълен, то поне приближаващ се до истината.

КАРАЧЕЛИИТЕ

Сходен на прякора Крачол е Карачол. Човек би приел, че думата Карачол е езиково опачение на прякора Крачол. Доста години вярвах в това и се стараех да внуша на Георги Карачола от Стара Загора, с когото имам приятелство още от ученически години, че сме от един и същи род, но той упорито не искаше да смесва рода си с нашия. От 1951 г. живея в Бургас. Както в града, така и в селата Порой и Сарафово, в градовете Созопол и Айтос имах възможността да се запозная с някои от потомците на този род, които ме братовчедосваха и при обръщението си към мен поставяха една буква „а“ в повече след буквата „к“ и ме назоваваха Иван Карачола, или за по-кратко ме наричаха Карачола. Често им правех забележки за правилното изговаряне на думата Крачолов, но те продължаваха да изопачават фамилията ми. По-късно разбрах, че тази фамилия е популярна в Бургаско и че те правилно изговарят прякора на този род. У мен се бе промъкнала тревогата за претопяване в карачелийския прякор и затова побързах да разуча този род.

През 1981 г. проведох анкета с потомците на този род. От созополските и поройските Карачоли не можах да получа необходимите сведения за рода. Проведох анкета с потомците от този род в с. Сарафово, Бургаско, и с дългогодишния сарафовски учител Георги Казаков—Даскала. Той ме запозна подробно със създадената от него история на селото от самото му основаване през 1913 г. Беше се постарал да остави на поколенията онова, което друг не бе направил до този момент.

Преди да направя изложението за казаното от него по въпроса за прякора на рода Карачелиите, той ми съобщи следното:

„Когато бях на 16 години, постъпих аргатин при генерал Кирил Ботев — брата на Христо Ботев. Цели осем месеца се грижих за окраставялото му ловно куче. Това ми беше работата през тези месеци. Почти всеки ден идваше при него бившият съпруг на Лора Каравелова, Дренков, и всеки ден пиеха и се напиваха. В деня, в който се понесе вестта, че Яворов се застрелял, Дренков, развълнуван, съобщи на генерала за смъртта на Яворов. След като пиха много и се напиха — продължи да разказва дядо Георги, — Дренков, обръщайки се към Кирил, заплака и каза: „Тя уби и него. Плача заради Яворов.“ Това сведение го съобщавам като факт, който може да послужи на някого от литературните и историческите кръгове.“

Същият потвърди, че родът на Карачелиите няма нищо общо с рода на Яворов. За прякора Карачол той даде следното обяснение: думата „Карачол“ произлиза от две турски думи — „кара“ значи „черен“, а „чели“ значи „драка“. Прякорът има следната история: най-старото име на селото им било Росен и то се намирало в местността Куродак, което значи Суха гора, между Бяло и Мраморно море. Със завладяването на Източна (Одринска) Тракия от турците положението на българското население станало тежко. Поробителят правел всичко възможно, за да колонизира непохватно преддверието на Цариград и Провливите и да заздравя султанските столици Одрин и Цариград.

В началото на XVI в. положението на поробеното българско население още се търпяло. Но в някои села турците започнали насилствено да потурчват българското население. Голяма част от жителите на с. Росен, за да избягнат издевателствата и убийствата, започнали да приемат исляма. Имало и такива, които не пожелали да се потурчат. Изпратили писмо до султана в Цариград за насилственото потурчване на българското население. Султанът издал ирадѐ (указ), с който нареждал приемането на исляма да става доброволно. След султанското ирадѐ населението на селото се отказва от исляма. Започнали да съжаляват, че са избързали. Станали „пишман“. Оттогава турците прекръстили селото на „Пишманкьой“.

През XVIII и началото на XIX в., времето на най-зверските грабежи и убийства, в селото имало и бабаити, които са се противопоставяли на турските закони. Тези хора турците нарекли „Карачелиите“ („Черните драки“). Впоследствие тази дума, както обясни дядо Георги, получила по-мекия и по-благозвучен изговор „Карачоловите“.

Селяните от Пишманкьой се заселват в България през 1912—1913 г., през време на Междусъюзническата война, когато съюзниците ни предават Беломорска Тракия на Гърция. Именно тогава се преселва и родът Карачолови — в селата Порой и Сарафово и в градовете Айтос, Созопол и Тополовград. Само тополовградските Карачоли носят своя прякор като фамилно име. Потомците на този род, заселили се в Бургаско, не носят тази фамилия, но се смятат от този род. Посещението, което направихме с дядо Георги Казаков—Даскала в домовете на потомците в с. Сарафово, потвърди казаното за произхода на прякора им и за времето на преселването им по тези места. Никой от анкетираните не свързва рода си с този на Яворов.

По данни на бившата Дирекция за настаняването на бежанците в България не са регистрирани бежанци от този род и въобще бежанци в с. Любеново, Старозагорско².

ПРОИЗХОД, ДВИЖЕНИЕ, ПРЕСЕЛЕНИЕ

Не бихме си изяснили генезиса на прякора Крачол и причините за изселването на някои хора от рода, ако не вземем под внимание сведенията, които ни дават потомците на рода, историята на възникването на днешното село, неговото родово разклоняване и причините за движението му.

Днешното с. Любеново, Старозагорско, се намира на едно от най-старите си места, където по-рано, преди да бъде изгорено от турците, се е наричало „Алешка махала“. Поради това, че се намира на главния път от Едрине (Одрин) за Ески Заара (Стара Загора), то е било често ограбвано, а населението му — избивано. През XVIII и началото на XIX в. безчинствата, убийствата и грабежите особено много зачестили. През XVIII в. селото е опожарено от турците. След опожаряването му то се премества по-на изток от главния път, до т. нар. „Рисимановски юрти“, в съседство с населението на „Месели махали“. На това място „Алешка махала“ се преименувала в „Сапѐ махала“. Има предание, че селяните ѝ са ходели с къси дебели тояги, които са носели под ямурлуките си. На края на късата тояга, наподобяваща сап, имало поставена желязна гривна — населението я наричало „бурмалия тояга“. С нея са се отбранявали и са нападали турците при нужда. Възможно е поради това селяните от „Месели махали“ да са ги прекръстили, за да се отличават.

Заживели двете махали като едно село. Създали си свои традиции и обичаи. Попрелките, седенките и миджините са били единственото развлечение и място за отмора. От седенките момите са приставали, а старите са се сватосвали там. Възможно е тук на една от седенките да се е излюпил прайкорът Крачола на един от рода на Зеленковите.

„Алешка махала“ се състояла от седем рода. Най-голям род е бил Хаджиевите. От Хаджиевия род поклъва родът Зеленковите, от които произлизат сегашните Коселара и Крачолята. От корена на Крачолята поклъва родът на Карталята. Другите родове не са се роили толкова много, както Хаджиевият род. Изглежда, че хората от този род са правели най-силно впечатление. Вероятно родовата им черта да привличат вниманието на другите върху себе си,

² Тодор Браинов. Българи-бежанци от Тракия. — В: Известия на Тракийския научен институт. Кн. I.

да са в центъра на събитията е спомогнала различните хора от рода да получават прякори за отличаването им от другите и да стават първите основатели на нови родове.

Дядо Таньо Тенев от с. Любеново, Старозагорско, потомък на рода, дава следните сведения за прякора Крачол: „Ние си знаем от бащи и майки, че Стою Крачола — башата на пращадно ни Енчо — е ходел с разкопчани крачоли. Навремето, пък и доскоро, крачолите на потурите ни се закопчаваха с телени копчета. Дядо Стою е бил малко писур (небрежен към себе си) и често ходел с разкопчани крачоли, и затова са го нарекли Стою Крачола.“

Йовка Георгиева, съпругата на покойния Георги Георгиев, потомък на рода, дава следното обяснение за прякора: „Чувала съм от по-старите да разправят, че пращадното на рода като бързал да отиде на седянка, вместо да наметне на гърба си аджамката, наметнал си потурите и така се явил на седянката. Като го видели момите с потурите на гърба, с висящите два крачола вместо ръкави, нарекли го Крачола. Дали за дядо Стою се отнася, или за друг, не зная.“

По сведения на Боян Крачолов, баща ми, прякора носим от най-старо време. Той дава следните сведения: чувал е от братята си Пейо и Димитър да казват, че башата на пращадно им Иван се казвал Вълкан и че когато се заселват до с. Баткалии, е имал 4—5 сина, много земя и добитък. Поради това че същият ходел с разкопчани крачоли, са го нарекли Вълкан Крачола. Същите сведения дадоха и потомците на рода в Айтос Мария Русева и Биньо Райков от Бургас и Рада Бинева от Стара Загора.

Много наивитет и нагласяване има по прякора Крачола. Едни изследователи свързват прякора на пращадното на Яворов с това, че Стоян Крачола—Арабина е докрачил до Чирпан след 1820 г., за да се засели там като че ли нарочно, други — със скъсаните му потури, с появата на новата мода — на панталоните, — която по това време навлиза в градовете като нещо ново в бита на хората, а Христо Недялков обяснява прякора Крачола с това, че той е езиковка форма на съдържанието на думата „харамия“. За кого не е известно, че с думата „крачол“ в българския език се назовава една част от панталоните или потурите? Може ли с друга дума да се назове крачолът? Ако той имаше друго име, прякорът щеше да носи това име. От събраните данни на потомците и от „Историко-етнографски сведения за с. Любеново, Старозагорско“ става ясно, че в онова тъмно робско минало е било много лесно да се прикачи прякор на някого, за да бъде отличен от другите. Изглежда, че това малко разнообразие в тежкия робски живот не е било неприятно. Екатерина Каравелова е вземала на прищел презимето на поета Крачолов като признак на неговия нисък произход. Навярно затова Лора се опитва в едно от писмата си да склони поета да се откаже от втората буква в името си и да се подписва вместо П. К. Яворов само П. Яворов. По сведения на Ганка Найденова-Стоилова писмата, които Лора е адресирала до него, никога не са носели фамилията име на поета по прякор. Писмата били адресирани „за Пейо Яворов“. Тези два факта говорят, че Яворовият род е бил смятан от „долно потекло“, едва ли не най-долното в Чирпан. Не са били лишени от неприязни към този прякор и двамата приятели на поета д-р Кръстев и П. П. Славейков. По този въпрос е отбелязано следното в романизираната монография за Яворов от Любен Георгиев: „Младият поет отначало се подписвал с инициалите П. Кр., а когато праща „Калиопа“ в „Мисъл“, тънкото естетическо чувство на д-р К. Кръстев и П. П. Славейков било ужасно раздразнено от това невъзможно, непроизносимо Крачолов, с което не може да се влезе в литературата, нито да се подписват изящни и мелодично-звънки куплети“. Поетичният и мелодичен псевдоним „Яворов“ обаче не е имал силата да заличи прякора. Днес потомците на Крачоловия род ревностно пазят и съхраняват този прякор като завет на дедите си.

Всички сведения, получени от потомците, говорят в полза на това, че с прякора „Крачола“ е бил назован Вълкан от рода на Зеленковите и че с този прякор той основава рода на Крачолята, отличен от другите поради това, че е ходил с разкопчани крачоли, както вече споменахме.

След като в продължение на години изследвах корените на този род, аз поддържам тази теза и отхвърлям всички други легенди и измислици за прякора.

След като споменах в началото за родовете на „Алешка махала“ и причините за преименуването ѝ в „Сапъ махала“, от която израства днешното село Любеново, искам да спомена за по-нататъшната съдба и живот на населението. Има предание, че още оттогава, когато „Алешка махала“, преименувана в „Сапъ махала“, и „Месели махали“ са били едно село от две махали,

съществувал доскорошният обичай младоженците да ги къпят в реката на Ивановден. Веднъж ергените на „Сапъ махала“ хвърлили в река Съзлийка младоженеца от другата махала, за да го окъпят, и след това, както било по традиция, да отидат у дома му да ядат и пият; обаче през лятото някой си селянин от селото забил кол за връзване на бъчва, за да я нахисва, и забравил да извади кола. Младоженецът се набила на кола и умира. Скарват се двете махали и виновната „Сапъ махала“ напуска „Рисимановските юрти“ и се заселва по-на юг, пак на главния път, в близост до с. Батканлии, на мястото на юртите (наречено от населението на с. Любеново „Юрти-те при воденицата“). Когато те се заселили на това място, турците го нарекли „Джедѐ Йол“ което значи „Главен път“, тъй като се намирало на главния път от Едирне за Ескизаарската кааза. Честото преминаване на турците през селото, отсядането и пренощуването им оставяли кървави следи. Населението било подлагано на ограбване, мъжете избивани, жените изнасилвани, а стадата — отвлечани.

По сведения на дядо Таньо Тенев — Крачола от Джедѐ гьол техният прадядо Стою Крачола и жена му били заклани от турците в падинката при с. Батканлии, където са живеели по това време. Бързото появяване на турците из хълмистата мера не им дало възможност да избягат. Заклани били пред пещта, когато са пекли хляб.

Населението е водело непрекъсната борба с черкези и арнаути. Използвайки дълбокия гьол до селото, то прибегнало до хитрост. Нощуващият в селото турчин бивал удушван, ограбван и хвърлян в гьола. Пусната била мълва, че вечер от гьола излизал вампир, който пази селото от турците. Поради тази мълва турците го нарекли „Джедѐ гьол“ („Вампирски гьол“). Поради буйния нрав на жителите му често имало сбивания и убийства на турци, което ставало причина по-революционно настроените (издадени от турските шпиони, каквито ги е имало сред българското население) подгонени от турците селяни да се изселват от селото и да се заселват на други места. От историята за движението на населението черпим сведения, че от рода Хаджиеви една част се изселва в с. Войника, Ямболско, наречено тогава Бакаджий, и потомците му и досега носят името си Хаджийските. В същото село се изселва и Димитър Карцька, чието поколение носи прякора Карцьките. От рода на Капушата се изселват хора в Стара Загора и наследниците им носят и досега фирмата Джедѐгьолаеви по името на селото. В с. Гледачево, Старозагорско, се изселва един от синовете на Вълкан Крачола, Енчо Крачола (от чийто род е Стоян Крачолов), с когото Ганка Найденова-Стоилова през 1955 г. е говорила по въпроса за изсяняването на рода, и неговите сестри Олга Пипалова, която сега живее в София, Рада (по мъж Бинева) и Надежда (по мъж Цанева), които сега живеят в Стара Загора, както и потомците на рода, които живеят в Айтос. Техният дядо Биньо Крачола, който е чичо на Стоян Крачолов, се заселва там през 1887 г.

За да проследим движението на рода Крачолови, трябва да отбележим, че както сведенията за историята на селото, така и анкетираният потомци на рода ни дават основание да считаме, че основателят на рода е Вълкан Крачола, за когото Ганка Найденова-Стоилова споменава в книгата си „П. К. Яворов. Историко-литературно изследване“, че имал 5—6 сина. Той живял в края на XVIII и началото на XIX в., когато селото Джедѐ Йол се преименувало в Джедѐ гьол, по времето на най-жестоките кърджалийски набези, когато по главния път от Ески Заара за Едирне непрекъснато са преминавали турци и са оставяли кървави спомени след себе си.

Като твърдим, че основателят на рода Крачолови е Вълкан, необходимо е да спрем вниманието си на един исторически факт, поместен от М. Арнаутов в книгата му „Яворов. Личност, творчество, съдба“. Арнаутов пише: „По всяка вероятност, мисли Яворов, дядото се е укривал, когато дохожда в Чирпан. За това съдя ето по какво. Взяма християнското име Вълко; дали е превод, не зная.“

Защо пращането се е укривал? Защо се е назвал с името Вълко? Арнаутов дава известно обяснение на този въпрос, но според мен не е много ясен. Той пише така: „Пращането по баща се е именувал не Вълко, а Стоян; Вълко е пращането на поета по майка.“ Тази версия на Арнаутов не е убедителна. Въпросът не е изследван от него, за да разполага със сигурни данни, и е отминат умело, без да се даде точното му обяснение. За да дадем правилен отговор на въпроса, ще трябва да се спрем на още нещо, казано от Яворов, което Арнаутов записва: „Отгде точно е основателят на рода, остава тъмно. Предполагам, че е от анадоолските араби, бедуйните. Не ще е бил от

вътрешна Арабия.“ За да извлечем от тази мозаечна игра истината по въпроса, ще се спрем на установените факти.

Ганка Найденова-Стоилова в „П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му“ правилно отбелязва, че Стоян Крачолов се заселва в Чирпан след 1820 г. Защо не го е назовала Вълко, а Стоян?

Вероятно при заселването си пращадото се е нарекъл с името Вълко (вместо бащиното си име). Една такава маскировка е била необходима на Стоян Крачолов, за да не бъде открит от турците, които вероятно са били по дирите му заради хайдутлука му. Нека се има предвид, че той е имал много укрити пари. По този въпрос Яворов е казал следното пред М. Арнаудов: „За мене няма в случая, освен едно разбойничество. Арабинът е трябвало да се укрива и бейски на суверенито на околните, маскира произхода на богатството си и го туря в обръщение.“ (Една изпитана форма за маскиране, която бе приложена при с. Батканлии за появата на вампира от гьола и която с успех се прилага и в Чирпан. Една нишка, която води от Джадъ гьол до Чирпан.)

Като се установява в Чирпан, Стоян Крачолов грабва богатската дъщеря на чорбаджи Гевчо и от Вълко става на Стоян Крачолов. От събраните сведения е известно, че Вълковият син Иван е кръстил своя първи син Вълкан — на името на баща си. Другият му син Стоян кръщава първия си син на баща си с името Вълко. Тези факти говорят в полза на това, че Стоян, намиращ се далеч от своя край, временно е използвал името на баща си или на братовчедата си Вълко до уреждане на въпроса си, без да разкрива откъде е дошъл. Това е още една нишка, която показва, че той е пришълец от Джадъ гьол, че е един от синовете на Вълкан Крачолов. По сведения на Боян Крачолов от Стара Загора дядо му Вълкан Иванов Крачолов със своя баща Иван се заселва в Стара Загора след 1820—1825 г. Точната година не се знае. Чувал е от баща си Иван Вълканов Крачолов (кръстен на дядо си Иван) и от по-големите си братя Пейо и Димитър, че дядо им Вълкан бил висок и силен човек. Приличал на баща си.

След като имаме сведения, че Стоян Крачолов, пращадото на поета Яворов, се заселва в Чирпан след 1820 г., а Иван Крачолов със своя син Вълкан от с. Джадъ гьол се заселва в Стара Загора също след 1820 г., можем да твърдим, че Иван Вълканов Крачолов е по-големият брат на пращадото на поета, за когото М. Арнаудов споменава в книгата си „Из живота на П. К. Яворов“: „От време на време дохождал там един турчин, „балабан човек“ — той се отделял със Стоян в другата част на обушарницата и там двамата плачели. „Трябва да му е бил баща или брат“, мислеше госпожа Мина, но това не е положително.“ Разказът на Мина Крачолова тук противоречи на онова, което е говорила досега по въпроса за азиатския произход на пращадото си. В тази версия има по-голяма истина. През онова време е било лесно българин да се преоблече като турчин, без да бъде разпознат. Тогава населението е владеело добре турски език.

Заселването на Стоян Крачолов в Чирпан, а на Иван Крачолов — в Стара Загора почти по едно и също време, общият прякор Крачолов, внезапното забогатяване на пращадото на поета, отварянето на хан от Иван Крачолов и закупуването на голяма къща в махалата „Сърлеу“, точно в турския квартал на града, търговията му с добитък говорят, че са имали пари. Някои от изследователите са налучали истината за тайнственото забогатяване на Стоян Крачолов, но не са могли да открият извора на парите. Ликвидирането на турците, които са пощували в селото им Джадъ гьол, вземането на парите, на златото, което те са носели със себе си, когато са се връщали към Одрин след жестоко ограбване на българското население, дават една нишка за тайнственото забогатяване не само на чирпанския Крачол, но и на старозагорския и другите Крачолци, избягали от селото по същите причини. Съдбата им ще е била една и съща и начинът на забогатяването — един и същ. Анкетираната Анка Камбурова от Поморие, дъщерята на Вълка Бинева Крачолова, си спомня, че баба ѝ Станка вендж и показала горне с жълтици. Аз също си спомням, че през 1937 г. баба Дана, майката на Стоян Крачолов от Стара Загора, след едно гостуване у дома забрави жакета си със защитите в хастара жълтици.

Когато разговаря с проф. Арнаудов за тайнственото забогатяване на своя пращадото, Яворов е категоричен в изказването си по този въпрос: „За мене няма в случая (друго), освен едно разбойничество.“

Известно е, че след като турците са правели много золумлуди над населението, а бабаите са отмъщавали, сред жителите се намирали и такива, които са служели на турците като шпи-

они и са издавали „хайдутите и пантите“. Шпионите са били ликвидирани и разкритите вече хайдуту, подгонени от турците, са се заселвали на други места. Заселилите се другаде не са прекъсвали връзките си със селото. Вече като забогатели търговци те са минавали през с. Джадъгьол за Одрин, където са излагали стоките си и са търгували с добитък. Такива сведения имаме за Стоян Крачола, прадядото на поета, който ходел да търгува из Одринско и по Узунджовските панаири, откъдето натрупал още богатство, а също и за Иван Крачолов, който при търговията си с добитък често ходел до Одрин и обратно. По сведения на Боян Крачолов търговската жилка се предава и на неговия син Вълкан. После богатството се разсипва, след като Вълкан овдовява и се оженва за друга жена, от която има дъщеря Пена и син Кою. И така едно богатство се раздробява и разсипва от наследниците, както става и при наследниците на Стоян Крачолов в Чирпан.

От казаното дотук можем да твърдим, че това е още една нишка за доказването, че чирпанският пришлец е от Джадъгьол и че с по-големия си брат Иван не са прекъсвали връзките си с близките си от селото.

ДЖАДЪГЬОЛСКИТЕ ХАЙДУТИ И БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН

Турското робство със съdboносните си за народа последствия е оставило дълбоки следи в духовното творчество на народа. От онова страшно минало са останали и досега легенди, спомени, които свидетелствуват за нечувани жестокости и насилия. Няма селище или местност, които да не са свързани със злодеяние на поробителя. Дълбоките рани на изстрадалото от турското владичество българско население, воплите и стенанията намират отдушник в народните песни. На фона на тази мрачна робска действителност се откроява народът — коравият и жилав български народ — и волята му да живее въпреки всичко. Грабежите, насилията, убийствата, издайническата, придружени от непоносим морален гнет, заемат централно място в народните песни. Митическите и юнашките песни постепенно изчезват. Изчезнал е и светът на змейовете, русалките, самовилите и другите измислени герои, плод на богатата народна фантазия. Народният певец възпява само онова, което е било непосредствено свързано с тежкия живот, с борбите, които той е водел с поробителя, за да живее.

За борбата на джадъгьолците и за хайдутлука на Крачолята народът е създал песни, които по време на анкетата с потомците на рода от Старозагорския край можах да запиша от Радка Желязкова от с. Сърнево и от Станка Йорданова Вълкова от с. Любеново.

Една от най-старите песни, в които народът възпява бабаитите, тяхната борба и разправа с шпионите, е песента „Пенчо мома си думаше“, записана в с. Сърнево:

Пенчо мома си думаше:
— Мър мома, мър мила мома,
ти речи, мома, на батя,
на батя, мома, на Митя,
бати с овцети да иле,
че ми са канят, мър мома,
пантите караборунски,
Крачоловите синове
от село, от Джадъгьола,
канят са да ма уловят.

Каква гузна съвест и страх разкрива този откъс от песента! Шпионинът, продал се на турските мехери та, търси да се скрие.

Мома на Пенча думаше:
— И туй ли да те науча;
сутрин ги късно изкарвай,
вечер ги рано докарвай,

дано се гневът премине.
Пенчо се лошо разсърди,
закачи гега за джоба,
че са с ямурлук наметна
и си стадото поведе.
Извади меден кавал,
засвири жално, та милно,
кавал му дума думаше:
— Мър мамо, мър мила мамо,
гледай ме, нагледай ми се.
слушай ме, наслушай ми се,

Пенчовата майка каил не става. Въпреки силното майчинско чувство тя не протяга майчината си ръка към Пенчо поради продажната му съвест. Накрая песента разказва за жестоката, но справедлива разправа с издайника:

Че са го панти хванали
и му главата отрязали.

Тази песен се отнася за времето, когато селото се прекръства от Джебѐ йол на Джадѐ гьол — тогава населението води непрекъсната борба с турците и шпионите издайници, — времето на най-жестоките кърджалийски набези, краят на XVIII и началото на XIX в., времето, когато Вълкановите синове Иван, Стоян и Енчо жестоко отмъщават за осквернените къщи, за убийството на брат им Стою и жена му, за оставените още невръстни сираци Енчо и Вълчо, за прогонените по чужди краища близки. В песента не се споменават конкретните имена, които ще видим при втората песен. Не само Вълкановите синове са били панти, но от песните и другите сведения може да се твърди, че едни от най-буйните и безстрашни бабаити са били от рода на Крачолята. Песента ясно подчертава, че пантите са Крачоловите синове. Най-вероятно онези, които после забягнали (както вече имаме данни): Иван, Стоян и Енчо, синовете на Вълкан Крачолца.

Втората песен се пее в Старозагорския край; записах я в с. Любеново (бившето Джадѐ гьол). В нея се подчертава твърдата, непреклонна воля на Крачолята относно издайниците:

Задало ми се, майко лъо,
збора ми Караборунски,
мало и голямо ша идат,
Иванчо иска да иде.
Мама си Иванчо не пуска:
— Тук седи, Иванчо, не отивай
на збора Караборунски,
че ти се канят, Иванчо,
джадгьолските хайдути,
Крачоленчовите синове,
Райко и Теню двамата.
Канят ти се, ша та убият.

.....
Иванчо майка си не слуша:
— Ша ида, мамо, ша ида
на збора в Караборун!
Че са хубаво премени,
че си кончето изведе,
изведе и го оседла,
че си на збора отиде,
право у делини си отиде.

Деля го у къщи повика.
Иванчо у къщи не улези,
право на збора отиде
и си хорото поведе.
Голямо хоро заигра.
Крачоловите синове,
Райко и Теню двамата,
те из хорото ходеха
и все към Иванча гледаха,
на Иванчо глава въртяха
и на Иванчо думаха:
— Пусни се, Иванчо, от хорото,
неска ще кръв да пролееме.
Иванчо се от хоро не пусна,
пак си хорото водеше.
Райко парабел извади,
Иванчо у чело умери.

В тази песен се говори за двамата синове на Енчо Крачола, внуците на заклания от турците Стою Крачола. В средата на миналия век те са вече в най-буйната си възраст. Пропити от омраза към турците и българите издайници, те продължават да мъстят за изпепеленото им бащино огнище, за прогонените по други краища чичовци и братовчеди. Под ямурлуците вече не носят бурмалините тояги, а натъкнати парабели в пояса и ножове в навущата.

ХРИСТИЯНИН ИЛИ МОХАМЕДАНИН

Цяла легенда има за бедуино-арабско-мавърския произход на прадядото на поета Яворов. Бил тъмнокож, с големи бърни, мълчалив — три обикновени качества, послужили за храна на много фантазии.

М. Арнаудов помества в книгата си „Яворов. Личност, творчество, съдба“ следното. Запитан на кого прилича външно, Яворов, отговорил: „На баща си, жив портрет. А баща ми прилича на дядо ми, а дядо ми на баща си.“ М. Арнаудов не дава обяснение кой го е питал и пред кого е дал този отговор. В същата книга Арнаудов помества и следните думи на Яворов: „Моят прадядо по баща е арабин, мавър от Мала Азия; християнин или мохамеданин, не зная. Типът се предава по права мъжка линия.“ На тези въпроси другите изследователи е възможно да са отделили много малко внимание, но аз като потомък на този род ще се постарая да ги поразниция, за да извлека правдата.

В казаното дотук от Яворов ще се постарая да поразвържа възела на това изкусно обяснение на нещата. Въпреки че различните изследователи така усърдно са проучвали родословното дърво на големия поет, допуснали са някои грешки или не са искали да развалят умело измислената легенда за произхода. Когато запитали Яворов на кого прилича, той правилно казал, че на баща си Тотю (или, както чирпанци го наричали, „Черното Тотю“). И тъй като (според писаното от Арнаудов) Яворов казва, че неговият прадядо по баща е арабин, мавър от Мала Азия и че черният бърнест тип се предава по мъжка линия, излиза, че не Стоян Крачолов е азиатският пришълец, а хаджи Генчо, бащата на Стойка Генчева. За да стане по-ясен този въпрос, необходимо е да го проследим внимателно. След като се твърди от Яворов, че черният бърнест тип се предава по мъжка линия, излиза следната картина. Щом Яворов прилича на баща си Тотю, а баща му Тотю прилича на дядо му Иван Терзиколчев, а дядо му прилича на баща си Терзи Колю, известния моден шивач на женски дрехи, тогава излиза, че Стоян Крачола не е пришълецът-арабин от Мала Азия, който е предал тъмния бърнест тип на Яворов, тъй като той има две дъщери и не може да предаде тъмния тип по мъжка линия. Твърдението, че тъмният бърнест тип се предава само по мъжка линия, отпада, тъй като дъщерята на Стоян Крачола, Митра (черната

му бърнеста дъщеря), наследила чертите на баща си, предава чрез сина си Тотю черния бърнест тип на Пейо. Хипотезата, че наследствените белези могат да се предават на поколенията само по мъжка линия, отпада като правило. Допусната е още една грешка, която дразни читателя. Когато Яворов говори за прадядо си (приемам, че говори за Стоян Крачола), че е от Мала Азия и че е бедуйн, мавър и че не знае християнин ли е или мохамеданин, считам, че когато се е говорило и материалът се е помествал като факт, авторът или не се е задълбочавал в казаното, или изкусно е маскирвал измислицата, за да не наруши легендата за фамозния бедуйн от Мала Азия.

Легендата първо я създава Яворов с разказите си, потвърждават я неговите сестри и брат му Атанас. Една измислица на чирпанеца Янко Кочев, превърнала се в легенда с белезите на Пушкиновия произход, изкусно разкрсявана от най-близките хора на Яворов, особено от неговата сестра Мина, на която не е липсвало поетично въображение, без да се помисли за последиствията. Сам братовчедът на Яворов, Хр. Кожухаров, когато го запитали за странното потекло, изказва недоумението си от разказа на поета: „Хич може ли у Тотю да има арабска кръв и нищо да не се знае! Колко голям е Чирпан, и такова събитие да не се знае. . . Тук знаем на повечето родове откъде са преселени. . . та арабина не ще се знае, нали?“

Съмнения в правдоподобността на казаното от Янко Кочев се появиха, когато през 1939 г. излезе книгата на Хр. Недялков „Пейо Кр. Яворов. Нови приноси към живота и творчеството на поета“. След като отхвърля твърденията на М. Арнаудов за арабския произход на поета, започват се нови разговори с близки и приятели, и, както съобщава Хр. Недялков: „Нито един от тях не потвърди арабския произход на поета. Всички с недоумение говореха за това съчинителство. За разпространението на тази легенда обаче бе допринесла твърде много Мина Крачолова“. В книгата си „Яворов, Личност, творчество, съдба“ М. Арнаудов пише следното: „Наред с преданието за арабско потекло, потвърдено отново от Мина Крачолова, бяха изнесени и спомените за рода на Яворов от някои стари чирпанци. Един от тях, Ал. Ралов, с учудване се пита, отхвърляйки арабското потекло на Яворов: „Как ще се допусне такъв скандал — арабин да се покръсти и да му дадат за жена българско момиче!“

По време на проведената анкета за установяване на истината за произхода на рода, в книгата си „П. К. Яворов. Историко-литературно изследване“ Ганка Найденова-Стоилова идва до извода, че в миналото на Яворов няма чуждоземен, небългарски произход.

М. Арнаудов, при проведените си две анкети през 1911 и 1926 г., основавайки се на измислиците на чирпанеца Янко Кочев, които той нарича „положителното свидетелство на един почтен и образован човек“, изреждайки неговите биографични данни като общественик и революционер, стига до извода, че той е неспособен да подведе младия поет Яворов и че казаното от него за азиатския произход на прадядото на поета е истина. И накрая, когато завършва биографичните сведения за Кочев, Арнаудов пише: „Едва ли този всеобщо уважаван човек, починал в 1913 г., би си правил правното удоволствие да заблуждава поета, когото е ценял, с легенди, измислени от него или уж чути от по-възрастни чирпанци.“

Янко Кочев е роден в 1836 г., една година след смъртта на Стоян Крачола. Откъде Янко Кочев знае тайната за арабина, след като не го е виждал въобще, за да внуши на Яворов, че неговите близки премълчавали тайната? Една измислица, повторена три пъти, става истина.

За да се увери в правдоподобността на съобщеното от Янко Кочев, М. Арнаудов прави още една анкета през 1957 г. с 63-годишния брат на поета Атанас Крачолов. Изглежда, че той пак се натъква на измислената легенда, само че в по-друга образност е било предаването ѝ. Сега Атанас Крачолов разправя неща, чути, когато е бил на 12—13 години. Той е съобщил на М. Арнаудов следното: „Когато бях 12—13-годишен (роден съм в 1884 г.), чух от майка си следния разказ:

„Пред папучийския дюкян на прадядо ни — хаджи Генчо, както узнах после — спират веднъж двама души: единият възрастен, другият млад човек. След това старият човек отминава, напуска Чирпан, а младият остава при прадядо ми и започва да работи при него. Оженва се пришедецът за дъщеря му, която била май грозничка. В младото семейство имало сиромашия. Една вечер този човек, на име Стоян, се загубва и на сутринта донася колесник с пари.“

И тук намираме нещо, което е в полза на изнесеното дотук. Атанас не говори за прадядо си Стоян, че е арабин. Повтаря една истина, която подписва онова, което ние вече констатирахме.

Стоян Крачолов е по-малкият брат на Иван Крачолов. Възможно и най-вероятно е той да го е придружил до Чирпан, за да го настанят, да го устрои някак си. Проява на братска загриженост от по-големия към по-малкия ябанджия.

Изглежда, че от този разказ М. Арнаудов се е разколебал в създадената от Янко Кочев легенда. По въпроса за произхода той пише: „Всички подобни предположения и съмнения не могат да бъдат днес проверявани, при липсата на по-точни исторически и родословни показания. Остава — засега поне — да взимаме съобщението на Яворов като предание, в което сам той е вярвал. Яворов не изключваше да има някаква истина в нея (в легендата — б. м. И. Кр.) във връзка и с екзотичното на външния си вид.“

Легенда, ревностно доказвана и оспорвана, изкусно разкрасявана и допълвана, сравнявана по съдба със съдбата на Пушкин, една преднамерена заблуда, заплетена в мозаечната игра на загадките, като се започне от произхода, цвета на кожата и се стигне до овала на черепа не само на Яворов, но и на сестрите му, а и до очите, разположени малко нагоре — едва ли не както при индианската раса.

Нишката от най-загадъчното в този мит е изтеглена. След като имаме вече сведенията за произхода на рода и причините за изселването на някои членове от него и за заселването им на други места, сведенията за народността — състав в миналото и след освобождението на селото от турците, т. е. че в селото не е имало други народности освен българи, и сведенията на Тракийския научен институт, че през 1912—1913 г. и по-рано в с. Джалъ гьол, сегашното с. Любеново, Старозагорско, няма преселници от другаде, не съм съгласен с азиатския произход на рода. Родът Крачолови е чисто български и в миналото му няма чуждоземен, небългарски произход.

Тъмният бърнест тип, революционният, бунтарски и непокорен характер, прекалената доверчивост, преливаша в наивност, избухливостта, гостоприемството, гуляйджийството и самохвалството са родови черти, които са се проявявали в миналото, проявяват се и сега сред поколенията на този род.

СССР „ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 5, 1984

Брой 5 се открива със статията на Александър Панков „По следите на героя (Проблемът за положителния герой в съвременната критика)“. Както личи от подзаглавието ѝ, тя е посветена на отношението на съветската критико-теоретична мисъл към проблема за положителния герой в съветската литература. В общи линии са проследени различните промени, които претърпява концепцията за положителния герой в съветската литература, като най-голямо внимание е отделено на последното десетилетие. В уводната част на статията си авторът се спира на концепцията за положителния герой, поддържана през 30–50-те години. Тази концепция включва възгледа за положителния герой като участник в историята, съзидател и борец, строител на новия свят; той е ярка и активна личност, проводник е на историческите преобразования и изразител на идеите на прогреса. Александър Панков отбелязва и един съществен тезис — необходимостта да се покаже формирането на героя, закаляването му в преодоляване на препятствията или, както се е изразил авторът, — героят трябва да се роди пред очите на читателя.

А. Панков си задава въпроса защо след като съществува известна по-голяма или по-малка яснота относно концепцията за положителния герой, непрекъснато възникват спорове за него? Защо е нужно литературните теоретици и критици да призовават най-настойчиво писателите да създават поредните положителни герои — „въплъщение на човека на новата ера“?

Авторът коментира някои спорове за положителния герой — отбелязва неудачната практика на производствения роман от края на 40-те години, краха на теорията за безконфликтността, оттеглянето на литературата от илюстративността, от дидактическия схематизъм.

Александър Панков поддържа становището, че теорията за положителния герой не може да се развие без връзка с теорията за художествения характер. В статията са посочени три основни аспекта в теорията на структурата на художествения характер:

1. Картината на външното пространствено поведение на човека в характерни обстоятелства; 2. Описание на качествата на човека, които се групират на природни или телесни и на етични и социални — в този пункт се набляга, че реализацията на човешките качества винаги се осъществява в конкретен социално-културен контекст; 3. Изображение на човешката психология — т. е. на душевния живот на човека, неговото съзнание и подсъзнание.

Сложното съчетание на тези три страни на човешкия образ прави характера на героя максимално жив, пълнокрвен, дълбок. А обособяването, изтъкването само на един от трите набелязани компонента води до поеднозначни и еднолинейни образи. Никога не трябва да се забравя — пише Александър Панков, — че човешкият образ е конкретно художествено единство, отделните черти на характера се разгръщат не механически и не автономно, а цялостно, по пътя на различни преходи от външното към вътрешното, от вътрешното към външното. Описанието на постъпките винаги съдържа информация за психологическото състояние, а описанието на психологическите състояния може огледално или символично да замества външните действия.

Авторът отбелязва голямото значение на книгите на Л. Гинзбург „За литературния герой“ и „За психологическата проза“, в които теорията за литературния герой е представена в разгърнат вид. Л. Гинзбург оперира с цял комплекс от понятия за описване на структурата на литературния герой, като „формула на опознаването“, „исторически характер“, „експозиция на героя“, „литературна роля“ и т. н. А. Панков е на мнение, че, без да изчерпва изцяло проблематиката, Л. Гинзбург в споменатите си трудове дава на съвременната критика редица принципиални положения, които допринасят за анализирането на литературните факти.

Но според автора бедата на много герои в съвременната литература, които претендират за мястото на литературен положителен герой, се състои в опростяването на човешкия образ, а това довежда до диспропорция в изображението на героите, на техните действия, техния дух. А. Панков смята, че нямат оправдание и опитите да бъде обри-

суван „живият човек“ чрез преднамерено смесване на тъмни и светли черти в характера му. Подчертава се необходимостта от диференциация между „положителен герой“ и „естетически идеал“, който е висш предел на художественото съзнание. Естетическият идеал намира израз не само в героите и антигероите, но зад него стои авторовата мирогледна позиция, той се отразява в отношенията между характерите, идеите, обстоятелствата, заложиени в сюжета.

По-нататък в статията Ал. Панков се спира на начините, по които литературата обективно отреагира на съвременния живот, като създава множество типове положителни герои — тук се включва деловият човек на научно-техническия прогрес, тук са и хората от военното поколение, героите на дълга и мъжественото действие, селските хора и близките им престоноародни характери, хората на науката и изкуството, отстояващи верността на творческите си принципи и собствените си убеждения, героите на историческата проза, достойни за народната памет. Авторът е отделил място в статията си и на отношението на съвременната литература към традициите и обичаите на селския живот. Проблемът за множествеността на положителните типове има самостоятелно значение и що се отнася до отделния художествен свят, и до литературата като цяло. Авторът подчертава, че най-добрата съветска литература не е склонна да представя положителния герой еднообразно, а още по-малко е склонна да го идеализира. Тя предпочита да защитава човешкото в неидеалния човек, вървящ по трудните пътища на века.

Според Ал. Панков проблемът за критиката се състои в това — да не разкъсва в момента на изследването „общото“ и „особеното“, да почувствува смисловата тъкан на художествените образи, да не ги огрубява с привични термини, да не налива ново вино в стари мехове и да запази точността на идейно-естетическите обобщения. Да не се забравя, че положителният герой се ражда не изведнъж и не по критически заявки. За да се появи той, е нужно да изкристализира съзнанието на епохата, да се изгради поколение, което да стане носител на това съзнание.

Сериозен анализ на еволюцията на литературния герой — от горкиевските персонажи до наши дни — е направен в книгите на Ю. Кузменко „Мяра за истината“ и „Съветската литература вчера, днес и утре“. В тях се проследява как се променят образите на водещите характери, наложили отпечатъка си върху традицията на положителния герой в съветската литература, и предмет на изследване става именно традицията. През 50–60-те години критиката в хода на дискусиите за положителния и идеалния герой постига нужните за литературното развитие резултати:

настоява за взаимовръзка между героя и заобикалящата го среда, за необходимостта да се влияят у героя не само нравствените качества, но и отражението на обективната реалност, поставя въпроса за правдивостта на героя; отказва се от героя-etalon, лишен от вътрешни противоречия; достига до схващането, че художествената стойност на героя е обусловена от естетически закони, поспециално от това дали писателят създава епичен или драматичен образ.

Пътят на съвременния герой отразява (според Ал. Панков) новото възприемане от страна на литературата на проблемите на прогреса, на социалното развитие. 60–70-те години са за обществената мисъл период на активен социално-нравствен анализ. Понятието съвест — гражданска и лична — придобива роля на основна мярка за нещата.

Днес — пише авторът — не съществува единен исторически характер, който би попаднал лесно под готови теоретически дефиниции. Идейно-художествената приемственост има днес твърде сложни проявления — казано е не за външните подобия на сюжетите и персонажите, а за духовно-нравствената съгласуваност на общоначините образи и мотиви, исторически изработени от съветската литература и доживели еволюция и до наши дни. При това в един от сюжетите изпъкват на преден план мотиви от моралното битие на личността, в други — мотиви на народната памет, в трети — мотиви на социалния анализ, насочен към съвременния начин на живот. Взаимодействието на тези мотиви в хода на литературната еволюция е потенциално неизчерпаемо — изтъква авторът.

Ал. Панков отделя място и на често срещаното в днешната литературна критика определение „герой с парадоксален характер“ — отбелязана е трудността в отразяването на „съвременния среден човек“, който болезнено чувства нравствената раздвоеност. Подчертано е влиянието на класиците върху съвременното художествено мислене, как под това влияние се създава известна множественост в естетическите ориентации и същевременно те подтикат към търсене на духовна цялост, духовен синтез.

Развитието на съвременния положителен герой — пише Ал. Панков — се движи безспорно по пътя на натрупване на социално-психологическа и естетическа сложност, като се извършва претопяване на различни традиции и опит. Съвременната проза клони към схващането на героя като носител на трудния и мъчителен опит на живота, натрупан от народа и човечеството. При цялото изобилие от конфликти и ситуации най-интересните и значителни герои на съвременната проза са търсачите на истинска хармония и достойно човешко щастие.

М. Б.

От по-особен интерес в книгата е изследването на Ружена Гребеничкова „Кафка и темата за писането“.

В творбата на Стриндберг „Скарани“, която Кафка споменава в дневника си от 1915 г., читателят се натъква на една комична сцена. Стриндберг разказва за смелото решение на един мъж да отпътува при жена си по нейна молба в дома на нейните предци край Дунав, макар и да знае предварително, че срещата ще бъде само нова брънка в поредицата от лични катастрофи. Въпреки това героят е решен да приеме ударите на съдбата с очакването, че така ще обогати собствения си житейски и писателски опит. Съзнателното приемане на нежелана роля разкрива според авторката естетизирането на една житейска ситуация, свързано с отношението между литературата и живота. Самият Стриндберг подтиква към подобна интерпретация, като изоставя положението на разказвача и заема позицията на пишещия „тук и сега“. Писателят разкрива, че сам той е героят на творбата, който се осмелява да се въвлече в опасност за личността си, въпреки че може да очаква само фиаско и потискащи сцени. Така той принася своята жертва на „писането“. За подобно „поглъщане на живота“ от писателската дейност се говори близо двадесет години по-късно Роберт Малзер в творбата си „Лъжа на сцената“, отбелязва авторката.

Една подобна „автобиографичност“ изниква като възможност за преоткриване на „художественото преобразуване на живота“, т. е. на естетизирането на житейските ситуации, на стилизациите. Писателят не се стреми да обогати своето „Аз или дори своето обкръжение, което изглежда значимо, понеже той се движи в него; така му остава като нещо привлекателно единствено „писането“. Автобиографичността на едно произведение означава, че то се съобразява преди всичко с фактите. В основата си то представлява реабилитация на всичко онова, което ни се случва. Фикцията, измислицата, правилата на романа то изграждат тук нямат стойност.

В този случай пишещият знае, че фикционализирането произтича не от литературата, а от живота, от социалното пространство, от обществената комуникация, от житейския свят на отделни групи и тъканта на личните „истини“, посочва авторката.

Като образец на най-разпространената автобиографична прозаична форма могат да се посочат дневникът и писмото. За разлика от тях паметта често отбелязва неща, които не са се случили и въобще не биха могли да се случат.

Своите наблюдения и анализи авторката свързва главно с творчеството на Франц Кафка, в което автобиографичният елемент е тясно свързан с креативния акт, с „писането“. В биографията на Кафка, написана от Макс Брод, се намира следният пасаж: Брод предава на Кафка молбата на една франкфуртска актриса да ѝ разреши публичното четене на негови прозаични откъси. Отговорът на Кафка гласи: „Откъсите, които бих могъл да пратя, не означават за мен почти нищо, аз ценя само мига, в който съм ги написал.“ Това изказване на Кафка е според авторката симптоматично за неговото отношение както към литературата, така и към действителността. Автобиографичните елементи в неговото творчество произлизат преди всичко от стремежа към фиксиране на момента, в който възниква самата творба. Защото, смята авторката, мигът на писането, очарованието на писането се проявява като очарование на близостта. Като пример тя посочва един пасаж от началото на „Юноша“ от Достоевски, където посред воденото на повествованието в първо лице писателят немотивирано прекъсва разказа и вмъква своето присъствие чрез изречението: „Прочетох написаното... Но да се пише по такъв начин, означава да се фантазира.“ Този метод на авторско навлизане във фикционалната сфера е особено характерен за Роберт Малзер — един писател, от когото Кафка е възприел много похвати, за да изгради своето писателско умение. Като заключение се посочва, че всъщност цялото творчество на Франц Кафка носи характера на дневник, в който голямото преживяване, което се споделя, е самият акт на писането.

В. К.

„СЪБЕСЕДНИЦИ“. КНИГА ВТОРА,
АТАНАС СВИЛЕНОВ. С., БП, 1984

Втората книга с интервюта на Ат. Свиленов съдържа 12 разговора със съвременни български писатели. Авторът продължава портретуването на избрани от него съвременни творци и ми се струва, че в тази книга той достига до един своеобразен връх в майсторството си на събеседник. Срещите му с писателите не са еднократни, нито само от един период. Обикновено с по-старите автори „запознаването“ води началото си от младежките години на Свиленов, в миговете, когато е общувал с книгите на писателя. Първата среща „на живо“ създава и първото впечатление и у читателя, тя е особено важна. Веднага сме въведени в атмосферата на избора срещи, още със самото обаждане по телефона и по начина, по който е приет в дома, още в началните думи на разговора пред читателя застава живият писател с някоя негова важна, отличаваща черта. Свиленов не крие своето участие и пристрастие, но никъде не се натрапва, говори за себе си само толкова, колкото е необходимо, за да се проникне по-дълбоко в същността на автора, който ни представя.

Дълбокото предварително познаване на творчеството на тези 12 автори, както и на литературата за тях, също спомага за бързото и някак спонтанно навлизане в творческия им свят. Техните изповеди са максимално искрени и точни, няма повторения, няма разтегнати моменти и обяснения. Всичко е някак специално премерено, уточнено и тази прецизност не е нито скучна, нито хвърляща се в очи. Особено ме учуди и привлече това разнообразие на букета от автори, включени в книгата на Свиленов. Никъде няма „еднакви“ въпроси, сходни запитвания, повтарящи се моменти от техниката на интервюто. Разнообразието се ражда сякаш от само себе си, но всъщност тук личи умението на Свиленов да борови с интервюто — този толкова капризен литературно-критически жанр. Това не е само известна обиграност — изискват се различни комбинативни качества, като бърз и съобразителен ум, голяма деликатност, познаване на литературните и обществено-политическите факти, вникване в атмосферата на твореца, на времето, когато създава една или друга творба, отчитане на литературната критика, на общия литера-

турен процес и пр. Цялата тази предварителна подготовка съвсем не личи. Пред читателя като на сцената се изправят двама сладкодумни събеседници и когато беседата приключи, можем само да съжаляваме, че не е продължила повече време. А може би наистина с някои от по-младите автори, включени в книгата, Свиленов ще продължи своите разговори. . .

Книгата „Събеседници“ се чете на един дъх, защото подобрите имена са не само на любимци на автора, но и на мнозина читатели: Ем. Станев, Д. Талев, К. Константинов, Г. Белев, Г. Цанев, Др. Асенов, Б. Райнов, Г. Джагаров, В. Мутафчиева, Т. Жечев, Л. Левчев, Г. Марковски. Безспорно — талантливи, оригинални и много популярни автори, всеки със своя подчертана индивидуалност, с ярък характер на творец, с личен и значителен принос в дадена област. И в същото време — много различни почерци, полярни вкусове, особени творчески съдби. Обединява ги водещата мисъл на техния събеседник, а също и новата социална действителност, задачите, които стоят пред литературата на социалистическия реализъм. Но нека се спрем на дванадесетте задкулисни изповеди, които ни предлага книгата на Свиленов.

Първият разговор е с Емилиан Станев и е от „по-дългите“ — около 30 страници. Още с въвеждащите въпроси авторът насочва Ем. Станев да сподели къде е тайната на неговото „търсачество“: „Да, ние сме народ на революционери, който създаде и една революционна по дух, богата и самотитна култура“ (с. 8). Ем. Станев говори и за процесите в нашата проза, които я откъсват от описателността: „Не съм престанал да обръщам внимание на диригено на по-голяма пластичност в изображението, на по-съвременни форми на израз, като всичко това го съчетавам с изискването за икономичност. Днешният читател органически не понася бърливостта“ (с. 9). Ем. Станев не обича да го разпитват без повод, а само когато е издал нова книга. От своите творби най-много ценя „Антихрист“ и сборника с разкази „Вълчи нощи“. Това интервю на Свиленов е толкова богато, че един негов прочит не е достатъчен. Отначало добиваш общо впечатление за големина и неспокоен творец, а след това изпъкват толкова много подробности, че направо се чудим как е успял съ-

беседникът му да ги измъкне. Романът „Иван Кондарев“ е писан в продължение на 14 години! Някак си от само себе си се ражда и тази открояваща се изповед на Ем. Станев: „... ние, писателите, мислим най-добре тогава, когато пишем. Ние не знаем какво знаем всъщност. Това е едно познание, скрито в самите нас, неизвестно, което, като седнем да пишем, разкрива тайната си.“ (с. 28). Или: „Колкото повече остарявам, толкова по-мъчно разбирам дори себе си“ (с. 32). Беседата с Ем. Станев свършва, но на читателя му се иска тя да продължи, иска му се Свиленов да не е отпечатал всичко, да е запазил нещо и за една бъдеща „трета книга“.

Портретите в предлаганите интервюта са хем завършени и цялостни, независими от тяхната дължина, хем и „недовършени“, защото авторът им е успял да раздвижи нашата мисъл, да ни приближи максимално до творца, за да ни остане сякаш сами да беседваме с него и след прочитането на интервюто. Заработило е нашето въображение, пуснал е някакъв вътрешен механизъм между Свиленов, събеседника и читателя и ние сами вече можем да питаме и да си отговаряме, ако познаваме творчеството на автора, разбира се. А не е ли това една от магията на интервюто?

Срещата с Димитър Талев е много кратка, но запомняща се. Започва малко тайнствено, с малка кореспонденция между двамата събеседници. Прилича по-скоро на спомен, на кратка изповед, на есе. Но и тук витае духът на големия български писател.

Общуването с К. Константинов също е придружено с кратка кореспонденция, понякога това е, изглежда, стил на Свиленов — тя създава особена интимност и по-силна връзка между двамата събеседници. Внася и по-голяма достоверност. Споменът при срещата също присъства и носи известен романтичен ореол, придава повече субективност на разговорите, по-голямо очарование. Тук присъствуват и извадки от бележник. Така събраните спомени и бележки от различни години завършват през лятото на 1969 г., когато К. Константинов е бил вече неизлечимо болен. Свиленов му занася пет екземпляра от току-що излязлата в „Български писател“ книга „Върхове“ и го вижда за последен път. Тогава е нарисувал и един негов последен запомнящ се портрет: „На вратата на жилището си той се появи като че ли все същият (а знаех, че е неизлечимо болен), само че по-блед и някак като че ли прозрачен. Имах чувството, че целият е от крехък млечнобял порцелан и че при най-малък допир ще се счути“ (с. 48).

За пръв път при Гьончо Белев Свиленов отива едва тринадесетгодишен и атмосферата от срещата е предпадна почти с юношеска привовдигнатост и разпаденост. Тяхната близост продължава до самата смърт на писателя и в интервюто често се присмесват есеистично-спомени моменти с деловия тон

на въпросите. По-точно въпросите са само туктам, а цялостният портрет на Гьончо Белев е постигнат чрез фактите, предадени и с есеистичните отклонения на спомена. Така Свиленов създава и своеобразен жанр на интервюто, което съвсем не се изчерпва само с въпросите, а на помощ идват спомени, писма и някои кратки разсъждения и характеристики. Но всичко почива на документална основа и това създава още по-голяма автентичност.

Най-респектиращ и може би най-изчерпателен портрет-скица е направен на Георги Цанев. Макар че започва веднага с пряк въпрос и в него няма да срещнем много отклонения, това интервю има характер почти на литературнокритически портрет, толкова е подробно, задълбочено, изчерпателно и добре композиционно премерено. Сякаш самият Георги Цанев със своята добросъвестна последователност и голяма стриктност е направлявал беседата. Проследен е целият жизнен и творчески път на големия критик — от ранно детство до настоящите дни. Посочени са мястото и приносът му в нашата литературна критика и история, реставрирано е времето, в което се е оформил, дружба му със Смирненски, Георги Бакалов, Асен Разцветников, Н. Фурнаджиев, осветлени са много деликатни моменти от развитието на критика, неговото непрестанно устояване срещу сектанството и догматизма и в литературната критика и история. Постепенно се очертава и портретът на Боян Пенев, изиграл съществена роля в творческия живот на Г. Цанев. За своя учител критикът говори с голям пиетет: „Боян Пенев, без да пренебрегва фактите, без да страни от прочуването на огромен документален материал, разтълкува този материал от гледището на естетически позиции. И това е неговият принос в нашата литературна история. За пръв път историята на литературата стана история на развитието на художествените ценности“ (с. 73).

Разговорът на Свиленов с Г. Цанев е особено ценен и с това, че целият е изпъстрен с много любопитни спомени на самия Г. Цанев в неговия дълъг път през годините. Освен точна характеристика на Боян Пенев тук ще срещнем и портрет на прогресивния чешки критик Фр. К. Шалда, чиито лекции Г. Цанев слуша в Прага през 20-те години. Твърде интересни са и споделените мисли на Г. Цанев за литературната критика: „Талантът на поета е да създава художествени образи, а талантът на критика е да създава критически образи, като използва образите на поета и опита от живота“ (с. 78).

Привличат вниманието в разговора и мислите на Г. Цанев за рецензията: „Трябва да призная, че и аз най-много си харесвам рецензиите от цялото си литературно дело. Смятам рецензията за нещо много сериозно и много отговорно. Литературнокритически очерк, литературнокритическа статия може

да напише всеки специалист филолог, но не всеки може да напише сносна рецензия. Тя е всъщност най-типичната литературна критика. Рецензията е голямо изпитание за автора си. . . Мен едно време много ме критикуваха, че говоря за критически усет. Но аз винаги съм считал, че ако нямаш критически усет, никаква идейна и теоретическа подготовка не може да ти помогне. Коего, разбира се, не значи, че тази подготовка е излишна — напротив, необходима е“ (с. 78).

Разговорът с Г. Цанев обхваща около 20 страници и е един от най-сполучливите в книгата и затова, защото сам Ат. Свиленов е ученик и следовник на Г. Цанев в критиката и тази непосредствена приемственост личи в оформянето на беседата.

Най-обхванен и най-дълъг е разговорът с Др. Асенов. Той обхваща 60 страници и би могъл след известни допълнения да излезе отделно — в поредицата „Литературни анкети“ например. Но и тук той създава свой особен безбестричен плънеж в книгата, увеличава нейната безспорно голяма стойност. Образът на този интересен писател, наш съвременник не толкова по време, колкото по мисъл, е изграден доста пластично, започва от ранните му детски години и завършва с фаталната за него 1979 г. Много умен събеседник, какъвто беше Драгомир Асенов, той сам създава атмосфера за проникновен и сериозен разговор не само върху собственото си творчество, а и по въпросите на писателското изкуство. Пронизващата му безпощадна мисъл съпътствувала всички отговори. Струва ми се, че той е имал много още какво да споделя, но нарочно се е ограничавал, защото не е желал да говори много за себе си, да доминира. Някаква особена скромност сякаш го е съпътствувала, която иначе той прикриваше с цветисти изрази и заразително бликащ хумор. Но тук, в беседата със Свиленов, е изведнъж много сериозен, дори ми заприлича на някой от неговите положителни герои от пиесите му — готов да се раздава, да съобщава скромно мнение си, което дълбоко е премислил, да търси корените на злото, да прониква със загриженост в сложните съвременни човешки отношения, да се старее за ги разбере и да ги обясни. . . Особено интересни са размислите на Др. Асенов за характера на литературното творчество, за ролята на живота върху оформянето на твореца:

„Според мен впечатленията от детството (но не само от него, а от целия ранен човешки живот) наистина подхранват най-трайно едно творческо дело. Имам своя теория по този въпрос, която ще споделя в разговора. Смятам, че впечатленията, които са в основата на една литературна дейност, са от две категории. Първата категория наричам първоначално натрупване на опит или главен акумулатор, генерално зареждане на акумулатора. Втората категория наричам допълнително натрупване или презареждане на акумулатора. Веднага ще кажа, че ако липсва

първият етап, неминуемо се издв до състояние на херметизация, на бързо изчерпване, на самоповторение и т. н.“ (с. 104).

Като автор на съвременни драми, Др. Асенов споделя и свои мисли за драматургията, например за „трите кита“, на които се крепи драмата: „големият човешки образ, яркият конфликт и дълбоката проблематика“ (с. 130). Писателят споделя, че има в главата си доста ненаписани пиеси, които за жалост не може да осъществи.

Силно привлекателно е интервюто с Богомил Райнов. То е от пределно кратките това малко ни учудва, защото този автор е може би златна мина за анкетаторите. Но то е оригинално, защото е посветено на една тема: на криминално-приключенския жанр в литературата и киното. Едва ли този жанр е така добре характеризиран другаде у нас, освен в тези сбиги, лаконични, но много точни и задълбочени отговори на Б. Райнов. Тук ще срещнем кратки характеристики на Дашигъл Хамет, Реймънд Чандлър, Агата Кристи, Конан Дойл, Ж. Сименон, Джим Томпсън. Б. Райнов си служи с оригинални паралели между нашите и световните класици на криминално-приключенския жанр, за който той споделя: „До Априлския пленум поделяхме много неща. В това число и жанра, който ни занимава. Изобщо оставяхме едно оръжие да бъде използвано от противника срещу нас, вместо ние да го използваме срещу противника“ (с. 167).

Атмосферата на обновителния климат на Априлския пленум е най-добре очетана в разговора на Свиленов с Г. Джагаров. Много са ценните мисли, които поетът споделя за революционната линия на нашата поезия, за приятелствата си с Пеню Пенев и Минко Николов, за оценката на Христо Радевски на „Моите песни“, излезли през 1954 г., но писани по-рано. Привличат откровенията на Джагаров за мисията на поета: „Той притежава дарбата да предчувства събитията, не да бъде тяхно ехо, а да ги предсказва, да бъде ясновидец и прорицател на бъдещето. . . В този смисъл Априлският пленум за мене, ако се вземат предвид стихотворенията ми с тяхното истинско съдържание и стил, е мое съществено поетическо видение. Аз сякаш се бях родил за този прелом и съм благодарен, че имам възможност да му отдам и му отдавам всичките си нравствени и физически сили“ (с. 174).

Разговорът за поезията на Април продължава и в беседата с Л. Левчев, който казва: „Априлския пленум ние го възприехме като сигнал, като знак на историята. . .“ (с. 251). Своето поколение в поезията Л. Левчев нарича „новобранци“, които направо приемат новото оръжие на партията в областта на идеологическия фронт. „Бих казал с мъдростта на изминатия четвърт век, че по болката, която тогава са изпитвали хората, ние измерваме величието на раждането. Безболезнено нищо не се ражда на този свят — ни идеи, нищо пък една такава мащабна истори-

ческа епоха като априлската епоха“ (с. 254). Интересни са признанията на Л. Левчев за неговите книги, за техните заглавия, които някак си са свързани едно с друго, за особената съдба на всяка една отделна книга, независима от автора, неподвластна на създателя си: „И има нещо красиво в тази независимост“ (с. 263).

Вкусът на Свиленов към оригинални творци новатори проличава и в разговорите му с Вера Мутафчиева, Тончо Жечев и Георги Марковски. С деликатност и професионално умение Свиленов поднася кратките самохарактеристики на тези автори. Любопитна е изповедта на жената — писател и учен, В. Мутафчиева, която говори за особенния „исторически“ въздух в нейното семейство, за подтиците, които я насочват към историята и към писателството, за традициите и новаторството на историческата тематика за нашата литература. Мен специално особено ме заинтригува отговорът на писателката на въпроса: „Какво смятате, че непременно трябва да направите? — Тя казва: „Да напиша спомените си. И не смятам, че това е работа за отлагане, повечето автори я отлагат, докато стане късно“ (с. 220). Писателката е замислила да напише както документално изложение на спомените, така и роман върху същия материал. И както забелязваме, този ѝ експеримент вече е започнал да се осъществява с появяването на отделни художествени откъси от нейни ранни спомени по страниците на периодичния печат.

Някак задъхано и много импулсивно протича беседата с Тончо Жечев: Свиленов го е оставил да разгръща почти белетристично своите отговори и те приличат на късове есеистична проза. Тук има спомени, размисли, портрети на приятели, пресъздаване на отделни моменти от нашата действителност, мисли за критиката, за отделни писатели. Но най-важното е, че присъства „на живо“ самият Тончо Жечев — с неговата жива реч и маниери, с неизменното му чувство за мащабност, историчност и народопсихологичност, със страстта му към откривателство, с неизменната му любов през годините към документалното четиво...

В разговора с Г. Марковски се натъкваме на едно особено „опониране“ на интервюирания, което прави беседата несъмнено още по-привлекателна и интригуваща. Дори докрай Свиленов не се съгласява напълно с мнението на Марковски за критиката, но това не е попречило на писателя да изложи своите мисли, нито на анкетатора да поставя своите въпроси. Между многото интересни мисли, споделени в това интервю от Г. Марковски, бих искала да отбележа схващането му за писателството и за изкуството като „неосъзната рефлексия срещу смъртта, инстинкт за живот, една не безсмислена надежда да останеш сред другите и след като физически няма да те има“ (с. 268).

Затваряш книгата „Събеседници“ на А. Свиленов с чувството, че си общувал непосредствено с всичките тези 12 оригинални творци. Почувствувал си не само тяхното индивидуално своеобразие и богатство, но, сякаш без да искаш, си беседвал и с невидимия тринадесети събеседник — с неуморния и доброжелателен автор.

Ваня Бояджиева

КЛЮЧОВИ ДУМИ

„СОВРЕМЕННОСТИ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ. ЛИТЕРАТУРНОКРИТИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ“
от ВИТАЛИЙ ОЗЕРОВ. М., 1983,
изд. „Советский писатель“)

За обективния начин на писане на Виталий Озеров цялостността на конкретния анализ е много по-близка от разпокъсаността на общите впечатления, строгата логичност на аргументацията — от стихийността на емоционалните оценки. Но съвсем не можеш да наречеш този начин сух, рационалистичен. Освен всичко, още и поради това, че, като не признава изблиците на самоцелния „есейизъм“, той съвсем не е чужд на лириката, чиято осезаема вълна идва от раздвиженото изповедно начало. В новата книга на критика то нерядко е свързано с автобиографичните мотиви на спомените. За комсомолската младост и студентството в ИФЛИ. За трудовия устрем от първите пелитки и ратното време на Великата отечествена война. За отдавнашните и неотдавнашните, близките и далечните пътувания из страната и по света. В един случай това е мимолетен разказ за собствената фронтова кореспонденция, написана оперативно по горещите следи на подвига на Виктор Талалихин и посветена на неговия първи в историята на авиацията ношен таран. В друг — извлечени от бележниците от различни години свидетелства на очевидци за беседи и срещи с Александър Fadeev, с Константин Федин. В трети — лаконични, но с голям вътрешен обем скици на паметните събития от литературния и обществения живот, които са срещали автора с Константин Симонов, с Борис Полевой.

Какво е това — преднамерен стремеж да се оживи литературното изследване, да се украси с белетризиранни винетки? Не — дори и в най-малка степен. Лиричност на изповедта — такава е главното свойство на авторския глас, такава е и изпъкващата особеност на почерка, както и публицистичността на проповедта. И едното, и другото се диктуват от идеята на книгата, която „е замислена като определен принос в колективното изследване на съветските литературни традиции по магистралното направление на естетическото развитие. Тя включва в себе си написани през различни години и допълнени, прерабо-

тени очерци за неколцина прозаисти — от числото на онези, които са сближени от художническото възприемане на героико-революционния дух на века, от подхода към създаването на положителни образи.“

По такъв начин, определяйки ясно тематичните плацдарми на изследването, В. Озеров веднага означава и методологическия курс на възгледа върху творчеството на писателите, станали главни „герои“ на книгата. Неслучайно той приважда думите на Шолохов, че „да се говори за отделния писател — това значи да се говори за литература: така сме свързани всички ние и с приемствеността на художественото мислене, и с литературните традиции. Ние, писателите, сме като единна верига, състояща се от отделни звена.“

Изострено чувство за веригата — така е може би най-вярно да се охарактеризира ръководящият патос на размислите на В. Озеров за всеприхващащата приемственост на връзките, за неразкъсваемото единство на писателските поколения. Ако, разсъждава критикът, в зората на светската многонационална литература нейните най-стари майстори, основоположниците, класиците „са станали пионери в художественото откриване на новия свят и са продължавали, а някои продължават и досега своя самоотвержен труд“, то за дошлите след тях „те са и *предшественици*, и *съвременници* едновременно. А писателите, чийто път се датира вече от края на 30-те — началото на 40-те години, тоест истинските наши съвременници в прекия смисъл на думата, творчески, по своему разработват много повдигнати по-рано проблеми на епохата, усвояват естетическите принципи — и не механично, а в „контекста“ на днешните обществено-литературни и на своите собствени търсения.“ Оттук и всеобщото контактуване, неразривната съединеност на писателските съдби не само в общо-литературен, но често пъти и в биографичен план. Нека вземем, да кажем, А. Фадеев (на него е посветен първият очерк — „В борба за новия човек“), непосредствено свързан с творците на светската литература в продължение на цялата ѝ история. „От едния, както от Горки се е учил. С други, като с Д. Фурманов и К. Федин, едновременно е започнал литературната си дейност. Трети, като Н. Островски, е благословил за нейното продължаване. С четвърти, като К. Симонов, Ш. Рашидов, Б. Полевой, Г. Марков, до края на живота си е вървял ръка за ръка в обществената и литературната дейност.“

Както виждаме, става дума за направляващата диалектика на традициите и новаторството, разкрита аналитично на много и различни равнища. В нейната динамика „съвременниците и предшествениците се съединяват с трайни връзки, но тяхното отношение е и взаимно притегляне, и взаимно отблъскване, и взаимно допълване“. Наследяването на традициите е условие за плодотворно търсене, водещо към откриване на

„нови жизнени пластове с нови художествени средства“. То е непоклатима опора на новаторството, което е силно именно с това, че „не отменя намереното от предшествениците, а предполага и творческо продължаване, и преосмисляне, и оспорване.“

Възприемайки жизнената и творческата съдба на писателя като най-важен жалон в историята на литературата, В. Озеров открива във всяка нейна точка пресичането на множество линии, сливащи се в магистралата на общия път. Така романът „Животът на Клим Самгин“, доказва критикът, не е можел да не разтърси А. Фадеев именно затова, защото той „принадлежи към писателите, остро чувстващи необходимостта от нов епос, в който са слети мащабността на историческото развитие и неговите нравствени параметри“. Задълбочавайки се в четене епопеея на Горки, поставил „в центъра на вниманието си идейния живот на обществото, философското и нравственото самосъзнание на личността“, построил „повествованието реалистично, в проекцията на народното битие“, А. Фадеев открива в нея „ненадминат анализ и на времето, и на вътрешния свят на персонажите“. Откритията на Горки влизат органично в неговия художествен опит, пречупват се в „естетиката на положителния образ“, която не признава нито всеядността на безкостния хуманизъм, нито праволинейно-функционалното представяне на човека, нито облекченото, украсителско изобразяване на „суровото време, на сложните характери“, а широко се просмуква в своята идейно-нравствена полифония от мотиви с висок трагичен градус. Разбира се, всичко това не е пряко налагане, а се отразява самобитно и многообразно в по-нататъшното движение на литературата — в сюжетните колизии на Е. Казакевич и В. Биков, във финала на „Белия параход“ у Ч. Айтматов, в образите на лейтенант Княжко в „Бриг“ на Ю. Бондарев или на автобиографичния герой на В. Сьомия в романа „Бент“.

Разтвореността на творческия свят на писателя в историята на светската литература, неговата съотнесеност със съвременните художествени търсения занимават В. Озеров и в следващите раздели на книгата — в монографичните очерци, в портретните статии. В едни от тях той предлага цялостно обхващане на писателското творчество, в други отделя избрани страници. Обаче всеки път аналитичното внимание на критика е насочено към утвърждаване неоспоримите уроци на майсторството, от наследяването на които се предопределят типологически общите закономерности и тенденции на многонационалния литературен процес. В творчеството на К. Федин това е урок по философска целенасоченост на художествената мисъл, свързваща традициите на светското изкуство и на отечествената класика, схващаща духовната значимост на човека в неразделността на неговата и на народната съдба. Урокът

на Д. Фурманов се състои в това, че, създавайки „наистина народен характер, с неговата сила, красота, своеобразие на националните качества, с целеустремеността на революционера, на интернационалиста“, той дава на критиката „първата опора в нейните изисвания към писателите да покажат героя на новото време — опора на търсенето и дължимото в светската литература.“ Урокът на Н. Островски е в „нравственото съдържание на образа на съвременника. Той може да бъде лично сходен или несходен с Павел Корчагин, „да извършва или да не извършва подвиг, съдбата му може да се формира, както е угодно“, но „корчагинската социална активност, морална чистота“ непременно ще бъдат негов родова прилика, основно свойство.

Наблягайки във връзка с Павел Корчагин върху историческата конкретност на характерите и обстоятелствата, В. Озеров горещо ратува за такова обосновано сближаване на времената, когато на изследователя се удава „да съгласува както неповторимостта на всеки, така и историческите „гени“, които са наследени от следващите поколения от предците, дават плодове и подобни, и неподобни на тях. Тоест да върви в дълбочина, към корените на социалното, психологическото явление и да го трактува широко, със заложен в него потенциал — с онези, които трябва да родят новите качества.“ Казано е за доминирането на корчагинското начало, което с годините ни се открива с все нови и нови страни у героите на Н. Бирюков („Водите на Нарин“, „Чайка“) и Б. Полевой („Повест за истинския човек“), Е. Казакевич („Звезда“) и Б. Василев („А утрините тук са тихи...“), В. Астафиев („Пастир и пастирка“) и В. Титов („Злата смърт надвил...“). Но обективно то съдържа много по-разширен смисъл, отнасящ се до генезиса и до много други литературни традиции. Например традицията на политическия роман, чието родословие води началото си от „Похищаването на Европа“ на К. Федин и „Родени от бурята“ на Н. Островски. Или, предугаданата от Д. Фурманов традиция на синтеза на „литературата на факта“ и „литературата на измислицата“, на документалната основа на повествованието и съдържащите се в него идейно-художествени обобщения. Много са различни проявите на такъв синтез в „Педагогическа поема“ на А. Макаренко, в книгите на П. Вершигора „Хора с чиста съвест“ и С. С. Смирнов „Брежневската крепост“, в повестта на Д. Гранин „Клавдия Вилор“ и написаната от него в съавторство с А. Адамович „Блокадна книга“...

В. Озеров разглежда наследството на К. Симонов, Б. Полевой, Ш. Рашидов в пълноводното русло на традициите и новаторските търсения на съветската литература. Статите за тях, издържани в духа на творческия портрет, са забележителни още и с това, че пресъздават живия облик на писателите, видян в неповторимото им личностно своеобразие, възприемат се като своего рода

послеслов към техните съдби, продължени във времето. Като че ли самият живот създава този мотив за безсмъртието на писателското дело, прокарвайки първата бразда на пролетната сеитба през Буйническото поле край Могилъво, където през юли 1941 г. Константин Симонов за първи път влиза в бой. Нима не е символично, че браздата преминава близо до големия камък, който е поставен в памет на писателя?...

Непосредствено към 70-те—80-те години водят статиите за творчеството на Д. Гранин, О. Гончар, Г. Марков. В пречупването през тяхната творческа индивидуалност критикът проследява многообразните жанрово-стилови направления, с които се характеризира движението на десетната проза. Романът или повестта за нравствения избор, откриващ „красотата на творческия процес, лабораторията на научното търсене, романтиката на изследователската работа с нейните полети, с „приключението“ на мисълта, щастието и несполуките“. Не „от умозрителното морализаторство“ произтича способността на героите на такава проза да направят верния избор, а от висотата на позицията, „от която художникът гледа живота — и отшумелите години, и съвременността“... Монологичният роман-размисъл, чиято повишена емоционалност се опира на „грижливо подобрени реални, такива, в които концентрирано е изразена същността на социалните явления“. В образния строеж на такъв роман лирико-романтичното и философското начало се сливат с епичното, „публицистичната актуалност е разкрита и подкрепена от исторически реминисценции, от разместване на времената“... Социално-философският роман, в чийто идеи и образи е въплътена „величествена мисъл“, обхващаща „съвременната действителност в контекста на общото световно развитие“... Различни теми, стилови похвати, повествователни интонации. Но в тяхното многообразие проличава единството, циментирано от неотслабващото чувство за писателската отговорност за съдбата на съвременния свят и на човека в света. То е в природата на съветската литература, която е пренесла през всички „етапи на големия път“ (така В. Озеров е нареkel встъпителната статия към книгата) неразривната връзка на времената, поколенията, традициите...

Характеризирайки поетиката на А. Фадеев, критикът отделя завършващите „Разгром“ думи — „... трябваше да живее и да изпълнява своите задължения“ — като ключови не само за писателското творчество, но и „за изработване от нашето изкуство на такава възприемателност за света, което „винаги и навсякъде“ движи новия литературен герой“. Самият В. Озеров също има свои ключови думи. Те могат да се прочетат в откриващите книгата разсъждения за хората, с които го е срещала съдбата му, у които е виждал представници, хора от десния фланг. „А редом

с тях — продължава авторът — винаги са стояли и стоят също толкова колоритни фигури, наистина, са на реални хора, а на литературни персонажи. „Нереалисти“, но няма те не са ни безкрайно близки и скъпи? „Персонажи“, но предава ли литературоведският термин покоряващата сила на художествения образ? На такъв образ, без който няма да се разбере смисълът на епохата, на пътищата за духовното формиране на нейните синове и дъщери.“

Критикът е прав: ако литературният герой е влязъл в твой духовен свят, станал е неотлъчимо достояние на жизнения опит, неотлъчен спътник на съдбата, то и противоречивите мнения за книгата, в която е изобразен той — „хареса ми — не ми хареса“ — изглеждат заземено утилитарни, еднакво далечни и от литературата, и от живота. Не затова ли за тях няма място в новата работа на Виталий Озеров, защото цялата тя е увлекателен и убеден разговор за естетическата реалност на изкуството, която се ражда от живота и се връща в живота?...

Валентин Оскоцки

Преведе от руски: Ралица Маркова

EDUARD BAYER, DITMAR ENDLER

— „BULGARISCHE LITERATUR IM ÜBERBLICK“.

Leipzig, 1983

Книгата на двамата видни българисти на ГДР е първият обстоен преглед на българската литература, издаден на немски език. Колкото и последователно понякога да е било възприемането и проучването на родната ни литература в Германия до Втората световна война, факт е, че то не довежда до нито едно цялостно изследване за основните моменти и постижения в многовековната ѝ история. Първоначално това се отразява неблагоприятно върху рецепционните процеси през последвалите периоди. Новите обществени условия в ГДР съдействуват за сравнително бързото превъзможване и качествено изменение на това състояние в посока на съвременните изисквания и схващания. От две десетилетия насам българистиката в ГДР се развива последователно и днес е напълно оформено интеграционно звено в славистиката и духовния живот на страната. Постиганията в две от нейните области — езикознанието и литературознанието — стават все по-значителни. Наред с издадения преди няколко години първи по своята пълнота „Българско-немски речник“ (съставен от Хилмар Валтер и Дитмар Ендлер), наред с различните публикации по отделни въпроси, наред също с високопрофесионалните преводи на художествени творби и системно провежданите двустранни конференции, несъмнено важно доказателство е и споменатият труд „Поглед върху българската литература“.

По своята същност той е научнопопулярен и трябва да бъде разглеждан с оглед на особеностите, които отличават този род изследвания. Открояват се на първо място неговата пълнота и критериите за подбор на имена, произведения, явления. Авторите засягат и характеризират всички съществени моменти в развойния път на българската литература — от ранните ѝ образци до художествените явления и тенденции от 70-те години на нашия век. Отделните глави следват, общо взето, възприета периодизация: епохата на старата литература, Възраждането, след Освобождението до Първата световна война, между двете световни войни, след 9. IX. 1944 г. В приложения от авторите подход се обединяват хронологическото изложение на литературните процеси и изясняването на свързани с тях възлови проблеми, което дава по принцип възможност да бъдат синтезирано разглеждани не само последователността на литературния развой, но също и присъщите му тенденции и особености. Първата част например е изградена изцяло според хронологическия принцип: литературата по времето на Първата и Втората българска държава, през османското робство, тук е включено и едно обзорно изложение върху родния фолклор. Следващите три части, посветени на литературния развой до Втората световна война, показват някои съществени отклонения — самите наслови на отделните глави дават представа за водещите имена и характерните явления в литературния процес: „Паисий Хилендарски — пръв идеолог на Българското възраждане“, „Ранна изява на художествената проза — Софроний Врачански“, „Публицистика и дидактична литература“, „По пътя на националната литература“, „Марксистическата литературна критика и ранната социалистическа литература“, „Темата за антифашистката борба в лириката“, „Отзвучаването на символизма“, „Антифашистският фронт на писателите“ и пр. В последните две глави няма очерци за отделни писатели — развитието на основните жанрове (проза, лирика, драма) е проследено по десетилетия. Въведени са обаче и някои проблемно обособени формулировки: „Темата за антифашистката борба в лириката“, „Човек и история в епоса“, „Поезия на строителството и свободния труд“, „Изменения в историческия роман“ и пр. Както личи, в едни от тези формулировки са подчертани тематичната определеност на литературата и особеностите на историческия момент, а в други — специфични за художествения процес белези.

Не бих казал, че липсата на единство в заглавията предопределя някои от недостатъците в труда, макар че те са израз на предварително оформената и следвана от авторите концепция или представа за характера и целите на тяхното изследване. По-важното в случая е, и това искам да изтъкна най-напред, че така извияният подход е в непосредствена връзка с друга съществена осо-

беност на труда — неговата роля на източник на информация за развитиия път на българската литература. В основни линии авторите постигат тази задача: те засягат началото и първите стъпки на литературата, отразяват високите моменти в нейното развитие през средновековието, очертават епохата на Възраждането, възвеждат немски говорещия читател в спецификата на фолклора, разкриват идейните и художествените течения в литературата след Освобождението, спират се на значителните имена и произведения, обръщат внимание върху измененията и тенденциите, които характеризират литературното развитие след 9. IX. 1944 г., точни са посочените дати и въобще данните относно историческия, библиографския и биографичния контекст на литературата. Вярно и сравнително подробно са представени например качествата и значението на „Житие и страдания грешната Софрония“, вътрешната взаимозависимост между литературния подем през XIX в. и националноосвободителните движения, въздействието на народното творчество и формирането на новобългарския език, изключително плодотворната роля на различните сборници с народни произведения и предното място на Миладиновия сборник в тази взаимовръзка (с. 80), жизненият път на Петко Славейков и неговата разностранна литературно-публицистична дейност, също и идейното съзряване на Любен Каравелов и постигнатият с неговите повести възход на художествената проза. Съдържателни са очерците за писатели и художествени явления след Освобождението. И тук авторите обединяват в едно биографичните сведения, историческия коментар за съответните периоди и утвърдените вече знания за произведенията, които характеризират творческия път на писателите и художествения свят на самата литература в нейната цялост. Открояват се очерците за Иван Вазов, Антон Страшимиров и Елин Пелин, за марксистската литературна критика и застъпването от нея принципи в изкуството (с. 149—157), за Пенчо Славейков — един очерк, който в отличие от други впечатлява повече с конкретността на изложението, с мащабността на изводите относно връзките му с немската литература и съответствията на нейни идейно-художествени особености в личното му творчество (с. 159—165). Основателно е да се каже, че в представянето на този период от литературата проличават едни от най-силните изследователски качества на двамата българисти. Ще бъде обаче несправедливо, ако тези качества се ограничават само с посочените очерци. Те личат и в някои от частите за следващите периоди (например за Смирненски и Йордан Йовков, за антифашисткия фронт на писателите и Никола Вапцаров), особено в очерците за някои нови процеси

в лириката и прозата след социалистическата революция.

И все пак, очевидни остават някои недостатъци, които в една или друга степен прозвучат от избрания подход и предварително оформената представа за характера на този научнопопулярен труд. Написаното за Паисий Хилендарски е под равнището на съвременните научни познания; големи български поети като Христо Ботев, Гео Милев, Никола Вапцаров и други са представени извън европейския (световния) контекст на творчеството им, тъй като не са взети под внимание сравнителните изследвания от последните две десетилетия; с единични изключения, художествените направления през Възраждането и други периоди не са разглеждани самостоятелно, поради което не са и отразени съществени черти на тяхната естетика; нарушена е пропорцията между историко-биографичния материал и анализа на съответните произведения. Така за Ботев се казва, че неговата национална борба е част от общата борба на народите (с. 111), но това е далеч от една постановка за по-широкото значение на поезията му, а и мисълта за социалистическия утопизъм претърпя в последно време чувствителни уточнения. Изложението за Гео Милев е не по-малко характерно в това отношение: две трети от текста запълват исторически и биографични сведения, докато анализът на поемата „Септември“ (предимно тематичен) обхваща само с. 192. Не разбирам защо и цялата „септемврийска литература“ е видяна в същия план, а не чрез отличаващите я идейно-художествени тенденции, които всъщност определят разностранния смисъл на самото понятие „септемврийска литература“.

Тези и подобни на тях пропуски не поставят ли най-малко под съмнение познавателната стойност на труда и неговата положителна роля като чуждестранен източник на информация за развитиия път на българската литература. Книгата на Едуард Байер и Дитмар Ендлер отговаря на това свое предназначение и в този смисъл тя е приносна изява на литературната българистика в ГДР. Важно доказателство е също живият и ясен език, на който е написана. Откроява се оригиналният ѝ характер на „поглед“ върху многовековната история на родната ни литература — все още единични са прегледите от този род на чуждестранни езици, а на немски език той е единствен. Това и налага при едно второ издание да бъдат взети под внимание пропуснатите възможности за едно по-съразмерно представяне на художествените стойности и явления в тяхната органична взаимовръзка с родните традиции на българската литература и нейните активни взаимодействия с общите процеси.

Илия Конев

S O M M A I R E

<i>Soixante-quinze ans de la naissance de Nicolas Vaptzarov</i>	3
Pètrè Veltchev—Le cycle de poèmes espagnol de Vaptzarov	27
Yordan Kaménov—Nicolas Vaptzarov au journal „Littératuren kritik“	38
* * *	
Guéorgui Vélev—Les héros d'„Antichrist“ captifs de la dialectique	56
Sergheï Raïkov—Le Front de l'incertitude	77
Rossitza Dimtcheva—La psychologie du peuple en tant que science	101
Christo Todorov—Le texte littéraire du point de vue linguistique et esthétique	101
Alexandre Lutzou (Roumanie)—Degrés de la comparaison	101
<i>Profils</i>	
Svetlozar Igov—Pètrè Alipiev	113
<i>Communications scientifiques</i>	
Ivan Kratcholov—De l'origine du poète P. K. Yavorov	130
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de l'URSS et l'Allemagne Fédérale	141
<i>Revue</i>	
Vania Boïadjieva—„Interlocuteurs“ par Athanase Svilénov	144
Valentin Oskotzki—Paroles de clef („Contemporains et prédécesseurs. Essais de critique littéraire“ par Vitaly Ozerov (en russe)	144
Ilya Konev—Edouard Bayer, Ditmar Endler: „Bulgarische Literatur im Überblick“	

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. „Чапман“ 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 *К. Гошкова*

Далена за набор на 6. VIII. 1984 г. Подписана за печат на 23. XI. 1984 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 9,50

Издателски коли 12,31

Тираж 1670

Изд. индекс 9912

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 № 377