

0

мимраи

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1985·1



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXIX . КН. 1 . 1985

ПРОБЕРКА
2009 - 2010

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

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Световен парламент на майсторите на художественото слово	3
Мисли на писатели — участници в Петата международна писателска среща в София '84	8

Катя Станева — Читателят в поетическия текст (По материали от българската поезия през 60-те и 70-те години на XIX в.)	11
Надежда Андреева — Литературното наследство на проф. Константин Гълъбов	27
Божидар Кунчев — Преди да започне бъдещето	38
Цветан Тодоров — Бележки по „Персийските писма“	56

150 години от рождението на Любен Каравелов

Любомир Георгиев — Белетристиката на Любен Каравелов и българската на-родопсихология	65
Красимир Кунчев — Фолклорни архитипове и влияния върху начина на повестуване в белетристиката на Любен Каравелов	74

Профили

Александър Йорданов — Крум Григоров	81
-------------------------------------	----

Проблеми на художествения превод

Спас Николов — Преводни проблеми при прозата на модернизма	86
--	----

Из световната естетическа мисъл

Йохан Готфрид Хердер — Шекспир	103
--------------------------------	-----

Научни съобщения

Иван Радев — „Българска христоматия“ — творческо-критическа рецепция на естетическия ни развой до 80-те години	117
Михаил Неделчев — Размисли върху няколко неизвестни писма на Яворов	126
Елка Константинова, Надежда Александрова — Писма на Димитър Подвързачов до Николай Лилиев	133

Литературни списания от СССР, ЧССР, ГДР и Испания	138
---	-----

Преглед

Йордан Николов — „В дни на ратни беди. Очерк за времето и за личността на Презвитер Козма“ от Константин Мечев	148
Лилия Кирова — „Българската критика за Христо Ботев“, сборник	150
Георги Гетов — „Погледи към две литератури“ от Иван Цветков	152
Людмила Григорова — „Художественный мир Бернарда Шоу“ от Пьотр Балашов	156

Хроника

П. В. — Юбилейна научна сесия за Никола Вапцаров	159
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Мировой парламент мастеров художественного слова	3
Мысли писателей-участников в Пятой международной встрече писателей в Софии '84	8

Катя Станева — Читатель в поэтическом тексте (На материалах болгарской поэзии 60-ых—70-ых годов XIX-го века)	11
Надежда Андреева — Литературное наследие проф. Константина Гылыбова	27
Божидар Кунчев — Прежде, чем начать будущее	38
Цветан Тодоров — Заметки о „Персийских письмах“	56

150 лет со дня рождения Любена Каравелова

Любомир Георгиев — Беллетристика Любена Каравелова и болгарская нарродопсихология	65
Красимир Кунчев — Фольклорные архетипы и влияния на манеру повествования в беллетристике Любена Каравелова	74

Профили

Александр Йорданов — Крум Григоров	81
------------------------------------	----

Проблемы художественного перевода

Спас Николов — Проблемы перевода модернистской прозы	86
--	----

Из мировой эстетической мысли

Йохан Готфрид Гердер — Шекспир	103
--------------------------------	-----

Научные сообщения

Иван Радев — „Болгарская хрестоматия“ — творческо-критическая рецепция болгарского эстетического развития до 80-ых годов	117
Михаил Неделчев — Раздумья над несколькими неизвестными письмами Яворова	126
Елка Константинова, Надежда Александрова — Письма Димитра Подвырзачова к Николаю Лилиеву	133

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ЧССР, ГДР и Испании	138
--	-----

Обзор

Йордан Николов — „В дни ратных бед. Очерк о времени и о личности Козьмы Пресвитера“ Константин Мечева	148
Лилия Кирова — „Болгарская критика о Христо Ботеве“, сборник	150
Георгий Гетов — „Взгляды на две литературы“ Ивана Цветкова	152
Людмила Григорова — „Художественный мир Бернарда Шоу“ Петра Балашова	156

Хроника

П. В. — Юбилейная научная сессия о Николе Вапцарове	159
---	-----

СВЕТОВЕН ПАРЛАМЕНТ НА МАЙСТОРИТЕ НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО СЛОВО

От 23 до 25 октомври 1984 г. за пети път парк-хотел „Москва“ в столицата гостоприемно отвори вратите си, за да посрещне участниците в Международната писателска среща „Мирът — надежда на планетата“. Тържественият звън на мемориалната камбана предизвести началото на едно събитие с отзвук сред широки обществени среди по всички краища на планетата. Може би най-точно значението и смисълът на този висок форум могат да се почувствуват в приветствените думи, с които генералният секретар на КПСС и председател на Президиума на Върховния съвет на СССР Константин Черненко се обърна към участниците в срещата: „Девизът на вашата среща е „Мирът — надежда на планетата“. И наистина животът на нашата планета, нейното бъдеще зависят от това, ще бъде ли запазен мирът. Надпреварата във въоръжаването, и преди всичко в ракетно-ядреното въоръжаване, заплашва да излезе извън контрола на човека. Започналите тази надпревара реакционни империалистически сили развиват производството на все по-нови и все по-разрушителни системи оръжие, разполагат ракети за нанасяне първия удар на европейска територия, пристъпват към милитаризация на Космоса, засилват конфронтацията със социалистическите страни.“

С огромен интерес писателите и гостите на срещата изслушаха и приветствието на генералния секретар на ЦК на БКП и председател на Държавния съвет на НР България д-р. Тодор Живков. По време на почивките, в срещи и разговори дълго се коментираха силните думи на д-р. Живков: „Днес повече от всякога и ние, политиките и държавниците, и вие, писателите, и всички хора на земята сме изправени пред една дилема — термоядрена война и гибел за планетата или мирно сътрудничество, уважение и разбирателство между народите. Това е главният въпрос. Отговорът на този въпрос засяга не само съдбата на културата в нашата епоха. Той определя съдбата на цялото човечество. Историята ни дава множество примери за безсмислено унищожение на значими духовни и материални ценности, за изпепеляване на велики култури, дори за заличаване на цели народи от лицето на земята при военни сблъсъци. Но една термоядрена война, както с основание твърдят авторитетните научни прогнози, би довела до глобална екологична катастрофа, до гибелта на всичко живо на планетата.“

Естествено ние вярваме, че хората на XX в. имат сили и възможности да спрат безумието на войнолюбците. Самият факт, че сте се събрали в София, говори недвусмислено, че вие, майсторите на културата, ваятелите на човешката душа, вярвате в разума на човека, в неговото щастливо бъдеще. Същевременно вашата среща говори и за убеждението ви, че за мира днес трябва да се воюва както никога досега, че отговорността на писателите в тази борба е голяма, а възможностите на тяхното вдъхновено слово — неопценими. Вашата

воля и вашата активна защита на мира вдъхват увереност, че с талантливото си перо вие и занапред ще помагате на милионите хора да осъзнаят своята историческа отговорност в съвременната тревожна международна обстановка.“

В приветствието си др. К. Черненко отново изтъкна усилията на СССР за обуздаване на войнолюбците, последователната съветска мирна политика. Той отдели особено внимание на „невиждания досега размах на антивоенното, антиядреното, антиракетното движение“. Висока е оценката му за мисията на твореца в съвременния тревожен свят: „И, разбира се, авторитетното слово на писателите, гласът на всички майстори на културата могат да голяма степен да помогнат на човечеството да осъзнае, че мирът е единствената надежда на планетата, за която трябва да се борим, да се борим обединени.“

Тези слова на големите държавници в никакъв случай не са само протоколни приветствия, те са израз на дълбоката им загриженост за съдбата на човечеството, на твърдото им убеждение, че надвисналата над планетата опасност може да бъде победена. Но те са също и свидетелство за вярата във възможностите на прогресивните дейци на културата, за надежда, че проникновеното художествено слово е силно оръжие, което може да достигне до умовете и сърцата на обикновените хора.

За натрупания международен авторитет за софийската писателска среща свидетелствуват и приветствията от видни световни политически и културни дейци. Седмица преди трагичната си кончина г-жа Индира Ганди отправи своето послание, което сега звучи като неин високохуманен завет: „Писателите винаги са били апостоли на великите идеи. Разкривали са пътищата и са показвали на обществото най-висшите му идеали. Писателите от цял свят трябва да оглавят борбата за мир от името на всички хора. Няма по-велика кауза от тази.“ Топли и знаменателни са приветствените слова и на Амаду Махтар М'Боу, генерален директор на ЮНЕСКО: „Целите на тези срещи се покриват напълно с тази на ЮНЕСКО, залегнала в устава ѝ, чиято основна задача е „да се постигнат постепенно, чрез сътрудничество между нациите в света в областта на образованието, науката и културата, целите на международния мир и всеобщото благоденствие на човечеството.“

В дните на срещата от всички краища на света към София летяха приветствия, писма, телеграми: от председателя на Международния ПЕН-клуб Пер Вестберг, от зам.-генералния секретар на Асоциацията на писателите от Азия и Африка Асефа Гебре Мариам Тезема, от президента на Международния съвет по детската книга Мигел Азоала, от такива мастити световни писатели като Ървинг Стоун, Ален Боске, Жоржи Амаду, Кобо Абе, Фридрих Дюренмат, Роберт Мерл, Артър Кларк, Артур Лунквист, Одисеас Елитис, Джеймс Болдуин . . . Невъзможно е да изредим всичките, но бихме искали да приведем по няколко реда от някои от тях. „Бих искал да пожелаая най-голям успех на тази среща на писателите от целия свят. Мирът е над политиката, над взаимоотношенията между държави и правителства. Ние сме длъжни да правим всичко за него“ — пише Греъм Грийн. А във вълнуващото писмо на Азис Несин се казва: „Като писатели е необходимо да обединим нашата сила, създавайки Световен съюз на писателите. Заедно с цялата общественост да се противопоставим срещу войната и предотвратим нейното разпространение.“ Ето и думите на Фридрих Дюренмат: „Мирът е единствената най-важна задача на нашата планета, на която трябва да намерим разрешение. Да постигнем мира, който не подготвя никаква война. Нека всички заедно да се борим за това.“

Над 160 души писатели от повече от 55 страни взеха участие в този форум на надеждата и вярата, чиито цели припомни във встъпителното си слово председателят на Съюза на българските писатели Любомир Левчев: „Софийската писателска среща се роди от инициативата на най-видни писатели от цял свят,

които подписаха Въззвание да се възроди духът на световните писателски конгреси за мир, дали през 30-те години на нашия век своя благороден принос за изграждането на единния антифашистки фронт на човечеството. Да се продължи и доразвие делото на борците за мир след Втората световна война. Да се подкрепят ведрият дух на Хелзинки, идеята за разоръжаване, за мирно съвместно съществуване, за защита свещените права на човека.“

За почетен председател на срещата беше избран големият американски писател Ърскин Колдуел, който между другото каза: „Независимо от това какво точно пишем, аз смятам, че всеки един от нас е длъжен да работи в полза на мира, и затова отправям апел към вас да се включите активно в работата на тази среща не само заради нас самите, но в полза на цялата човешка радост, на човечеството като цяло, за да запазим онова, което имаме днес.“

Започна деловата работа на срещата. Отново думата бе дадена на Любомир Левчев — той беше нарекъл изказването си „Борба за бъдеще“, а думите му обобщаваха смисъла на писателските срещи, изясняваха позицията на българските писатели, предлагаха сериозна основа за плодотворни разговори: „Писателското движение за мир даде много, за да се осъзнае от всички, че идеята за мир е последното общо небе за всички народи и последният общ въздух за всички хора. Това е първа и последна идея, която обединява цялото човечество. Тя генерално противостои на разделението, на конфронтацията.“

Тези мисли бяха убедително потвърдени от всички изказали се. От трибуната оживлението, тревогата, надеждата се пренасяха в коридорите, навсякъде цареше единомислие по най-сериозните въпроси. Освен пленарните заседания в първия и последния ден, на 24 октомври се проведеха интересни разговори по секции. Обсъжданите теми: „Днешният роман“, „Поезията в навечерието на XXI в.“, „Преводът, книгоиздаването и мирът“ се оказаха сполучливо избрани, защото в тях конкретно присъстваха най-важните идейни и художествени проблеми, характерни за съвременната световна литература.

Невъзможно е да разкажем за всички изказвания, но без съмнение Петата писателска среща има ценно значение не само като форум на надеждата, но и като творческа среща с решителен принос за обогатяване теорията и практиката на литературата. Тя доказва, че писателите от социалистическия лагер са верни бойци на комунистическата идея, които не правят компромиси със съвестта и перото си, но че те са готови да протегнат ръка всекиму, комуто е свидно за запазването на световния мир. Сергей Михалков каза: „Хайде тук на нашия форум да уточним кои са наши съмишленици, а кои — врагове. Под „наши съмишленици“ имам предвид тези писатели, които не използват фалшивите доводи за тържеството на многотиражната печатна Лъжа, тези, които не са обявили Истината извън закона.“

А Пантелей Зарев го допълни: „Нужна е победа над войната и победа над страха от война. Това усещаме най-добре ние, писателите, защото сме близко до сърцата на хората, защото тълкуваме техните мисли, желания, радости и скърби, защото осъзнаваме техния най-законен стремеж: човешкото право на живот. Съвременните писатели не са евтини филантропи или повърхностни морализатори, но те съзнават силата на своята духовна власт.“

Достоинство беше участието на българските писатели в тази среща. Тяхната дума тежеше, изказванията им получиха широк отзвук — Младен Исаев и Венко Марковски, Павел Матев и Божидар Божилов, Богомил Райнов и Владимир Голев: всички те намериха свои оригинални гледни точки към кардиналната тема, всичките те още веднаж изразиха творческото си своеобразие и идейната си зрелост, будната си гражданска съвест. Може би най-добре техните благородни и смели начинания успя да обобщи Богомил Райнов, който между другото каза: „Именно това човечество, живеещо под знака на апокалипсиса, е

единствената ни възможна публика. Това човечество, понякога сковано от ужас, но нерядко и така героично, стичащо се по площадите да изрази своята воля за мирен живот, блокиращо входовете на ракетните бази или наложено за ръце в безкрайна редица и застинало под студения есенен дъжд по шосетата като мощна верига на човешката солидарност — това човечество е не само нашата единствена публика, но и нашата единствена тема. Да проникнем в съдбата му — с прозрението на разума, но също и с чувствителността на сърцето, — да изживеем творчески страданията и пораженията, надеждите и изпитанията му, да претворим днешното преходно човешко битие в непреходното битие на изкуството — това всъщност означава да изразим творчески и на практика своята позиция в защита на мира.“

Един след друг от трибуната говореха творци от всички краища на света — до вярата на побелелия, но гордо изправен никарагуански поет Ернесто Карденал, до оптимизма на големия френския белетрист и драматург Емануел Роблес, до гордостта на мълчаливия, но мъдър мексиканец Хуан Рулфо заставаха борбената полякиня Халина Аудерска, чилиецът комунист Володя Тейтелбойм, световноизвестните съветски поети Евтушенко и Вознесенски, председателят на Пенджабската литературна академия в Индия Картар Синг Дугал. . . Поети, белетристи, критици от цял свят, които навярно дълго биха спорили по проблемите на литературната форма, на жанровото разнообразие, но съзнателно пренебрегнаха професионалните спорове, за да се обединят около най-важното, около съдбовното. Техните гласове звучаха високо на поетическия рецитал в Двореца на културата „Людмила Живкова“, където се бяха стекли хиляди граждани, сякаш за да докажат, че поетичното гражданско слово е необходимо в този тревожен свят, че мисията на твореца не е глас в пустиня, че истинското изкуство наистина притежава чудотворни сили.

Писателската среща съвпадна с всенародното чествуване на 75-годишнината от рождението на Никола Вапцаров, един от онези творци, които чертаят с жизнения и творчески си подвиг „звездните мигове на човечеството“. Сред участниците в срещата бяха и новите носители на авторитетната международна литературна награда „Никола Вапцаров“ — Ернесто Карденал (Никарагуа), Ежиту Гонсалвиш (Португалия), Олег Шестински (СССР) и Шефан Хермлин (ГДР). Борец антифашист, блестящ поет и белетрист, Хермлин успя в три изречения да синтезира своите изводи от писателския форум: „Никога не бива да убиваме своята вяра. Винаги и навсякъде, с мисъл и перо трябва да се борим срещу ядрената катастрофа. Задачата на тази среща (и тя я изпълни достойно) бе да окуражи хората, да ги направи по-силни, да вдъхнови тяхното творчество, тяхната воля за борба.“

И неусетно дойде време за раздяла. Нека не забравяме заключителните думи на Ърскин Колдуел: „Смятам, че е дошло време — не зная дали е близко или не, — когато войната трябва да бъде завинаги забравена от човечеството, а човечеството е създадено от хора, и за да могат тези хора да живеят в бъдеще и бъдещето да бъде светло. Това е възможно само ако тази среща е началото на един кръстоносен поход за мира, защото вие всички сте културни хора и аз предполагам, че всички сте таланти. Понякога мислим, че това е временно забавление — да пишем. Но това не трябва да бъде така. Това не е съвсем лека работа — да бъдем добри писатели, за да можем да оправдаем нашето призвание, трябва да работим в полза на мира.“ Нека не забравяме и заключителните думи на Любомир Левчев: „Във всеки човек живее нещо необикновено, нещо прекрасно, нещо чудотворно. Нашата среща е глас, който иска да събуди тая добра дарба на човека, тая добра дарба на народите, за да противостоят на войната. За да се извърши чудото мир. „Мир и разбирателство или ядрена гибел! Трети път няма!“ Това е нашето предупреждение. Това предупреждение служи

на надеждата на планетата, надеждата, която се нарича мир. С тази надежда до нови срещи, скъпи приятели!“

Срещата завърши, но тя достойно изпълни своето човеколюбиво предназначение. „Обръщението“, подписано от над 170 развълнувани за съдбата на човечеството творци на художественото слово, ще направи деня ни по-ведър. Действително има сили, здраво застанали на страната на мира. Нека завършим с онези крилати думи, които ще отредят в историята на нашия век достойно място за Петата писателска среща в София:

„Нашата земя, цялото човечество и създадената от него цивилизация, всички ние сме изправени пред съдбоносния избор: *Мир и взаимно разбирателство* или *ядрена гибел*.“

Човечеството има духовни и материални сили, за да осъществи заветната мечта за мир на много поколения, които са живели преди нас. Но над човечеството като дамоклев меч е надвиснало оръжие, способно да унищожи всичко живо. Бъдещето на планетата Земя е или живот, или смърт.

Трети път няма!

На този кръстопът се събират съдбите на всички нас. И затова решения трябва да вземат не само правителствата, но и народите. Избор трябва да направи всеки човек. Твърди убеждения, решителни действия и лична смелост в отстояването на мира на земята — ето кое може и трябва да превърне словото на писателя в оръжие против оръжието.

Мир и взаимно разбирателство, но не ядрена гибел!

Мир за всички! Мир завинаги!“

„Литературна мисъл“

МИСЛИ НА ПИСАТЕЛИ — УЧАСТНИЦИ В ПЕТАТА МЕЖДУНАРОДНА ПИСАТЕЛСКА СРЕЩА В СОФИЯ '84

СЕРГЕЙ МИХАЛКОВ — СССР

Проповеди за това, че да се убива е лошо, че трябва да мислим за децата, че войната е лошо нещо, а мирът е благо, изнасят и служителите на църквата по целия свят. Но днес разговорът за мира не може да се води абстрактно: за общочовешка хуманност, за всеобща любов. Когато писателите творят, основавайки се на девиза на нашата среща, те трябва реално да оценяват действителността, да не се отдръпват от прекия разговор за това, кой днес иска война и какво трябва да се направи, за да се предотврати ядрената катастрофа. Трябва да гледаме суровата правда в очите и да говорим открито, откровено за нея, щом сме убедени в своята правота. И от трибуната, и в произведенията си писателите трябва да разобличават тъмните сили, конкретно да ги разобличават. Песимизмът и отчаянието служат на враговете на мира. Със своето лично безстрашие творците трябва да доказват, че са готови да се жертвуват в името на мира. Писателите, журналистите, които казват истината за подпалвачите на войната, често загиват под куршумите на мракобесниците. Но книгите остават да говорят на хората за истината, продължават да служат на мира. Това е свещеният дълг на творците.

ЕРНЕСТО КАРДЕНАЛ — НИКАРАГУА

Единствената надежда на човечеството — това е мирът. Преди войните не застрашаваха човечеството и планетата от тотално разрушаване и унищожаване. Сега човекът е в един по-висш етап на еволюция и може сам да разруши себе си и земята, на която живее. Всички хора с добра воля от цял свят са длъжни да оказват някакво влияние това да не стане. Писателите са между тях, и те трябва да се борят за мира.

ЯН КОЗАК — ЧССР

Именно на срещи като тази в София човек разбира, че болшинството от творците от различни географски области на света имат еднакво мислене, стремеж към спокоен и свободен живот, към мир. Хората сами трябва да определят своята човешка съдба. Взаимното опознаване на писателите е един гигантски път към мирно сътрудничество. И ако ние се срещаме тук за пети път, това има значение не само за това, че идваме и изказваме свободно своите мисли, но и защото тук ние даваме начало надни лични приятелства, отваряме пътища на преводни творби, вратата на едно взаимно опознаване. По този начин успяваме да предотвратим манипулацията, която се извършва над общественото мнение

в някои западни страни, чиито правителства се боят от завоеванията на социализма. Днес главната задача на литературата е да бъде преодолян и отстранен Авиньонският мост, който, както е известно, е построен само до средата на реката. В това отношение ще споделя, че българската литература, киноизкуство, драматургия имат значителни успехи през последните години и те представляват една действена пропаганда за завоеванията на нашия народ, за неговата миролюбива политика. Мога само да се радвам, че Съюзът на писателите в България, подкрепен от вашата партия и правителство, поддържа една хубава, хуманна традиция, която дава своите плодове.

ЕМАНУЕЛ РОБЛЕС — ФРАНЦИЯ

Имам представа от българската литература, от културата на вашия на род. Произведения на ваши поети, писатели се превеждат в целия свят. Прави ми впечатление огромният стремеж на българското правителство да подкрепи, стимулира творците в областта на изкуството и културата — нещо, за което мога да им завиждам. И в същото време си давам отговор на въпроса, защо е така? Защото цивилизацията е неотделима от борбата за мир, развитието на една драматургия, поезия, литература означава и борба за прогрес, за свят, незастрашен от войни. В това отношение Петата международна писателска среща в София е една добра платформа за обмен на идеи, мисли, за сътрудничество между писатели от различни краища на света. И когато всеки един от нас се завърне в своята родина, той ще има какво да каже за гостоприемна България, за нейния миролюбив народ, за създателите на културните ценности в една социалистическа страна.

ХАЛИНА АУДЕРСКА — ПОЛША

Мисля, че романът винаги ще живее, защото хората имат потребност от него. Писателят от своя страна внушава своите мисли на хората чрез едно епично произведение. И ако говорим за борба, за прогресивни, антивоенни идеи, то в това отношение романът много ни даде. Ние, творците, трябва да създаваме произведения, които да възкресяват доброто, любовта между хората, дружба между народите — неща, толкова скъпи за човечеството. Когато присъствувам на Петата международна писателска среща, си мисля колко хубаво е, че ни се дава възможност да се събираме заедно, на едно място, да обменяме мисли, идеи. Това има огромен резонанс във всеобщата борба за разоръжаване в Европа, пък и не само в нея. . .

ФАБИО ДОПЛИКЕР — ИТАЛИЯ

Сприятеливането между писатели от различни страни е нещо много хубаво и важно в тяхната обща борба за мир. Защото едно е две страни от различни политически системи да се противопоставят една на друга, а съвсем различно е творците от тези страни да обсъждат съдбите на своите народи, на своите литератури, на своето бъдеще. . . И именно културата е тази, която носи прогрес, воюващ за човешки блага, тя е тази, която облагородява. Искам да дам един пример. Вшият поет революционер Никола Вапцаров, добре известен в Италия с неговата дръзка поезия, доказва на практика, че истинското изкуство воюва, мобилизира, вдъхновява. . .

Петата среща на писателите в София е едно историческо събитие. За пръв път една страна организира последователно и с постоянство среща на писателите, които се борят за мир. Парламенти и манифестации за мира има от времето на Виктор Юго, но за пръв път една малка страна, една голяма столица приема постоянно през няколко години писатели, дошли от всички континенти на земята. И успехът на тези срещи нараства всяка година. Има писатели, които идват отново, има такива, които пристигат за първи път. Събират се писатели с голямо име, писатели, чието слово означава много в наше време. Това означава, че нашата борба повишава своето качество и значение. Това е много обнадеждаващо за приятелите на мира в света.

Когато си писател, трябва да бъдеш едновременно скромен и амбициозен, защото трябва да се опиташ да направиш всичко, на което си способен. Да си скромен не е достатъчно, защото само нашият глас не може да спаси мира. Когато Виктор Юго атакуваше Втората империя, той я атакуваше с прекрасни поеми, които я рушаха. Но трябваше да минат двадесет години, преди Наполеон III да падне. Трябваше народът на Франция да помогне за неговия крах. Трябваше мощният глас на Виктор Юго да бъде подкрепен от мощния глас на народа. И ние, писателите, днес трябва да сме достатъчно скромни, за да признаем, че нашият мощен глас сам не може да спаси мира. Но ние сме много. Една басня казва, че когато птичката пее сама, може и да не я чуеш, но когато всички птички в гората започнат да пеят, хорът им заглушава всичко друго. Когато ние всички говорим и пеем за мира, имаме вече мощен глас. И можем да се надяваме, че този мощен глас ще бъде подкрепен от мощния глас на народите. Дълбоко съм благодарен на България, че ни събра с един девиз за мир.

РАМОН УРДАНТЕТА — ВЕНЕЦУЕЛА

Виждам смисъла на девиза на нашата среща в универсалното съдържание, което той обхваща. От гледна точка на универсалността, аз мисля, че това е най-важният форум, който ние, писателите, можем да използваме в борбата за мир. Ако се спре увеличаването на военната заплаха, ако се попречи на ракетите да убиват хора, човечеството може да помисли за един по-добър ред на земята, за да може съжителството ни да бъде щастливо и да вървим към двадесет и първия век с приятелството и доверието както в страните ни, така и в цялото общество. Само по този начин земята ни ще бъде щастлива.

Изявленията осигуриха: *Стефка Дончева*
Велиана Христова
Джеки Бенадов

ЧИТАТЕЛЯТ В ПОЕТИЧЕСКИЯ ТЕКСТ

(По материали от българската поезия
през 60-те и 70-те години на XIX в.)

КАТЯ СТАНЕВА

Всяка литературна творба съдържа в себе си образа на аудиторията, за която е предназначена, съдържа портрета на своя читател.¹ През последните две десетилетия се засили научният интерес към „читателската програма“ на литературните произведения, към читателя в текста („имплицитен“, „виртуален“, „предполагам“, „въображаем“, „потенциален“, „вътрешен“).² Между реалния читател и „въображаемия“ читател съществува сложна диалектическа връзка. Творецът обективира в текста представата си за читателя, която е изградена въз основа на исторически определена реално съществуваща читателска публика. На свой ред „Въображаемият читател влияе и на процеса, и на крайния резултат на писателския труд...“³ Повечето от изследванията за читателя имат програмно-теоретичен характер, например книгата на Ханелоре Линк „Изследване на рецепцията. Въведение в проблемите и методите“ и статията на Хенрих Маркевич „Възприемането и възприемателят в литературните изследвания. Перспективи и трудности“.⁴ Х. Линк разглежда автора и читателя като комуникативно-теоретически категории и прави ценни терминологични уточнения на понятията реален читател, имплицитен (абстрактен) читател и експлицитен (фиктивен) читател; тяхното изследване трябва да се провежда съответно на извънтекстово ниво, на вътретекстово ниво и на равнище „фиктивна комуникативна ситуация“. Х. Маркевич отличава имплицитния читател от традиционно въображаемия читател, който се явява художествен образ или конкретно лице в текста. Според Маркевич имплицитният читател е по-обобщен тип читател; той присъства в текста или като установка на писателя върху определен тип читатели, или като най-общо обръщение на автора към потенциална аудитория.

Изучаването на читателя в текста все още е предстояща теоретико-литературна задача. Нейната важност е очевидна. Дори специалисти по социология

¹ Вж. Ю. М. Лотман. Текст и структура аудитории. Труды по знаковым системам. IX, Тарту, 1977, 55—61; Н. Vajnrh. U prilog jednoj istoriji književnosti za citaoca. — Teorija recepcija u nauci o književnosti. Nolit Beograd. 1978, 83—93.

² W. J e r. Der implizite Leser. München, 1972; The Reader in the Text. 1980; D. C o s t e. Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire. Poétique, N. 43, 1980; Problemy odbioru i odbiorcy. Wrocław, 1977; Сб. Художественное произведение и его читатель. Калинин, 1980; П. З а р е в. Теория на литературата. Т. II. С., 1981; и др.

³ В. В. П р о з о р о в. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975, с. 33.

⁴ H. L i n k. Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, 1976; H. M a r k i e w i c z. Odbiór i odbiorca w badaniach literackich. Perspektywy i trudności. — Ruch literacki, 1979, N. 1, 1—15.

на литературата, които изследват предимно обкръжението на литературната творба, нейното разпространяване и „потребяване“ (контекста, а не съдържанието на литературата) подчертават *съобразяването на писателя с публиката, към която той насочва своите произведения, съобразяването му с обществото, в което и за което твори*. Р. Ескарпи започва своите бележки за проучване на читателската публика с думите: „Всеки писател в момента на писане има една публика, присъстваща в съзнанието му, сама за него.“ По-нататък френският учен пише, че аудиторията създава книгата и автора, както и обратното. Ескарпи отбелязва *ограниченията, които публиката налага на писателя — езика, литературните жанрове и форми, идеите, дори стила* („Стильът не е само човекът, а и обществото, в което твори“).⁵

Съветският изследовател Юрий Перов завършва своите разсъждения за основните характеристики на публиката с думите: „Особеностите на публиката могат да се проявят в тъканта на изкуството, в самите художествени произведения и тогава публиката става обект не само на социологическо и психологическо, но и на изкуствоведско изследване.“⁶ Въпросът за „вписването“ на характерните особености на публиката в художествената творба е неразработен не само в литературознанието. И в трудове по социология на различните видове изкуства той не е подробно изследван, макар че се отбелязва неговата актуалност и значимост.⁷

Нашата задача тук е върху конкретен литературно-исторически материал от 60-те и 70-те години на XIX в. да потърсим първоначалната обективация на читателя в структурата на поетическата творба, да разкрием авторската представа за възприемателя и отношението на автора към възприемателя така, както те са отразени в текста. Анализът на поетическите изразни средства дава възможност да проследим как възрожденският поет ситуира читателя, каква роля предначичава за предполагаемия читател. „Читателят — такъв, какъвто го определя (или може да го определи) текстът, е роля, не повече от роля...“ — пише Мишел Шарл във въведението към книгата си „Риторика на четенето“.⁸

Определянето на „ролята“ на читателя от твореца е елемент от поетическата култура на обществото и се променя исторически в общия литературен процес, в хода на националния литературен развой. При изграждане на своята творба поетът следва (до известна степен) определена литературна норма, използвава познати поетически художествени изразни средства, познати езикови и художествени конвенции. В творческата си работа поетът се съобразява с читателя, с неговия литературен и обществен опит, а също и с обстоятелството, че литературното произведение има решаващо значение за възприемането. Със структурата си поетическата творба предопределя читателското поведение, регулира го, дава на читателя директиви — и то по такъв начин, че исторически реалните читатели, към които произведението е насочено, да са в състояние да възприемат предначичаната за тях роля. За възрожденския поет е особено важно вложеният в творбата смислов и въздействен потенциал да бъде разбираем и съвсем ясен за масовия възприемател, да стига бързо до неговото съзнание. Как българските поети от 60-те и 70-те години на XIX в. определят ролята на читателя, или как ролята на читателя се вражда в структурата на поетическата творба?

⁵ R. Escarpit. *Sociologie de la littérature*. Paris, 1978, 98—107.

⁶ Ю. В. Перов. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980, с. 167.

⁷ Вж. Сб. Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978; T. Adorno. *Einführung in die Musiksoziologie*. München, 1968; B. C. Цукерман. Музыка и слушатель. М., 1972; А. Сохор. Социология и музыкальная культура. М., 1975 и др.

⁸ M. Charles. *Rhétorique de la lecture*. Paris, 1977, p. 9.

Важна отличителна черта за голяма част от стиховете на най-популярните възрожденски поети е тяхната *призивност*, отбелязвана неведнъж от изследователите. Призивен характер имат най-разпространените училищни песни и стихотворения на Ст. Изворски, Д. Войников, Йоаким Груев, П. Славейков, а също и „бунтовните“ стихотворения на тези автори — „Готовността на юнаците“ и „Глас на България“ от Ст. Изворски, „Песента на българския войник“ от Д. Войников, „Хади, братя, хад' дружина“ и „Стари, станете“ от П. Славейков и др. Революционните стихотворения на Д. Чинтулов, пети и възприемани като национални химни преди Освобождението, са определяни като „горещи призови за решителна въоръжена борба срещу турското потисничество,⁹ като „вдъхновени призови за бунт, за всенародно въстание“.¹⁰ Според Н. Драгова „в будителските си песни поетът изковава и цяла оръжейница образи, ударни фрази, изразителни словосъчетания, които се налагат като формули на бунтовния призив“.¹¹ В стихотворенията на Г. Раковски, както и в поемата му „Горски пътник“ „тревожните размисли за народната съдба преминават в революционна призивност“¹² и именно с откритото призоваване на народа към бунт, към революция поезията на великия котленец спечелва сърцата на българите преди Освобождението.

Като основна причина за действената сила и за голямата популярност на стихотворенията на Стефан Стамболов най-често се посочва „откритостта на призива“¹³ а при обясняване неравностойното съавторство на Хр. Ботев и Ст. Стамболов в стихосбирката „Песни и стихотворения от Ботьова и Стамболова“ (Букурещ, 1875) се налага мнението, че „на Ботев са допадали революционната призивност на Стамболовите стихотворения, техният остър разобличителен тон; тези стихотворения са отговаряли на неговите възгледи за обществените задачи на поезията“.¹⁴

Неслучайно възрожденската поезия от 50-те години нататък успява да стигне бързо до масовия възприемател и да изпълни своето специфично обществено предназначение най-вече чрез призивни стихове и стихове с остър разобличителен тон, характерен не само за сатирите на Ст. Стамболов, но и за широко известните сред българските читатели сатирически стихове на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, за поемите „Горски пътник“ и „Черен арап и хайдут Сидер“, за редица други произведения. „Лириката, търсеща непосредствен, мълниеносен контакт с читателя, е длъжна да обезпечи общозначимост на поетическата си символика и безпогрешно читателско разпознаване на вложените в нея социални и нравствени ценности“ — пише съветската изследователка Лидия Гинзбург.¹⁵ За да бъде възприета поетическата творба леко и непосредствено от читателя, възрожденският поет търси различни решения, използва разнообразни изразни средства при нейното изграждане. Призивните стихове са само едно от възможните художествени решения, но те красноречиво разкриват представата на поета за масовия възприемател, към когото той е насочил творчеството си.

Бунтовните стихотворения на Д. Чинтулов са създадени в средата на 50-те години. Обективизираното, вложено в тези стихотворения отношение към чита-

⁹ П. Динков. Възрожденски писатели. С., 1962, с. 84.

¹⁰ Кр. Генев, Д. Чинтулов. — В: История на българската литература. Т. II, С., 1966, с. 230.

¹¹ Д. Чинтулов. Стихотворения. Предговор Н. Драгова, С., 1974, с. 20.

¹² Г. Димов. Георги Раковски. — В: История на българската литература. Т. II, с. 268.

¹³ С. Василев. Стефан Стамболов и неговата поезия. — Литературна мисъл, 1982, кн. 5, с. 51.

¹⁴ П. Динков. Литература и култура. С., 1982, с. 163.

¹⁵ Л. Гинзбург. О лирике. Л., 1974, с. 238.

теля отразява характерните особености на възприемащото съзнание на българина от последните десетилетия преди Освобождението, когато песните на сливения учител се разпространяват анонимно сред широки читателски слоеве, сред целия български народ. Призивният характер определя цялостното художествено изграждане на творбите. Тяхното естетическо въздействие започва още от първите стихове, които насочват пряко към адресата. Началните стихове в Чинтуловите бунтовни стихотворения съдържат обръщение, наситено с енергия — „Стани, стани, юнак балкански“, „Къде си, вярна ти любов народна“, „Българи — юнаци“, „Българийо, мила майко“. Обръщението въздейства многозначно и силно върху възприемателя и затова българските възрожденски поети често го използват като средство за композиционно изграждане на творбите си. Чинтуловите обръщения от бунтовната му лирика имат в повечето случаи обобщен, символичен характер: „Къде си, вярна ти любов народна? Къде блестиш ти, искра любобородна?“, „О, лъв! Събуди се...“, „Да стане лева наш балкански...“ и т. н. Символиката не е затруднявала възприемането на стиховете. Читателят познава лъва като художествен образ — олицетворение на българите, на българската държава, на силния български дух — още от „Стематографията“ на Христофор Жефарович (1741 г.). Четиристишието под рисунката на българския герб — разярен светъл лъв на тъмен фон — започва със стиха „Светлий Лев в чарном полю себе изправляет...“. А Н. Бозвели в писмата си (и в други свои ръкописи) пише стихотворения, стихотворни откъси, в които отправя пламенни призови към любобородните чедра на Мати България да се включат в борбата против гръцкото духовенство. Стиховете на Бозвели — обръщение и призив към любобородието на българина — имат конкретен или по-общ адрес:

Любимче Андрее,
любонародний герое...
.....
Милостиви любобордци!...¹⁶

Символиката на Чинтуловата революционно-будителска поезия е дълбоко свързана със съществуващата национална поетическа традиция и с литературните представи на българина от последните робски десетилетия. Обръщението-призив към балканския юнак, към всички „българи-юнаци“, е въздействувало непосредствено и силно върху обикновения възприемател. В неговото съзнание този образ пряко се е свързвал и с художествената образност на българския юнашки епос, с образите на Момчил, Крали Марко и други юнаци.

С бунтовните си стихотворения Д. Чинтулов налага темата „Всички на оръжие“ — основна, водеща тема в българската поезия до Освобождението, и въвежда в широко литературно обръщение поетическа форма, която подпомага осъществяването на контакта поезия — възприемател (възприемащ колектив). Чинтулов си поставя за задача чрез стихове да събуди патриотичните чувства и революционния дух на поробените си сънародници. И за да упражни въздействие върху цялото общество, върху целия народ, той — творец с несъмнена поетическа дарба и значителна поетическа култура, безпогрешно се насочва към литературен вид, който притежава големи въздействени възможности и е напълно достъпен за необразованите българи от средата на XIX в. Неслучайно Чинтулов (и другите поети) създават именно *песни*, търсят близки до фолклорния художествен опит форми за битуване на новата българска поезия и въвеждат в нея разговорната реч на народа и художествения език на народната песен; неслучайно възрожденските поети се спират на *масовата*

¹⁶ Вж. Българска възрожденска поезия. С., 1980, 105—106.

песен, химна. Съобразяването с реалната читателска публика, с адресата на литературата налага на поета да си послужи с точно определена литературна форма, за да постигне своите цели. Р. Димчева с основание подчертава „вътрешното, органично и закономерно отношение между време, народ и вид“. Тя обяснява възникването на „бунтовната химна“ с патриотичното въодушевление на българския народ в годините около Кримската война.¹⁷

Възрожденският творец води диалог с целия „народ поробен“, с всички свои братя българи. Поетът добре разбира, че стихове с открит призивен характер, с пряко обръщение осигуряват в най-голяма степен надеждна комуникативна връзка, осигуряват масова рецепция. Стихотворенията, изградени по този начин, условно ще определим като *стихотворения с открит призив*. Към тях отнасяме не само революционнопризивната поезия на Българското възраждане, но и голяма част от стихотворенията с просветна тематика, училищни песни, стихове с антигръцка насоченост, „нравоучителни стихове“ и др. До края на възрожденската епоха темата „Към наука, за сполука“ има активно присъствие в българската литература и конкретно в поезията. Нещо повече — първите поетически изяви на Ст. Михайловски, автор на химна „Върви, народе възродени“ с крилатия призив „Напред, науката е слънце!“, се отнасят към началото на 70-те години.

От 50-те години нататък в периодичния печат, в учебници, в песнопойки и др. непрекъснато се публикуват стихове, чието съдържание може да се изрази със сентенцията „Който се учи, той ще сполучи“. Разбира се, само малка част от тези стихове притежават художествена стойност. Но тъй като те се пишат, печатат, преписват, четат и пеят с вдъхновение и упоритост, литературният историк не бива да ги отминава. След заглавието на стихотворението „Песня“ от Иван Стоянов, публикувано в „Цариградски вестник“, има пояснителна бележка: „Която малките деца в Търновското Еснафско Бояджийско училище пеят, кога вечерта си отхождат“. Ще цитираме и част от текста:

Дечица мили,

.....

Сега е време

всякий да земе

мила наука

синца ви тука.

.....

От сън скочете,

в школьо ходете,

в младост учете.

(Цариградски вестник,

1851, бр. 53)

По-голямата част от стихотворната продукция на Българското възраждане (не става дума само за „даскалската поезия“) не отговаря на съвременните художествени изисквания и литературни представи. С право може да бъде поставен въпросът, как се наемаме да правим изводи и обобщения за културата на възприемателя въз основа на стихотворни творби от автори като Бачо Киро, Кр. Пишурка, Ал. Живков, Константин Петкович, пък и на немалка част от поетическите произведения на Л. Каравелов, Ст. Самболов и др. Изследователят може да се защити с езика на фактите: тези стихотворения (и подобни на

¹⁷ Р. Димчева. Литературните видове през началния период на Българското възраждане (до средата на XIX в.). Дисертация. С., 1970. В бележките авторката лаконично отбелязва раждането на формата на революционния химн във френската литература и развитието на бунтовния химн в европейските литератури във време на „бурни устремни“, на опиянение на чувствата.

тях, и по-слаби от тях) се печатат, преписват в ръкописни сборници и тефтерчета, разпространяват се по устен път — или, с други думи, те са създавани и възприемани като литературни произведения, предназначени за българския възприемател. Той ги приема и следователно обективизираната в тях представа за читателя, определената от поета читателска роля отговарят на особеностите на възприемащото съзнание и на литературната култура на реалния читател.

Какви наблюдения могат да се направят върху стихотворните творби с открит призив? Несъмнено между най-разпространените, най-популярните през интересуващия ни период (60-те и 70-те години) стихотворения е Чинтуловата творба „Стани, стани, юнак балкански“. Тя определено влияе върху художествения свят на всички следващи поети, упражнява въздействие върху широки читателски слоеве, става любима песен за млади и стари и заедно с другите бунтовни песни на Чинтулов се възприема като национален химн.

Стихотворението „Стани, стани, юнак балкански“ много добре, много ярко разкрива отношението на възрожденския поет към възприемателя. Творецът обективира в поетическия текст своята *предварителна представа за читателя*; за поета възприемащото съзнание е пасивно и той се стреми да упражни непосредствено въздействие върху него. Обръщенията са преки, развиват се към все по-голяма конкретизация. Причините за неотложните и решителни действия, към които поетът зове, са точно формулирани от него:

Че сълзи кървави пролива
във робство милый наш народ:

.....
И тъй ний много претърпяхме,
но стига толкоз да търпим.

.....
Докога, братя, да се губим?
Защо да се не съберем?
Така ли вечно ще се трудим
и в робство всинца да измрем?

Читателят трябва да разбере, че моментът е подходящ, че времето диктува да се действа — не бива повече да се търпи робството (или невежеството, изостаналостта):

Българи юнаци,
ще ли *още* спим?
Дигайте байраци
да се освободим!

(Д. Чинтулов.
„Българи-юнаци“)

Могат да бъдат посочени много примери:

Дойде време, дойде час
иго да строшим . . .

(Ст. Стамболов.
„Возвание“)

Дошло, дошло за нас свободно време
да не търпим яро и тежко бремя . . .

(Ст. Изворски.
„Готовността на юнаците“)

Благое не губи време,
правда твоя си ищи!
Друго да не доди бремя
и надежд' усуети! . . .

(Г. Раковски.
Предговор българскому народу „Горски пътник“)

За нас сега час удари,
час удари, дойде време,
да отплатим на варвари,
да отметнем робско бреме...

(Константин Петкович.
„Български войни“)

Часът, братя, вече дойде,
в който и ми *всичките*
трябва да покажем, че сме
приятели на музити.

(Ал. Живков)¹⁸

Станете *синца* за книга

От сега вече не ще да ся пита
кой какъв е и от де е,
нъ учения ще ся почита...

(Бачо Киро.

„Стихове побудителни към учението“)¹⁹

Според възрожденския поет желаната промяна — избавление от нетърпимото робство, от невежеството или от омразните фанариоти, ще бъде постигната само в резултат на задружни усилия. Призивите непрекъснато се отправят към всички българи. За да поддържа близка, задушевна връзка с предполагаемата читателска публика, Чинтулов свързва второличното повелително наклонение („стани. . . станете“) с първоличното („елате да се съберем“), или ги редува („вижте. . . , погледнете — да бъдем. . . , ил *всинца* да се изтребим“). Поетът поставя ударението върху изразителната дума „всинца“:

... да викнем всинца с глас голям
... да си пролеем вси кръвта
... *всички* на оръжие!

С голяма честота, с различни предлози се употребяват местоименните форми за първо лице множествено число — ние, нас, наши, за наши, наш — „за нашето отечество и слава, за нашата свобода и държава. . .“ Най-често обръщенията и призивите са насочени към обобщения адресат — целия български народ. Народът е „беден“, „поробен“, „заспал“, „многострадален“ и т. н. Поетът и читателят са част от този народ, неговата съдба е обща съдба на всички българи и тя вече трябва да бъде променена. М. Цанева пише за създадената от историческото съзнание на епохата и утвърждавана от поезията норма за обществено поведение: „Тази норма слива автор, читатели и герои в един обобщен лирически образ — образа на българския народ в патетичните дни на борбата му за национално освобождение.“²⁰ Но поетът е този, който е успял да види пътищата, средствата, съюзниците в предстоящата борба, който прозира в бъдещето и вижда жадуваната свобода. Неговата задача е да убеди читателя в правотата на своите идеи, да го накара да последва настойчивите призови. Разбира се, изградените по този начин стихотворения са не само пропаганда и призив за действие. Стихотворенията с открит призив от Д. Чинтулов, П. Славейков, Ст. Стамболов и др. са източник на естетическа наслада, въздействуват дълбоко и многопосочно върху възприемателя, защото *за него са художествени произведения*. Творческите усилия на възрожденския поет са насочени към

¹⁸ Вж. Българска възрожденска поезия. С., 1980, 189—190, 192, 197, 207, 213, 552—553.

¹⁹ Сб. Аз Бачо Киро съм. С., 1976, 23—24.

²⁰ М. Цанева. Поет, герой, читател. (Наблюдения върху българската поезия от Ботев до Вапцаров). — Литературна мисъл, 1983, кн. 1, с. 52.

намиране поетически еквивалент, действена художествена форма за мислите и чувствата, които иска да внуши на читателя. Ръководен от своята представа за читателската публика, поетът гради творбата си така, че вложеният смислов и въздействен потенциал да бъде разбран правилно и с лекота от читателя; стреми се да изпълни своя замисъл в художествена форма, която изключва възможността за неадекватно намеренията му възприемане от страна на съвременниците. Анализът на рецептивната основа на поетическия текст, анализът на „обективизираното“ в текста поетово „виждане“ за читателя помага на изследователя да разбере характерните особености на възприемателя и възприемането през 60-те и 70-те години на XIX в. Определената от поета „читателска“ роля е в основата на знанията ни за възрожденския читател.

Преди да направим извод-обобщение за ситуирането на читателя в стихотворенията с открит призив, нека дадем един последен пример — стихотворното творчество на Гр. Пърличев на български език. Поет с несъмнена дарба и завидна литературна култура, след увенчаването му с лавров венец на поетическия конкурс в Атина през 1860 г. за поемата на гръцки език „Сердарят“, Пърличев търси нови поетически форми, с които да въздейства непосредствено върху съзнанието на българите в Македония. Първите му стихотворения „Докога, братя мили българи“ и „Чуйте, чеда македонци“ красноречиво свидетелствуват какви художествени средства избира поетът, каква е неговата представа за адресата на творбите. Според Кирил Топалов те са „написани в характерния за голяма част от възрожденската ни поезия чинтуловски призивен стил... В тях се разчита не толкова на метафората, колкото на простото, разбираемото за всекиго внушение... Дори и когато прибегва до използването на метафората, Пърличев прави това по възможно най-достъпния начин“²¹. Поетът търси силни средства за въздействие. Всичко в текста е казано точно и ясно, посочени са причините за тежкото положение на българите, призовава се към определени действия, чиято неотложност е подчертана. Както в разгледаните по-горе стихотворения с открит призив, и тук прякото излагане на смисъла на творбата отговаря на навиците и нагласата на масовия възприемател.²²

Структурата на стихотворенията с открит призив предопределя пасивно читателско поведение (пасивно четене); поетът предначертава пасивна читателска роля за възприемателя. Задачата на читателя се свежда само до приемане смисъла на творбата, или с други думи — конституираните по този начин стихотворения предполагат пасивен читател, не активен. Тук се налага да обясним какво съдържание влагаме в понятието „пасивен читател“. Приемаме наложителното се в науката схващане за „четенето като труд и творчество“, за възприемането на художествената литература и на изкуството като „сътворчество“, като проява на активност от страна на възприемателя.²³ Но в научната литература формулировките „пасивно (активно) четене“, „пасивен (активен) читател“ се употребяват с различно значение. В социологическите проучвания „Книгата и читателят в НРБ“ (1976), „Младежта и книгата“ (1979), в съветски изследвания на читателя и четенето се използва работното понятие „читателска активност“.²⁴ „Активни читатели“ са тези, които четат голям брой книги за определено време (например една година).²⁵

²¹ К. Топалов. Григор Пърличев — живот и дело. С., 1982, 164—165.

²² Тези стихотворения на Пърличев се разпространяват масово като песни сред българите в Македония. — Вж. С. Радев. Ранни спомени. С., 1967, с. 151, 309.

²³ Вж. Художественное восприятие. Сб. под редакцией Б. С. Мейлаха. Л., 1971; Сб. Възприемане на литературното произведение. Съст. Т. Чакъров, Т. Стойкова. С., 1977 и др.

²⁴ Советский читатель. Опыт конкретно-социологического исследования. М., 1968; Книга и чтение в жизни небольших городов. По материалам исследования чтения и читательских интересов. М., 1973 и др.

²⁵ Научен екип под ръководството на доц. Петър-Емил Митев разграничава няколко категории читателска активност според отговорите на въпроса „Колко книги сте прочели през

Понятията „пасивен (активен) читател“, „пасивно (активно) четене“ са формулирани в научната литература от полския учен Роман Ингарден. Според него пасивното и активното четене са начини за контакт с творбата, начини за разкриване на познавателната ѝ стойност, независими от познавателния характер на текста, определени изключително от актуализираната по време на четенето нагласа на възприемателя.²⁶

В настоящата работа използваме формулировката пасивно четене със значението, което влага в нея друг полски учен, Михал Гловински. Без да полемизира с Ингарден (тъй като се касае за два различни проблема), в книгата си „Стилът на възприемане“ М. Гловински предлага *пасивното и активното четене да се разбират като производни от структурата на поетическата творба, като нейни функции.*²⁷

Структурата на стихотворенията с открит призив предопределя пасивно четене, защото поетът директно излага социалното съдържание на творбата, формулира точно идеите си, обяснява всичко на читателя и изключва всяка възможност за неправилно тълкуване. Възрожденският поет разчита на масова рецепция, но не на множество различни възприятия: той се бои от недоразумения и изразява последователно, ясно, без недомълвки своите идеи, чувства, мисли. В стиховете с открит призив авторът „пести“ енергията на читателя (не става дума за гражданската му активност). Творецът залага на познатото битуване на поезията в обществото, на рецепцията до този момент. За да бъдат максимално действителни стиховете му, поетът борави с достъпни за литературната култура на масовия възприемател изразни средства, търси смислово еднозначни художествени образи, стреми се към конкретност в изображението, към простота и равновесие в композицията, към отчетлива и завършена форма.

* * *

Казаното за читателя в текста на стихотворенията с открит призив до голяма степен се отнася и за адресата на сатиричните стихотворения от Л. Каравелов, Ст. Стамболов, П. Славейков и др. В тях поетът също търси силни средства за въздействие, описва подробно, с подчертано остър разобличителен патос критикуваните явления и обществени типове: „Песен за паричката ми“, „Те“, „Грохотски химни“, „Хваленият“, „Контетто“, „Кой е той“, „За гробът ми, стара майко, недей пита“ и др. от П. Славейков;²⁸ „Чорбаджия и хъш“, „Родолуб съм“, „Херой из кавенето“, „Хан Симеон“, „Думи“, „Имаме си“. . . от Л. Каравелов;²⁹ „Чорбаджийско поучение“, „Бащин съвет“, „Знаете ли кой съм аз“ и др. от Ст. Стамболов;³⁰ „Патриот“ от Христо Ботев.

В посочените стихотворения поетът издава категорични присъди за отрицателните обществени недъзи. А всяка пряко изразена, обстойно мотивирана и обяснена авторова преценка за събития и личности предопределя пасивна читателска роля, предполага пасивно възприемане (подказани или наложени на твореца от представата му за адресата на стихотворенията — масовия възприемател).

последната година?“ — I. Най-активни читатели (четат повече от 10 книги годишно) — 27.9%; II. Активни читатели (5 до 10 книги годишно) и т. н. Вж. Книгата и читателят в НРБ. С., 1976.

²⁶ R. Ingarden. O poznawaniu dzieła literackiego. W: Studia estetyki. T. I. Warszawa, 1957, 26—30.

²⁷ M. Głowinski. Stile odbioru. Krakow, 1977, p. 79.

²⁸ Вж. П. Славейков. Съчинения. Т. I. С., 1978.

²⁹ Вж. Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. IV. С., 1966.

³⁰ Песни и стихотворения от Ботьова и Стамболова. Букурещ, 1875.

Но във възрожденската поезия съществува и друг вид сатира. По подход и задачи тя много се различава от току-що посочените сатирически творби. Чрез нея възрожденският поет си поставя за цел не само да порицае или отрече пороците, а и да помогне за тяхното преодоляване. Българският възрожденски поет — народен водач и учител — се чувства отговорен за обществените процеси, за обществените прояви; той не се отделя от обществото, в което живее, от хората, които го заобикалят:

Не сме народ, не сме народ, а мърша,
хора, дето нищо не шат да вършат.
Всичко тежко, всичко мъчно е за нас!
„Аз не зная!“ „Аз не мога!“ — общ е глас.
И не знаем, и не можеме, не щеме
да работим за себе си със време.
Само знаем и можеме, и щеме
един другий злобно да се ядеме . . .
Помежду си лихи, буйни, топорни,
пред други сме тихи, мирни, покорни . . .

.
Не сме народ! Не сме народ, а мърша,
пак ще кажа и с това ще завърша.

(П. Славейков)³¹

Присъдата тук има съкровено-драматичен характер. Авторът съзнава, че има личен дял, че носи лична отговорност за проявите на своите сънародници и съратници. В укора му има и самоукор, в преценката — самопреценка; присъдата е и самоприсъда. Поетът изстрадва пасивността на съвременниците, незаинтересоваността им от общото дело, изстрадва „вербалната“ активност, която по същество е равна на пасивност.³² Но той надмогва страданието. В категоричното последно „Не сме народ!“ прозира още по-категоричното „Не бива повече да сме такива!“ Изводът не е директно наложен; той се подразбира. Поетът само констатира състоянието, излага фактите, не търси причините, не сочи пряко път към промяна. На читателя е дадена възможност да продължи размислите оттам, където авторът завършва. Възприемащото съзнание е провокирано — макар с директни упреци, настоятелно повторени („пак ще кажа“ — „и с това ще завърша“). Финалната реплика всъщност е нов сигнал в структурата на творбата, той затормозява обичайното за възрожденския читател възприемане. Принциплът на „обратната връзка“ тук съществено се различава от този в другите (посочени по-горе) сатирически стихотворения на П. Славейков, Л. Каравелов, Ст. Стамболов. Творбата става „отворена“, след като вече е възприета от читателя, провокира неговата „читателска активност“. Със своя собствен литературен и житейски опит той трябва да „домисли“ подсказаното, но не докрай казано в текста, да почувствува патоса и болката на поета.³³

³¹ Напредък, г. IX, бр. 37 от 12. IV. 1875. (П. Славейков. Съчинения. Т. I. С., 1978, с. 174. Вж. бел. с. 349).

³² Същото е и в Ботевите стихове:

Пием, пеем буйни песни
и зъбим се на тирана;
механите нам са тесни —
крешим: „Хайде на Балкана!“
Крешим, но щом изтрезнеем,
забравяме думи, клетви . . .

(„В механата“)

³³ Литературно-исторически факти показват, че Славейков е трябвало да „доизясни“ позициите си в стихотворенията „Комуто се пада“ и „На един млад поет“ в отговор на публи-

Различно ситуиране на читателя се наблюдава още по-непосредствено в сатиричното стихотворение на Хр. Ботев „Гергьовден“ и в повлияните от него стихотворения на Петър Иванов и Ив. Вазов.³⁴ П. Иванов и Ив. Вазов (без да изравняваме художествените резултати от тяхната работа) залагат на пасивно четене — описателно поднасят идеята, директно, с публицистична острота и яснота отричат овчедушието и апатията, незаинтересоваността от обществените борби и народното тегло. И двете творби се характеризират с простота в композицията и художествените образи, с конкретност в изображението. А структурата на Ботевата творба изисква напрегнати усилия от възприемащото съзнание да схване смисъла на казаното. Стихотворението започва с обръщение — гневен призив към народа; то дава ориентир на читателя за емоционалния свят на творбата. Но веднага възприемането е затруднено от метафоричния образ — сравнение на народа със стадо овце; от въведените нови образи („овчарят“ — „цар безгрижен, глупав“ с „умни псета — министри верни“); от „разчленяването“ на метафоричния образ („И тръгна стадо с агнета дребни“); от условната, символична картина на гергьовденския празник, която поражда множество асоциации.³⁵ Заклеймяването на властниците и директните обвинения към обезличилия се народ („а ти им даваш потта, кръвта си и играйш даже, кога те бият!“) на свой ред подпомагат читателя. Пряката намеса на поета, неговите категорични преценки, добре намереният завършек правят невъзможно някакво превратно тълкуване на текста. Но творбата определя ролята на читателя по един по-специфичен начин. Без да влиза в конфликт с утвърдените литературни представи и читателски навици, тя (както и разгледаното стихотворение на П. Славейков) поставя пред възприемащото съзнание нови, сложни изисквания, призовава към „читателска активност“.

* * *

Творбите, в които адресатът е назован, изискват специално внимание. В много стихотворения адресатът е непосредствено включена в текста личност — герой на произведението, представител на определена социална категория. Поетът се обръща към близки и мили на сърцето му хора — майката, братя, любимата, приятеля (другарите), братята-българи или към народа — най-честия адресат на възрожденския автор:

Храбре в старост ти народе,
тежко носиш днес яго . . .

(Г. Раковски)

Сбери ся, народ, разбуди ся от сон . . .

(Р. Жигзифов)

Кажи ми, кажи, бедний народе . . .

(Хр. Ботев)

Ей, народ поробен . . .

(Ст. Стамболов)

Народе многотрадалний . . .

(Ст. Михайловски)

кувана във в. „Век“ стихотворна реплика. В нея анонимен автор „защитава“ народа от несправедливите Славейкови обиди. — Вж. П. С л а в е й к о в. Съчинения Т. I, 175 — 176, 349 — 350.

³⁴ Вж. Хр. Ботев. Събрани съчинения. Т. I. С., 1979, с. 45, 346—347. „Гергьовден“ — I ред. — 1873, II — 1875; П. И в а н о в. Стихотворения. Цариград, 1875. „На Гергьовден 1874“; Ив. В а з о в. Събрани съчинения. Т. I. С., 1974, 247 — 248, 410. „На Гергьовден“.

³⁵ Вж. Ив. У н д ж и е в, Цв. У н д ж и е в а. Хр. Ботев — живот и дело. С., 1975, 413—417.

Обръщението (към конкретни групи читатели, въведени в стиха, или към абстрактен, монументален адресат — народа, родината, човечеството, Бога на разума у Хр. Ботев) стои в основата на общуването с възприемателя. „Текстът с адресат, с предназначение за някого, реализира по-голяма откровеност в израза на чувството (независимо от неговия характер) и по-голяма експресивност.“³⁶

Обръщението е обикнат, често използван от възрожденския творец похват. В самото начало на творбата поетът назовава определен адресат — близък човек, съратник или човек, който трябва да почувствува авторовата присъда („Странник“, „В механата“ и др.) и се стреми да го накара да „съпреживее“ текста. Обръщението в поезията от последните десетилетия преди Освобождението е точно определено, социологически мотивирано и не поражда съмнения към кого е адресирана творбата. В стихотворенията с просветна тематика авторът се обръща към учащата се младеж и към всички българи, които трябва да разберат „ползите“ от учението:

На ти, дете/китка цвете
от ученье/что не вене.

.
Накичи ся,/научи ся
да си честно./В всяко место
да си знайно/до безкрайно.

(П. Славейков. *Смесна китка*, 1852)

В героичната поезия на Българското възраждане поетът се обръща към революционните дейци, към техните близки, към всички съпричастни на националноосвободителната борба.

В сатирическите стихове на Н. Бозвели, Д. Великсин, Карамфила, Д. Войников, П. Славейков, Ст. Стамболов, Л. Каравелов, Хр. Ботев, в „закани“ като тези на Бачо Киро срещу турците, възрожденският поет си служи с преки обръщения, за да осмее или заклеими прояви, пороци, явления в живота на обществото (пиянство, увлечение по модите, но най-вече робската примиреност, политическата апатия, обществената пасивност), а също и народните врагове (гърци, турци, чорбаджии).

В повечето творби с назован в текста адресат авторът настойчиво убеждава, проповядва, изповядва, вижда всичко, предсеща въпросите и бариерите, които могат да възникнат във възприемащото съзнание, дава отговори, формулира ясно основната мисъл, перифразира я, подкрепя я със сентенция, непрекъснато повтаря обръщението си, нюансира го — за да поддържа непосредствен, близък контакт с възприемателя и за да контролира възприемането (да го подпомага и насочва). Поетът е вездесъщ — предварително залага на пасивно четене. Цялостното изграждане на творбата с назован в текста адресат показва, че творецът търси най-краткия път към масовия възприемател, съобразява се с неговите художествени представи и „читателски“ навици за общуване с поезия (напр. „Майце си“, „Хайдути“, „На прощаване“, „Странник“ и др.). Показателен е финалът на стихотворението „Странник“. За да не допусне разминаване с читателя, поетът се обръща към него, а не към героя на творбата (въвеждания в текста адресат, „странника“):

Тъй глупецът, тъй залита
да прекара добър живот,
и никога не се пита
човек ли е той или скот!

³⁶ В. П о п о в а. Някои езикови особености на Ботевата публицистика.—В: Език и стил на Хр. Ботев. С., 1980, с. 78.

Авторът не желае конфликт с нагласата и привичките на читателя, формирани и потвърждавани от тогавашната литературна практика — да се дешифрира обществено-политическият смисъл и социалното съдържание на творбата. Разбира се, не само опасенията, че масовият възприемател няма да схване цялата дълбочина на ироничния подтекст, че няма да разбере авторската преценка и отношение към живота и морала на героя, са причина за „публицистичната“ намеса на Ботев. Възрожденският поет (както в „Не сме народ“ (П. Славейков), „Гергьовден“ (Хр. Ботев) дълбоко страда, защото разбира причините за „оскотяването“ на определена социална група в българското общество. Оттук и снизхождението му към „глупеца“, който „залита“.

* * *

Проблемът за читателя в Ботевата поезия е изключително интересен и заслужава да бъде специално проучен. Почти век двадесетте стихотворения са в центъра на вниманието на нашата наука, с тях се свързват най-задълбочените изследвания, които българската поезия и българските поети са предизвикали. Досега въпросът за читателя в Ботевия поетически текст е поставян при анализиране на отделните стихотворения, при проучване близката им връзка с народната песен, в някои по-общи наблюдения върху „говорното звучене“, „говорните интонации“ в лириката му,³⁷ а също и в статиите на П. Диневков „Хр. Ботев в развитието на българската литература“ и на М. Цанева „Поет, герой, читател“.³⁸

Още заглавията на Ботевите творби насочват към адресата на поета, разкриват предварителната му представа за читателя — „Майце си“, „Към брата си“, „До моето първо либе“, „Ней“, „Моята молитва“. През Възраждането българският поет търси „говорещо заглавие“, което да изразява еднозначно социалния адрес, темата, идеята, чувството или друга основна характеристика на творбата. Ботев също се стреми да назове стихотворението си така, че заглавията да пораждат асоциация за определен предмет, лице, дейност, да не предизвикват други асоциации, да полагат ударението върху главното, основното в творбата — например „Хайдути“, „Хаджи Димитър“, „Обесването на Васил Левски“, „Патриот“, „Елегия“, „Борба“, „В механата“ и др. Грижата на поета за максимална точност при внушаване на чувствата и идеите още чрез заглавието също е продиктувана от отношението му към възприемателя, чието внимание трябва да бъде привлечено, завладяно и направлявано. Заглавието „Борба“ насочва към основната тема на стихотворението, а „Елегия“ — към чувствата на скръб, страдание, болка. Всяко от заглавията обаче се превръща и в синоним на нещо много по-общо, по-машабно: „Борба“ — двигател на човешката история, на човешкото съществуване; „Елегия“ — емоционален синоним на робството. Точността и пределната локализация на събития, състояния и герои в заглавията на Ботевите стихотворения (и изобщо в Ботевия поетически текст) пораждат многозначни художествени обобщения, неочаквани и неизчерпаеми поетически внушения, дори създават усещане за всевалидност — и то в бъдещия живот на творбите, при възприемането им от различни поколения български читатели. Ето още един отделен, много привлекателен за изследване въпрос.

Могат да се направят интересни наблюдения върху художествената многоизмерност на Ботевото поетическо слово. Думите *майка, родина, свобода*,

³⁷ Вж. Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Цит. съч.; П. Данчев. Чертите на гения. III изд. С., 1981, 81 и др.

³⁸ П. Диневков. При изворите на бълг. култура. С., 1979, 152 — 153; М. Цанева. Пос. ст., 51—55.

смърт придобиват личностен смисъл за читателя, будят размисли, емоции, асоциации. Поетът използва и съчетава думи с определено, на пръв поглед конкретно значение: („Ах, утре като премина/през тиха бяла Дунава!“). В тези два стиха е отразена цялата епоха — с нейното черно робство, светли надежди, революционна устремност, опиянението от борбата, празника за душата. . . Свързването на думите чрез римуване също поражда множество асоциации у възприемащото съзнание. Ботев често изнася в ключова позиция в края на стиха дума, която ще задържи мисълта, ще съсредоточи вниманието върху най-важното, най-същественото. Нерядко римуваната дума носи основната смислова натовареност, участва в разкриването на темата и идеята на творбата, допринася за изграждането на антирезистенцията, създава настроение (чрез видяната от автора неочаквана връзка между предмети и явления). Само два примера. Ботев римува в „До моето първо либе“ „венец“ със „свинец“; в „Борба“ римовата двойка е „свещени/конец — свинец“. Любима Ботева рима — и на другите възрожденски поети, а също и на читателите — е римата народа — свобода. В „Елегия“ поетът си служи с нея два пъти, използва я и в „Към брата си“, и в „Моята молитва“. Двете думи читателят открива във възлова кракстишна позиция и във финалните стихове в „На прощаване“:

Но . . . стига ми тая награда —
да каже нявга народът:
умря, сиромах, за правда,
за правда и за свобода . . .

Поради очевидната обемност и сложност на проблема за ситуирането на читателя в Ботевата поезия, тук се ограничаваме само с някои общи изводи за това как *по принцип*, според съществуващите конвенции, поетическата творба от 60-те и 70-те г. на XIX в. определя читателя.

Гениален поет, Ботев допуска, разчита на едно по-продължително, дори „трудно“ възприемане на неговите стихотворения.³⁹ Авторът на „Хаджи Димитър“ и „Борба“ се стреми да засяга не ежедневието, а съкровено световещане на своя възприемател. Възгледите на Ботев за обществените задачи, за обществената роля на поезията са причина и той — както другите възрожденски поети — да търси пряк и сигурен път към художествените представи на масовия възприемател. А тези представи са формирани под непосредственото влияние на най-устойчивата поетическа традиция за българина от това време — народнопесенната. Възприемането и въздействието на поетическата творба е обусловено от културния опит на възприемателя. „Социалният адрес“ на възрожденската поезия оказва влияние върху нейната художествена система. За надеждност на комуникативната връзка, за постигане на максимално въздействие върху възприемателя възрожденският автор при изграждането на своята творба съзнателно търси близост с народната песен, борави с нейните изразни средства, стреми се да установи асоциативна връзка между лириката и добре познатата народнопоетическа система. Това се наблюдава още в любовните песни на П. Славейков от 40-те години, в училищните песни и стихотворения, в „бунтовнишките“ стихове и маршове, писани от Ст. Изворски, Д. Войников. . . до Ст. Стамболов и Ив. Вазов („Кураж, дружина, вярна сговорна,/ний не сме веке рая покорна. . .“).

³⁹ Вж. Христо Ботев в спомените на съвременниците си. Т. I. С., 1977, 562. На спонтанно изразения от Д. Ночев възторг на слушателите от строфата „Настане вечер. . .“ Ботев отговаря: „Ти малко разбираш от поезия, но горе-долу си почувствувал“. Поетът декларира „Хаджи Димитър“ пред другарите си със съзнанието, че те не всичко разбират, но при дъсера си с истинското изкуство и най-необразованият хъш успява да долови нещо от силата и красотата на художествената идея.

Съзнателно търсената от възрожденския поет връзка между общественото възприемане на лириката и такива нейни страни като жанрова система, ритмика, интонация, поетически език и т. н. успешно може да бъде разкрита не само по отношение на стандартната, масовата поетическа продукция, но и в уникални, индивидуално неповторими поетически произведения — например „Хаджи Димитър“, „Обесването на Васил Левски“ от Хр. Ботев, „Изворът на Белоногата“ от П. Славейков и др.⁴⁰

Образът на хайдутина от народната песен в съзнанието на възприемателя се свързва с определени характеристики: силен, смел, етичен, красив. Дори заловен, победен, в предсмъртния си час той запазва тези качества на своята личност. В „Хаджи Димитър“ Ботев търси непосредствена близост с възприемателя, който се вълнува от участието на героя. Началното възкликание — силно и страстно желание, което не може да бъде изпълнено, — е пряк отговор на мълвата за съдбата на Хаджи Димитър след разгрома на четата. Поетът не вярва в разпространените сред народа и сред емигрантските среди легенди за оживелия герой. Но с повторението „Жив е той, жив е!“ се солидаризира с читателя, когото иска да убеди в безсмъртието на „тоз, който падне в бой за свобода“. В няколко шрихи оживява картината на отминалия бой. В нея има много недоизказаност. Художественият образ на ранения, потънал в кръви юнак, е незавършен. Недовършена е и картината на горещия летен ден, само загатната е темата за робството. Великолепната картина на свечеряването:

Настане вечер — месец изгрее,
звезди обсият свода небесен;
гора зашуми, вятър повее, —
Балканът пее хайдушка песен!

„носи цял възел от асоциации за нашия човек и заедно с това — един определен пластично-изобразителен ефект“.⁴¹ Поетът сякаш включва възприемателя в битието на творбата, прави го част от това битие, призовава възприемащото съзнание към „сътворчество“. Художествените образи в баладата (на ранения юнак, на пеещите жетварки, на одухотворената природа, самодивите) са близки и познати на всеки българин. Те събуждат в неговото съзнание цял свят от идеи, образи, асоциации, непрекъснато провокират „читателската“ му активност. Чрез поетически творби като „Хаджи Димитър“, „Борба“, „Обесването на Васил Левски“, „Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“, „Изворът на Белоногата“ и др. през 70-те години в литературно обръщение навлизат високи художествени стойности. Художествената условност и метафоричност, богатата асоциативност, композицията, цялостното изграждане на тези произведения не само че не предначертavat пасивно читателско поведение, пасивна читателска роля, а обратно — изискват активност от възприемащото съзнание, предполагат усилия от страна на читателя да се ориентира в богатия с многозначни художествени внушения текст. В зависимост от своята литературна култура той може да осмисли само отделни пластове или цялата творба. В рамките на утвърдените поетически художествени конвенции възрожденският поет (главно П. Р. Славейков и Хр. Ботев) внася нови елементи, които набелязват ново начало, нова насока за поетическо мислене, нова литературна норма, ново ситуиране на читателя. Естетическите завоевания на възрожденската поезия изграждат нови поетически представи, нов „хоризонт на очакване“, формират

⁴⁰ Вж. П. Динев. Възрожденски писатели. С., 1964, 318—324; В. Смоховска-Петрова. Ботев и народната песен. — Септември, 1972, кн. 8; Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Цит. същ., с. 478—500, 512—530, 661—662 и посочената тук библиография; Й. Холевич. При изворите на вечната младост. — В: Българската литература и народното творчество. С., 1977 и др.

⁴¹ Б. Ничев. От фолклор към литература. С., 1976, с. 46.

модерно художествено съзнание, по-зряло отношение към поетическите ценности — но главно чрез умелото използване на унаследения народнопесенен опит. Показателен е фактът, че Славейковата поема „Изворът на Белоногата“ и Ботевата балада „Хаджи Димитър“ излизат в една и съща година и че „едва през 70-те години най-добрите български поети успяват да създадат шедьоври“, които „носят върху себе си отпечатъка на колективното народно творчество“⁴². В този период възрожденският поет съзнателно и последователно свързва своето творчество с народната песен — в борба за национална самобитност, за национален облик на новата българска поезия и в търсене на пряка комуникативна връзка с възприемачия колектив, с читателската публика.

До Освобождението фолклорът е в основата на онова необходимо за диалога поезия—масов възприемател условие, което Лотман нарича „обща памет“. „Диалогическата реч се отличава не само с общност на кода на двете съпоставени изказвания, но и с наличието на определена *обща памет* у адресанта и адресата. Отсъствието на това условие прави текста недешифрируем. В това отношение може да се каже, че всеки текст се характеризира не само с код и съобщение, но с ориентация към определен тип памет (към структурата на паметта и характера на нейното запълване).“⁴³ Структурата на „паметта“ на възприемателя, характерът на нейното запълване са познати, интимно близки на възрожденския поет. *Фолклорният художествен опит е „общата памет“, общият културен опит за твореца и за възприемачия колектив.* Възрожденският поет се съобразява с равнището на художественото съзнание на масовия възприемател, с особеностите на националната психология, със социално-типичните черти на новата личност. Това проличава и в любовните песни и стихотворения, в стихотворенията с просветна тематика, в революционната поезия.

Обективираният в поетическите текстове от 60-те и 70-те години на XIX в. читател разкрива представата на твореца за реалната читателска публика. Според него реалният читател може да се ориентира в художествения свят на поетическата творба, да разпознае вложените в нея социални и нравствени ценности тогава, когато поетът използва поетическите навици и нагласа на възприемачия колектив, когато използва добре познатата и разработена поетическа форма — народната песен, когато формулира ясно идеите си, когато очертаваният чрез текста читател (имплицитният читател, този, който се подразбира, който е „вплетен“, „вписан“ в текста) съпада с разкрития в текста възприемател, определен експлицитно от поета. Експлицитното въвеждане на читателя в текста на поетическата творба е често използвано от възрожденския поет средство. Той борави с това средство, за да изгради модела на имплицитния, предполагаемия, мислен от автора читател, и за да помогне на реалния читател да разбере и приеме предназначенията за него читателска роля.

⁴² Й. Холевич. Цит съч., с. 81.

⁴³ Ю. М. Лотман. Цит съч., 55—56.

ЛИТЕРАТУРНОТО НАСЛЕДСТВО НА ПРОФ. КОНСТАНТИН ГЪЛБОВ

НАДЕЖДА АНДРЕЕВА

На 25 декември 1980 г. почина в София основателят на германистиката в България, забележителният литературен критик и позабравен писател Константин Гълбов. Прелиствайки днес многобройните страници на неговите произведения, ние усещаме докосването на една необикновена личност, прекосила духовната нива на България с гордата и независима крачка на сеяча, който мисли за хляба на утрешния ден. Защото онова, което прави най-силно и — нека призная — неочаквано впечатление в повечето от тези произведения, е техният „съвременен“ характер, тяхната отдавнашна съгласуваност с основни насоки на днешната литературно-историческа наука, тяхната съзвучност с едни от най-важните изисквания на съвременната литературна критика.

Роден на 17 април 1892 г. в Перушица като син на учител и потомък на борци от Априлското въстание, проф. Гълбов запазва в себе си докрай суровата жизненост на родната планинска природа и светлината на идеалите от българското революционно минало. Бащиният дом му дава като незаличимо наследство интерес към историята и народното творчество, стремеж към върховете на човешката култура. През 1910 г. той завършва гимназия в Пловдив и започва да следва славянска филология в Софийския университет. Но през следващата 1911 г. решава да отиде в Германия и да изучава там германистика. В Гьотинген до 1914 г. той слуша лекции по немска филология, история и философия при Едвард Шрьодер, Едмунд Хусерл, Ранке и др. През 1915 г. следва немска филология, история на изкуството и философия в университета на гр. Кил, където и защитава докторската си дисертация на тема: „Отношението на Фридрих Шлегел и другите немски романтици към Гьотевия „Вилхелм Майстер“. След Първата световна война Константин Гълбов работи като гимназиален учител по немски език в София (1918), като лектор по немски език в Университета (1921), като дългогодишен преподавател по старобългарски и руски език в немското училище в София. През 1923 г. той е избран за доцент, а през 1926 г. — за извънреден професор по немска филология в Софийския университет. Редовен професор по тази специалност той става през 1931 г. Катедрата по немска филология при Софийския университет е основана още през 1904 г. по инициатива на големия български учен проф. д-р Иван Шишманов, тогава министър на просветата. Но тя се стабилизира едва през 1923 г., когато се формира нейното основно преподавателско ядро: Константин Гълбов, хабилитиран доцент по немски език и литература и двамата професори по славистика Михаил Арnaudов и Стефан Младенов, които изнасят лекции върху принципите на литературната наука и принципите на езикознанието. Оттогава до пенсионирането си през 1958 г. проф. Гълбов е ръководител на

катедрата по немска филология. Въпреки много трудности тази катедра се развива, обогатява и издига като център на научни изследвания и единствен институт за подготовка на учители по немски език и литература в нашата страна.

Българската култура и българската филологическа наука дължат на проф. Гълъбов не само изграждането и укрепването на специалността немска филология при Софийския университет, но и една значителна книжовна продукция, която подпомага обучението на студентите, популяризира немската литература и дава свой принос в световната германистика. Още през 20-те и 30-те години той пише статии и рецензии, изнася беседи и популярни лекции върху класически и съвременни немски писатели, върху отделни произведения или цели течения, които разкриват на българския читател малко познати явления от европейската литература и упражняват несъмнено въздействие върху светогледното и естетическото изграждане на тогавашната интелигенция. Характеристиката на духовната атмосфера и литературния живот в България през периода между двете световни войни би била непълна без оценката на Гълъбовите статии и беседи за Гьоте и Шпенглер, за Ницше и Достоевски, за Хьолдерлин, Хесе, Ремарк и др. Наред с това обаче проф. Гълъбов е автор и на множество студии и цялостни изследвания, публикувани главно след 1944 г. и третиращи основни проблеми на езика и литературната история: поредицата „От барок и рококо към реализъм и класицизъм в литературата“, обхващаща три книги върху Лесинг, Шилер и Гьоте (1946, 1959 и 1961), книгата „Хайне, романтизъм и реализъм“ (1967) и др. от една страна, „Готска граматика“ (1939), „Историческа граматика на немския език“ (1955), „Новонемска граматика“, „Немско-български фразеологичен речник“ (в съавторство с Жана Николова-Гълъбова, 1958); „Българско-немски фразеологичен речник“ (в съавторство с Жана Николова-Гълъбова, 1968), от друга. Научните интереси на проф. Гълъбов обхващат цялото немско езикознание в исторически и съвременен план, както и най-значителните периоди от развитието на немската литература и особено Просвещението, класиката и романтизма. Неговите три основни книги върху Лесинг, Шилер и Гьоте разглеждат с научна аналитичност и убедителна лична оценка цялото творчество на големите немски писатели. Произведенията са анализирани в тясна връзка с жизнения път на творците: преживяното е превърнато до голяма степен в основа на литературно-историческата и естетическата интерпретация. Разгледани са не само художествените произведения в тесен смисъл, но и всички по-важни теоретически и полемически статии (Лесинг) и основни философски съчинения (Шилер). Широката ерудиция на проф. Гълъбов му позволява да се доближи до едно от съществените изисквания на съвременното сравнително литературознание — да разглежда литературните явления в тяхната връзка с движението на идеите и развитието на изкуствата. Когато материалът дава такава възможност, той обогатява своите литературно-критически и теоретически анализи с интересни и оригинални социологически, философски и изкуствоведски наблюдения, които разкриват литературния факт в неговата разнопосочна съотносимост и обвързаност. Както посочва подзаглавието „От барок и рококо към реализъм и класицизъм в литературата“, изследванията върху Лесинг, Шилер и Гьоте не се ограничават с конкретното творчество на тримата писатели. Те са свързани помежду си и са подчинени на една обща цел: да проследят основните насоки в развитието на немската литература през XVIII и XIX в. като част от големите общоевропейски идейно-естетически движения и литературни школи. Без да пренебрегва проявите на барока и без да ги противопоставя на останалото творчество, авторът съсредоточава главно си внимание върху формирането и специфичното изявяване на реализма в произведения на тези писатели. Твърде интересни са съвременния литературен историк са характеристиките на немската класика. Те раз-

криват не само нейните връзки с литературната традиция, нейните идейно-художествени и езикови особености, но и кълновете на бъдещето литературно развитие, които тя съдържа: тенденциите към психологически реализъм и „народното“ начало, от една страна, интерес към неизследваните сфери на подсъзнателното и фантастичното, стремеж към метафоризиране на изображението, от друга.

Книгите на проф. Гълъбов върху творчеството на Лесинг, Шилер, Гьоте и Хайне са първи и — в своята завършеност и пълнота — досега единствени в българското литературознание. Те притежават качества, които издигат нашата германистика на най-доброто европейско ниво от миналите десетилетия. Наред с това обаче те имат голямо значение за възприемането на немската литература в България, за създаване на стабилна научна основа на специалността немска филология в Университета, за общуване на българската интелигенция с върховете на европейската култура. Творчеството и на четиримата немски писатели е добре познато у нас още от времето на националното ни Възраждане. Първите преводи на Гьотева и Шилерова творба се появяват едновременно през 1853 г., на произведения от Лесинг и Хайне — през 1866 г. 60-те и 70-те години на миналия век са изпълнени с преводаческа дейност, която свидетелствува за живия интерес на българските читатели към немската литература и особено към творчеството на Шилер и Хайне. Този интерес расте през първите десетилетия след Освобождението, за да не секне и до днес. Но липсват аналитични изследвания, които да превърнат непосредното художествено преживяване в познание, простото общуване по умозрителен или емоционален път — в пречистено интелектуално прозрение, разкриващо същината, връзките, корените и основните насоки на литературните явления. Константин Гълъбов се опитва пръв да направи такива изследвания и това определя до голяма степен неговия принос не само за филологическата наука, но и за българската национална култура въобще.

Езиковедските трудове на проф. Гълъбов са предназначени за студенти и научни работници. Без тях обучението по такива дисциплини като историческа граматика на немския език, сравнително езикознание, лексическо обяснение на текстове от по-старата и нова немска литература и др. би било твърде затруднено. Неговата „Готска граматика“ с текстове от Евангелието на Вулфила, неговата „Историческа граматика на немския език“ и „Новонемска граматика“ представляват едно цялостно изследване на историческото развитие на езика и са необходимо помагало за работа на всички заинтересувани в тази област. Особено внимание заслужават двата фразеологични речника — немско-български и българо-немски, — създадени от проф. Гълъбов заедно с неговата съпруга, видната българска германистка Жана Николова-Гълъбова. Те са единствени в българската лексикология и еднакво ценни за германисти и слависти. Богатството от фразеологически покрития и на двата езика, точността и тънко нюансираното разграничаване на значенията определят тяхната висока научна стойност.

Но Константин Гълъбов не беше само университетски професор, ръководител на катедра, преподавател и изследовател на немската литература и език. Той беше самородна творческа личност — преводач, писател и литературен критик, оставил трайна следа в културния живот на нашата страна през периода между двете световни войни. Историкът, който се стреми да проникне в духовния живот на онова време, не би могъл да отмине неговите преводи на произведения от Гьоте, Шилер, Новалис, Хьолдерлин и Рилке, неговите собствени стихотворения, повести, приказки, разкази и преди всичко неговите есета. През 20-те и 30-те години Константин Гълъбов се налага като литературен критик, свързан главно с кръга „Стрелец“ и вестник „Изток“. Неговата

силна, широко ерудирана и безкомпромисна личност привлича около себе си млади писатели и хора на изкуството и техните срещи, дали началото на „Дружеството на българските есеисти“, техните беседи и приятелски творчески разговори са част от ускорено пулсиращия, ферментиращ духовен живот на страната.

От всичко, излязло изпод перото на Константин Гълъбов през онова време, най-близки до нашата съвременност и най-необходими за нашето разбиране на литературно-историческите процеси са неговите есета и дейността му като литературен критик. Сборниците от есета „Живот, истина и творчество“ (1925), „Зовът на родината“ (1930) и „Орнаменти“ (1934) съдържат оригинални наблюдения върху философски и литературно-теоретични въпроси, докосват някои проблеми на немската литература и преди всичко изразяват разсъздуванията мисли на автора за съдбата на българското културно развитие. Пестеливо и художествено изострено те разкриват литературните и културно-историческите възгледи на Константин Гълъбов, обясняват пътищата и резултатите на цялостната му дейност като критик и теоретик на литературата.

„Зовът на родината“, с двете си части — „Културният път на българина“ и „Литературни опити“, — започва с есето „На велика сряда“, което има своеобразно програмен и дълбоко интимен смисъл: чрез бегъл спомен от детството то изразява преклонението пред майката, на която всъщност са посветени следващите страници и основната идея на статиите от сборника. Тази идея авторът формулира като стихийен „копнеж по слънце“, стаен в очите на майката и детето, като „копнеж по една голяма българска култура“, който характеризира нашия народ. Повечето от есетата в първия дял („Човекът на кавала, човекът на рибния буквар, човекът на балкана“, „Културната стихия на българина“, „Днешното поколение“, „Нашите културни задачи“, „Заветът на Шишманова“, „Нашата култура и най-новата ни литература“, „Една мисъл на Пенчо Славейкова“, „За вродената и придобитата интелигентност“, „Народният театър“) третираят няколко основни проблема, които имат характер на светогледни принципи и образуват скелета на Гълъбовите научни и литературно-критически позиции.

Първият от тях е проблемът за народопсихологията, разглеждан главно, дори почти единствено, с оглед на българското национално развитие. Интересът към него се стимулира от познаването на немската философия и литературна история, но намира опора и вдъхновение в българския литературен живот, в който авторът дейно участва, и преди всичко в страстното желание за свой дял в пионерската работа при изграждането на новата българска култура. Народопсихологическите принципи са до голяма степен пренесени от някои съвременни философски системи (Хусерл, Шпенглер) и поради това изглеждат оголени от фактическо съдържание. Но важното за Гълъбов е, че те водят към необходимия извод: българският народ се намира пред прага на необикновен културен възход, нему предстои да се „себеосъществи“ докрай, да създаде онова, на което действително е способен. Решаваща е ролята на интелигенцията в този процес. Гълъбов ни предлага оригинални, незагубили и днес стойността си характеристики на българския учител, художник и особено на писателя и учения. Той обяснява цялото българско културно-историческо развитие от Възраждането насам, включително и големите политически събития, като израз на волята за духовно издигане, която е основна черта на народа ни; тя характеризира дори и смазаното от двете национални катастрофи „днешно поколение“. Държавните разпоредби, мисли той, не трябва да поставят ограничения пред тази воля, поради практически съображения; дълбоко противни на тази народопсихологическа нагласа са идеите за ограничаване на възможностите за образование, респ. за затваряне на училища, поради „свърхпроиз-

водство на интелигенция“, което няма икономическо оправдание. В „българския нагон“ за учене, продължава авторът, доминира духовният елемент, а не материалният интерес.

Друг основен проблем, който занимава Константин Гълъбов дълго и непрегнато, е въпросът за „европеизирането“ на българската култура. Той го определя като главната от „нашите културни задачи“. Идеята, че изкуството „трябва да бъде национално и все пак общочовешко“, е свързана с практическото изграждане на съвременната българска култура. Тя е ориентирана към възприемането на най-добрите чужди постижения като историческо задължение, като условие за общочовешка значимост; чужда е на разбирането за типологическа общност при сродни условия. Авторът е университетски преподавател, но като критик и писател той не е „кабинетен учен“, нито „тесногърд естет“, а литератор с абсолютна социална обвързаност, с високо съзнание за нуждите на момента. „Европеизирането“ е за него твърде малко проблем на миналото историческо развитие. То е необходимост на настоящето и предпоставка за бъдещия духовен възход на народа ни. Особено внимание е отделено на въпроса за запазване на националното в процеса на общуване с чуждото. Гълъбов си служи с термина „влияние“ в доста общ смисъл. Той говори за нуждата от „западно влияние“ върху „формите и съдържанието“ на нашия живот, но прибавя веднага, че те трябва да останат „обагнени със своето, българското“. „Да бъдем европейци и все пак българи“ — това е „заветът на Шишманова“. Въпросът за взаимовръзките на културата е засегнат бегло, но изводът е формулиран съвсем ясно: всяка култура възниква и се развива както чрез създаване на свои (национални), така и чрез възприемане на чужди ценности. Интересен момент от кръга на „европеизирането“ е въпросът за „руското влияние“ наред със западното. Константин Гълъбов владее руския език и литература, преподава такъв предмет в немското училище, пише статии и изнася беседи върху творчеството на редица руски писатели. Във връзка с „една мисъл на П. Славейкова“ той се противопоставя на абсолютната западна ориентираност на д-р Кръстев и защитава мнението на поета за благотворното въздействие на руската литература върху българската. От руските творци българският писател, по думите на П. П. Славейков, се учел да дири „човека и в звяра“, докато западните търсели „само звяра у човека“. Той не трябва да се отчужди от народа както западните писатели, а да бъде „лекар“ на неговата душа както Достоевски и „проповедник“ както Толстой.

Всички есета от първия дял на „Зовът на родината“ изразяват непримиримия протест на автора срещу безидейния, асоциалния естетизъм. Това е една позиция, от която Константин Гълъбов няма да отстъпи докрай. Тя е основата на голямата част от социално-философските му възгледи, обяснява неговите пристрастия и несъгласия, неговите оценки на литературни явления и целия му спор със „Златорог“ и Владимир Василев. Заниманията с литература са за Гълъбов преди всичко служба на народа, жертвуване на личното в името на обществен интерес. От тази гледна точка той оценява значението на сп. „Мисъл“ и мястото на д-р Кръстев в литературния ни живот, задачите, които стоят пред съвременната интелигенция, характера на „придобитата интелигентност“, дейността на Народния театър. В краткото есе, посветено на последния въпрос, Гълъбов изразява несъгласието си със „забавния“ репертоар на Народния театър и изисква там да се играят „трудни“, „идейни“ пиеси, които да подтикват към размисъл и да възпитават съзнателно; и, разбира се, „поне една нова, неиграна българска пиеса“ всеки сезон.

Вторият дял на сборника „Зовът на родината“, наречен „Литературни опити“, съдържа първите теоретични статии на Константин Гълъбов. И макар днес да ги възприемаме само като едно начало, те разкриват принципите и

широките възможности на високообразованния изследвач и оперативния критик в едно. Два характерни момента заслужават особено да бъдат изтъкнати: открителският и приложно-теоретическият. Гълъбов подава силната си и знаеща ръка на мнозина започващи писатели, подкрепя с борческа твърдост първите стъпки на тяхното творчество. Но той открива за българския читател и някои малко познати литературни явления, наричани модерни. Експресионизма например. Макар есето „Експресионизмът и чарът на луната“ да разработва повече естетическите проблеми на романтизма, отколкото на новото течение, то все пак си остава един от първите опити за доближаване до идейно-художествения свят на експресионистите. Много по-голямо и трайно значение има образцовата статия „Литературната критика“. Изградена върху отлично познаване на наш и чужд — главно немски — теоретичен материал, тя разглежда основни въпроси на критиката, неразработени докрай и днес. Стилът на автора е по-скоро научен, отколкото художествен. Но стремежът към художествен израз присъства неотменно. Така са създадени образци на онзи тип „продуктивна критика“, която не само опознава, анализира и оценява своя обект по разсъдъчен път, но се опитва да се доближи до него и чрез фантазията, да въздейства, раздвижвайки емоционалната природа, да насочва, помага и възпитава.

В „Орнаменти“ са събрани най-добрите, зрелите есета на Константин Гълъбов. Това е малко странна книга — литературата на никоя страна не може да се похвали с много произведения от този род. Уводното „Есе върху есето“ разяснява нейния характер. Есето е философска литературна творба с художествени качества, се казва там. То е създадено въз основа на богат интелектуален опит, с активното участие на въображението и емоционалното съзнание. Поради това есето има не само философски пълнеж, но и свой лиризъм и своя образност. Съществена в есето е формата на мислене — „орнаменталното мислене“, „геометрията на мисълта“.

Богатството от идеи, насоки и внушения, намерили израз в сборника „Орнаменти“, бихме могли да обединим в четири групи: основни въпроси на човешкото съществуване, проблеми на социалното битие на човека, философски въпроси на познанието и въпроси на българското духовно и обществено развитие. Малка част от есетата принадлежат към първата група („Любов и ликвидация“, „Човекът-чужденец“). Те докосват парливи мигове на човешкото съществуване, познати на всеки мислещ човек: за миналото, което „огравба настоящето“ и не може никога да бъде заличено напълно; за невъзможността да се ликвидира едно силно любовно преживяване, дори когато нова любов е проникнала в душата; за непрекъснатото усамотяване на човека от раждането до смъртта: всички изначални екзистенциални връзки и особено най-силната между тях — връзката между родители и деца — са проследени в тяхното развитие от близост към отчуждаване, от единност към разпадане.

Онова, което определих като социално битие на човека, е всъщност един комплекс от проблеми, свързани с „тайните“ на човешката природа, от една страна, с живота на обществото, от друга, с българския духовен и политически живот, от трета („Психология на модата“, „Писмото“, „Книгата“, „Вестникът, списанието и сказката“, „Хероизмът на непомраченото мислене“). Явления, взети главно от сферата на интелектуалната дейност, биват тълкувани в тази тройна светлина чрез примери от литературата, от обществения живот и не на последно място — от личните преживявания на писателя. Интересен образец на есе от този тип представя „Хероизмът на непомраченото мислене“. То започва с общотеоретически разсъждения за влиянието на чувствата и настроенията върху мисловните процеси, преминава бързо към народопсихологически наблюдения за българина от миналото и настоящето и завършва с остра при-

съда над „водачите на народа“, над пресата и уплашените от икономическата криза граждани, загубили всяка способност за трезво мислене. Есето завършва с призив за „мъжество“, отправен към българската интелигенция. В критичните моменти тя трябва да намери сили и да прояви онзи „хероизъм на непо-мраченото мислене“, който окръжава със светлината на нравствено величие дори обречения.

Някои философски въпроси на познанието са разгледани в тясна връзка с теорията на литературата („Сигнал и слово“ и особено „Физиономичното“). Широтата на „спектъра“, за който се говори в уводното есе, обхваща психология и физиология, изкуствознание и обществознание, философия на историята, литературна история и критика.

Но несъмнено най-задълбочени и най-близки до нашата съвременност са есетата, които разглеждат въпроси на българското духовно и обществено развитие („Психология на българина“, „Интелигенция и европеизиране“, „Политически скептицизъм“, в много отношения и „Хероизмът на непомраченото мислене“). Те образуват идейния център на „Орнаментите“ и имат безспорно значение за развитието на сравнителното литературно-историческо мислене у нас. С усета на историк и философ и със стихийната си любов към всичко българско Константин Гълъбов улавя един от най-важните моменти в извършващите се духовни процеси: уеднаквяването със Запада, наричано от него обикновено европеизиране. Формата на есето не позволява изчерпателност — то хваща във фокус една или няколко черти на едно явление и ги интерпретира в различни техни взаимоотношения. Есето „Психология на българина“ анализира отделни народопсихологически особености: обеднялата емоционалност на съвременния българин, неговата пресметливост и неспособност да се въодушевява (с примери от любовта, брака, приятелството и политиката, от литературата и театъра), негодността му да се ориентира бързо и вярно в личния си и в обществения живот, да отделя жизнено важното от несъщественото, липсата на усет за действителността в литературата и изкуството (което го води до жалко имитиране на чужди образци), в обществения живот (което ражда неподчинение на правилата за гражданско поведение, долно себелюбие и вечна подозрителност) и в политиката. Резултатът е растящо отчуждаване от обществения живот, затваряне в бедния свят на собственото аз, безличие и безплодие. И отново: училището и интелигенцията трябва да поемат своята, завещана от Възраждането, роля; те са пазители на националните духовни ценности и само те могат да станат борци за бъдещето на народа ни. Промените, настъпили в психиката на съвременния българин, са до голяма степен резултат от все по-задълбочаващия се процес на „европеизиране“. Авторът поставя два важни въпроса: що е европеец? и що е европеизиране? Отговорът на първия гласи: това е творец, у когото съществува „органическа връзка на надплеменното с чисто племенното“. Признатият европеец сред немските писатели, Гьоте, е немец с цялото си творчество, както и най-големият европеец сред френските — Волтер — е чист представител на своята нация. Константин Гълъбов говори за два вида „европеизиране“. Първият се наблюдава според него в руската литература. Европеизирането на руската интелигенция е съзнателно и дава възможност на националното начало да се прояви в по-висши форми — подхвърлянето на културно влияние крие там „момент на себеутвърждаване“. При българската интелигенция обаче се извършва друг вид — несъзнателно — европеизиране. Като оставя настрана изключенията от типа на Иван Шишманов, д-р Кръстев и др., Гълъбов говори за европеизиране по инстинкт, което е довело да обезличаване, до отчуждаване от родната творческа стихия. Ниското интелектуално равнище на българската интелигенция е главната причина за неосъзнатото възприемане на чужди влияния, което води само до подражател-

ство — бездарно или талантливо, все едно. Ниската степен на съзнателност при културното общуване не е непременно белег за повишена емоционалност. Напротив, както бе посочено в редица есета, българската интелигенция е обедняла емоционално, станала е безволева и асоциална. Сега са ѝ нужни две неща: интелектуално развитие, което ще разбуди онази „вяра в разума“, която е вдъхновила западната и руската интелигенция за обществена и творческа дейност, неизменно свързана с родното начало, от една страна, и „култ към чувствата“, който ще я спаси от още по-голямо емоционално обедняване. Явлението „европеизиране“ се оказва разнороден процес, който се изменя и насочва от културното развитие в даден исторически момент. Друга важна особеност във възгледите на Константин Гълъбов за взаимопроникването на отделните национални култури е разграничаването на механичното подражание, резултат от „несъзнателно“ приемане на чужди влияния, от онова духовно изравняване с други народи, което е акт на себеутвърждаване и при което „пламенното“, родното получава мощен тласък на развитие. Особено силно е изразено убеждението, че общуването с чуждите културни ценности в този смисъл е естествена част от собственото интелектуално развитие.

Дейността на Константин Гълъбов като критик е тясно свързана с развитието на новата българска литература. Значителна част от неговите възгледи и оценки са събрани и обобщени в студията с това заглавие от 1938 г., отпечатана в Годишника на Софийския университет (т. XXXII, 6). Но те се формират постепенно през периода след Първата световна война, главно 20-те години, чрез множество статии с теоретичен, популяризаторски или полемичен характер, излизали във вестници и списания. В тях Гълъбов разяснява литературни принципи и явления, открива, налага и защитава млади творци*, отхвърля становища, с които не е съгласен, теоретизира върху въпроси на литературната наука и критика. Той има свои пристрастия и слабости, горди завоевания и трудни победи и преди всичко свои позиции — литературни убеждения и гражданска съвест, изградени върху широка образованост, остра интелектуална проникателност и непоклатима преданост към делото на българската култура. Не бих могла да разгледам сега поотделно и в хронологически ред неговите статии за българската литература. Но ще се опитам да изясня основните моменти в отношението му към нашето литературно развитие между двете войни, както изкристализирва то в спора му с Владимир Василев. Гълъбов сам излага съществените моменти от този спор в брошурата „Пакостната дейност на един критик“ (1927). Краткият увод не е само история на отношенията между двамата литератори — той очертава вече главните разграничения. Гълъбов обяснява, че той е сътрудничил на „Златорог“ през първите четири годишнини на списанието, защото е бил „подкупен“ от обаянието, което Вл. Василев си е създал с принадлежността си към кръга „Мисъл“ в началото на своята литературно-критическа дейност. Но че той е напуснал списанието, отблъснат от: професионалната неподготвеност на редактора, неговата неоправдана самоувереност, позата му на „властелин“, който покровителствува „верните“ и отрича непрекъснато „днес тогава, утре — оногава“. Извън тези заявления на Константин Гълъбов обаче за нас са важни принципните несъгласия между двамата, онези различия в оценките на литературните явления, които карат „доцента“ да въстане срещу „пакостния“ критик.

Първото от тях е формулирано от Гълъбов като „грехът към Вазова“. Темата присъства в голяма част от неговите статии и есета, свързани с проблеми на българската литература. Тя става основа за изясняване на отно

* Вж. например статиите на К. Гълъбов по повод на литературните награди за 1923 г. (сп. „Ек“ — 1924 г.) и 1924 г. (в. „Слово“, бр. 861, 1925 г.), за наградите от конкурса на Писателския съюз (в. „Рампа“, бр. 14, 1925 г.).

пението към литературната традиция, на разсъдъчното и емоционалното начало в литературата и задълженията на литературния критик. Преди всичко Гълъбов разграничава „отричането“ на Вазов от кръга „Мисъл“ и отношението на Вл. Василев към него. Докато първото било исторически оправдано, дори необходимо поради „повишения културен патос“ на епохата, който определя рязката ориентация на Запад, второто било плод от „литературната неподготвеност“ на Василев, неговата липса на усет за историчност, увлечението му по „емоционалното“ в изкуството и кокетирването му с „импресионистичната“ критика. Начинът, по който редакторът на „Златорог“ изразява своята анти-Вазова позиция, е също различен: той не отрича открито авторитета на народния поет, а го руши неусетно и подмолно, като посочва снисходително „слабостите“ му и признава покровителствено „миналите му заслуги“. Четейки позабравените редове на тези минали схватки, човек неволно си спомня за усилията на Лесинг да „обърше праха на времето“ от затворени в музея личности, да ги защити от презрението на своите самоуверени съвременници. Изричането на полуистина от страна на историка е несравнено по-голямо престъпление, отколкото простото мълчание, мисли великият просветител. А Константин Гълъбов е ученик на „чарущата добродетел“ на немската класика. Но освен това той е корав перушеник с македонска жилка и е готов да влезе в борба и с дявола заради свидния образ на майка България, сияещ във Вазовото творчество. „Дяволът“ за него в случая е Вл. Василев. Срещат се два възгледа, които ще продължат да воюват в нашата литературна критика: съзнателната грижа за запазване на традицията, „вратата в разума“ и защитата на гражданските функции на литературата, от една страна, търсене на новото без грижа за неговата историческа обвързаност с миналото, култ към чувствата и въображението, който понякога криворазбрано води към отхвърляне на „идеите“ и обществената значимост на изкуството, от друга.

Наред с това спорът на Константин Гълъбов с Вл. Василев разкрива противопоставянето на два различни възгледа за формата на литературната критика, които не са чужди и на нашата съвременност. За Гълъбов главна цел на критиката е истината, постигната с научни аргументи и художествени средства. Същественият момент е „истината“, поради което и художествените средства на литературната критика трябва да притежават някои от белезите на научния стил: точност на изрече, яснота и граматическа правилност. За Вл. Василев критиката най-често е опит да се проникне до същността на художественото явление чрез чувствата и въображението; средствата могат да носят белези на неправилност и алогичност, дори понякога те постигат по-лесно целта си именно чрез тези свои качества. Тази принципна разлика обяснява острите нападки на Гълъбов срещу „куриозите“, „грубостите“ и „недомислият“ на „пакостния критик“. Тя дели и до днес, макар далеко не така непримиримо, „разсъдъчните“ критици с „професорско“ перо от майсторите на „импресивната“ критика.

Третото дълбоко несъгласие между двамата враждуващи литератори е въпросът за или против социалната обвързаност на изкуството. Още с първите си статии Константин Гълъбов воюва срещу отчуждаването на българската интелегенция от обществения живот, срещу затварянето на писателите в малкия личен свят на собственото „аз“ и абсолютизирането на формата. През 20-те години той защитава сп. „Везни“, Гео Милев и отгласа на експресионизма у нас, защото те помагали на младите писатели „да намерят изгубената връзка с действителността“. Вл. Василев възпъхва според него противния възглед. Наистина процесът, който намира израз в дейността на Гео Милев и „младите“, е толкова мощен и необратим, че Василев не би могъл да не се съобразява с него; той не бил вече заклетият „естет“, макар формата да оставала за него

по-важна от съдържанието; той отхвърлял експресионизма („Грехът към младите писатели“), но започвал да говори и за нравствените елементи в творчеството на писателя (Йордан Йовков), за да не загуби част от сътрудниците си. В същата връзка е и острата критика на Константин Гьльбов срещу дейността на Вл. Василев като директор на Народния театър (респ. срещу статията на последния „Въпроси около Народния театър“, „Златорог“, г. V, 1924, 233—253). Разделя ги въпросът за средствата, чрез които театърът трябва да изпълнява своите обществено-възпитателни задачи. Гьльбов е убеден, че театралното изкуство трябва да въздействува на съзнанието, да формира зрителите си идеологически с оглед нуждите на съвременното българско общество. Василев според него подпомага създаването на едно изкуство, чуждо на „тълпата“, което е отправено към „отделната личност“ и се интересува от „човека като нравствено същество, взет в неговото съзнание за принадлежност към цялото човечество, а не към отделна класа или народ“. За тази цел на Народния театър подхождали, по мнението на неговия директор, „драмите на чистата емоционалност“. Те единствени били в състояние да преобразят нравствено човека. Мисълта на Вл. Василев по повод въздействието на театъра: „Каин никога вече няма да дигне ръка срещу брата си, а над Месалина ще се яви белият ореол на Мадона“ Гьльбов коментира с гняв: „...погалиш ли вълка с пауново перо, ще стане агне, както станали агнета всички български вълци още на другия ден след представянето на „Тоз, който получава плесници“. Той е възмутен от противопоставянето на социалното чувство и гражданската ангажираност, от една страна, и художествения идеал, от друга. В статията си „Последните драми на А. Страшимиров“ (1908) Вл. Василев изразявал мнение, че още няма условия за художествено пресъздаване на македонския живот, тъй като участието в освободителното дело на Македония и „трепета на робското чувство ще заглушава гласа на творческия инстинкт“. Гьльбов протестира срещу такова характеризиране на творческия процес и дава пример с „Хаджи Димитър“ на Ботев.

Четвъртият момент в спора е актуален за европейския литературен живот от романтизма насам. Той се изразява в противопоставянето на „първичност“ и „културност“, необразованост и висока цивилизованост като качества, определящи развитието на творческата личност. Според Константин Гьльбов писателят трябва да притежава култура. Образоваността и културата не заместват дарбата, но са необходимо условие за нейното развитие. Без талант няма творчество, но без култура талантът спира да се развива и се погубва. Гьльбов обвинява Вл. Василев, че с „басията“ си за „първичните писатели“ той правел „култ от некултурността“ и поощрявал младите творци „да тънат в невежество“. Трябва да се отбележи, че терминът „първичност“ се употребява тук не като равнозначност на истинско, непокуварено, чисто и т. н., както е при романтиците и модерните писатели, а като враждебност на разума и културата въобще. Не смятам, че такова тълкуване на израза „първични писатели“ характеризира вярно литературно-критическата дейност на Вл. Василев. Но възгледът на Константин Гьльбов за интелектуалното издигане като предпоставка за творчески възход, за ролята на културата в усъвършенствването на художествената дейност е несъмнено прав. С него днес никой не би спорил.

Дори един толкова кратък преглед на литературното наследство не трябва да отминие художествените произведения, създадени от Константин Гьльбов. Писателят притежава рядко срещания дар да вижда смешното и да иронизира негодното. Всяка литература, в това число и българската, има малко и пази ревниво своите истински хумористични произведения. К. Гьльбов написа разказите от сборника „Наше село“, които осмиват с любов селяните на едно отминало време, а по-късно — и хумористичния роман „Гологанияда“,

който рисува с искрен смях живота на българската провинция преди няколко десетилетия. Неоспоримият му талант на хуморист е сложил своя печат и върху създадените по-късно „Спомени весели и невесели за български писатели“.

Ние бяхме негови студенти и сме свикнали да мислим за него преди всичко като за педагог и учен. Вярно е. Специалистите в една област на науката си приличат. Германистите от цял свят имат общи черти, определени от интелектуалното и емоционалното въздействие на немската литература, от общите филологически интереси, от сродния стил на работа. Но проф. Константин Гълъбов беше личност с необикновено богата и разнородна характеристика. Той притежаваше много повече качества от онези, които изграждат добрия специалист. Заниманията с наука не бяха умъртвили вдъхновението му на художник, трайното и задълбочено общуване с чуждата култура не можа да разхлаби връзката му с духовния живот на родината. В лекциите си по немска филология той откриваше непрекъснато успоредици с българската литература, с българското книжовно развитие в миналото и сега. В края на живота си, вече пенсиониран, той четеше лекции върху Лесинг и Гьоте и наред с тях — върху творчеството на любимия си поет Пенчо Славейков. Обичаше да разказва за срещите си с големи немски учени, за тяхното отношение към България и особено за техни оценки на български литературни произведения. Имаше усет за красотата и мъдростта на фолклора, който — свързан с ерудицията му на европейски учен — го водеше към философски прозрения за социалната, психологическата и естетическата същност на българското народно творчество.

Преминали бързо през неговото още неподредено, неоченено и трудно обозримо духовно наследство, ние приличаме, струва ми се, на лисицата от малката Лесингова басня: тя живяла години наред в корените на огромен дъб и едва когато през една страшна нощ бурята повалила дъба, тя излязла от дупката си, видяла стоварения великан и казала: „Не предполагах, че бия толкова голям.“

ПРЕДИ ДА ЗАПОЧНЕ БЪДЕЩЕТО

БОЖИДАР КУНЧЕВ

На гърба на снимката, която си направихме в неговата стая, Иван Пейчев се подписа и после добави с разкривения си почерк: „И главно да не ме забравяш.“ Човешката памет е несигурно нещо, но тя наистина притежава удивителната способност да съхранява необикновеното. Иван Пейчев беше необикновена личност, вече толкова години споменът за него пулсира в моето съзнание. Уверен съм, че така ще бъде и занапред.

Случаят ме среща с поета в една от неговите последни есени. В цялото му творчество есента се радва на постоянно присъствие, от което разбираме за най-същностното в душевната нагласа на Пейчев. Влюбен до болка в есенните здрачове, поетът непрекъснато пишеше за тях. Те изразяваха най-добре вътрешните, деликатните измерения на вродената му мечтателност. Иван Пейчев потъваше в светлата меланхолия на тия здрачове. Те му помагаша да се доближи до себе си и той боготвореше есента, която им беше дала живот. Поетът я беше издигнал до равнището на първостепенна метафора, в чиято територия се разполагаха неговите съкровени мисли и чувства. Разгърнете страниците на „Далечно плаване“ и „Лаконично небе“, за да си припомните какво беше есента за Иван Пейчев. Неслучайно той нарече една от стихосбирките си „Есен на брега“, а пиесата, която му донесе най-високата българска награда, се казва „Всяка есенна вечер“. Иван Пейчев споменаваеше, че хората имали всичките сезони, а той си имал само есента. Като пресъздаваше в лириката си нейната тъжна и мъдра царственост, той изповядваше, че всяко постигнато щастие е навярно само краткотрайна победа на илюзията. Интимните му стихове бяха опит да ни се внуши, че нашите ръце не могат да задържат хубавото. Като пресътворяваше многозначния образ на есента, Иван Пейчев изразяваше чувството си, че нашите стремления към чистия свят отвъд баналното приличат на есента. Родени като нея върху граничната бразда, разделяща царството на топлината от царството на ледения мраз, те бързо се превръщат в спомени, а после от спомените се раждат нови стремления. И това продължава до часа, в който настъпва умората. Когато тя възвести своята победа в живота на Иван Пейчев, поетът намрази есента. Той беше откровен, за да ми признае крушението си, а неговата храброст му беше позволила да го признае досега преди това и пред себе си. В здрача на есента трептяха и крилата на измъчващата го носталгия по времето на драматичната му младост. Единственото свое стихотворение, което Пейчев ми прочете няколко пъти, защото го обичаше много, е „Двете пехотни роти“. Стихотворението е на антифашистка тема, интонациите му са елегично-трагични, а там, където усещаме полъха на надеждата, поетът призовава отново любимата си есен. Един уморен есенен дъжд ни кара да се замислим за свободата и за всички, които се бореха за нея. А ка-

то разговаряхме за пиесите му, Иван Пейчев ми каза, че „винаги, когато се срещнат двама души и се тревожат не за себе си, а за съдбата на своя народ, е „всяка есенна вечер“. Сред причините, поради които поетът обичаше есента, ще спомена изрично за нейната „мъдра алчност“. И с тая мъдра алчност есента му беше грабнала сърцето. Есента, която му оставяше „дълги часове за размишления“ („Пладне в Несебър“). Като мечтателна натура Иван Пейчев беше защищавал непрекъснато своето право на самотен размисъл за същината на живота. В мрака на шуменските есени той „чуваше“ понякога скръбните камбани на Нотър Дам. В ония „часове за размишления“ Иван Пейчев се е пренасял на парижките барикади, за да бъде бодър по улиците на Шумен („Париж“). В такива часове, но много по-късно, поетът е мълвял „странните названия/Баб—Ел—Мандеб, Валпарайзо, Гваделупа“. Той ги е възприемал „като закланения“, „в които се откриваше света/ без разстояния, без граници!“ („Далечно плаване“).

В оная далечна есен на първата ни среща, озарен от красивото безмълвие на неговата неподражаема артистичност, аз почувствувах мощта на едно човешко и творческо безкористие. И узнах, че неговите синоними са „всеотдайност“, „обреченост“ и „неподкупност“. Иван Пейчев ми сподели тогава нещо, в което беше вярвал през всичките си години: „Ние не можем без поезия. Ако тя изчезне, това би опровергало самите нас. Защото животът би обеднял. Аз не мога да си представя един свят без поезия.“ Това са думи на роден поет, който в буквалния смисъл беше избрал изкуството за своя единствена съдба. Потвърдили са го всички, които познаваха Пейчев. Малко след смъртта му Божидар Божилов написа в „Народна култура“: „Имаше нещо трогателно в тази негова незаинтересованост към битовото самоуреждане, във всеотдайното му служене на словото, на поезията“¹. Замесен от тестото на ония поети, които превръщат и личния си живот в една въздействаща неповторимост, Пейчев притежава силно обаяние. Поетът извървя своя житейски и творчески път, окрилен от поривите на търсещ и намиращ дух. Иван Пейчев беше брониран с доспехите на морален стоицизъм, който не остарява.

На поетическото поприще излизат нови имена. Като следват ритъма на нашето време, погълнати от своя устрем да стигнат до заветния собствен периметър в литературата, те забравят понякога да се обърнат назад. А колко хубави уроци по живот и поезия са в миналото. Един такъв урок е съдбата на Иван Пейчев.

Здравко Петров, който написа проникновени страници за творчеството на поета, веднъж изрази едно опасение: „Отсега нататък за него ще се пишат дисертации. А може би това ще убие нещо от живата душа на неговата личност, която расна на границите на две епохи, която бе закърмена в борба с ретроградността, фашизма, насилието.“² Аз не пиша дисертация, но защо да скривам страха си. Целта, която преследвам, е трудна за постигане, защото човекът Иван Пейчев беше сложна даденост, а доста сложен беше и неговият път в изкуството. Много съм размишлявал за тая сложност и трябваше да изминам години от смъртта на поета, за да се опитам с предимствата на дистанцията да потърся нужните отговори.

Беше в първите дни на септември. Трябваше да направя интервю за „Студентска трибуна“, където работех. Уговорихме се по телефона и още същия ден пристъпих прага на неговия дом. Дългата му бяла коса и лицето му на духовен аристократ приковаха начаса моя поглед. Тогава не знаех за идващите вечери, които щях да прекарам с Иван Пейчев. Но след първите му реплики

¹ Б. Божилов. Боец на революцията. — Нар. култура, бр. 29, 17 юли 1976.

² З. Петров. В далечно плаване. — Нар. култура, бр. 51, 18 дек. 1976.

очите ми се затвориха за делничното в тоя дом. Занапред право на свръхчувствителност щяха да имат само душата и сърцето ми.

Хората, които са го посещавали, си спомнят за необичайната скромност на голямата стая, където преминаха последните му години. Дългият миндер, на който Пейчев пушеше непрекъснато и разговаряше с гостите, стои и досега непокътнат. На стената зад миндера висеше ловджийска пушка, която му бяха подарили в чужбина. В нейната компания се намираше някакъв старинен нож. Съвсем наблизко трупаше поредните дни на своята дълговечност една потъмняла икона. На същата стена, окачена на гвоздей, привличаше вниманието и вехта капитанска шапка. Навярно тя беше същата, за която Иван Пейчев казваше в едно стихотворение:

Тя не може да върне
норд-оста,
тя не може да върне
ни едно пътешествие
в разгроменото старо
сърце на своя жесток притежател.

(„Капитанската шапка скърби . . .“)

Имаше и книги, но те не бяха в нужното количество, за да убедят случайния пришелец, че в стаята живее човек на изкуството. Животът му беше попречил да натрупа голяма библиотека, но да казвам ли, че Иван Пейчев беше прочел хиляди томове.

Аз не съм престанал да ходя в неговия дом. Изминалите години не промениха стаята на поета. Само капитанската шапка изчезна някъде, но то беше още по времето на живия Пейчев. Сега в стаята му играят неговите внуци, а вечерно време, когато ми се прииска да видя Анна, жената на Иван Пейчев, аз пристъпвам прага на стаята и ние започваме разговор сред безмълвното присъствие на пушката и оня старинен нож . . .

Разбира се, че от интервюто него ден не излезе нищо. Трудно се правят подобни работи с неконвенционални хора. Но дали защото му допаднах с моята възторженост, или защото напоследък все по-малко хора идваха у тях, както ми призна своевременно, като си тръгвах, той ме помоли да го навестявам. Поласкан и трогнат, покорен и извисен, аз смутолех едно „довиждане“. Така започнаха нашите срещи, които всеки път бяха различни. След всяко идване чувствах как вратите към неговия свят все повече се разтваряха. Иван Пейчев не беше многословен, но малкото, което говореше, се отличавахе с дълбока изповедност. Хванал ме за ръка, той пристъпваше бавно по извървените пътища на своята участ. Мъчителен и труден беше тоя обратен път . . .

Мнозина са твърдели, че корените, от които води началото си по-сетнешната чувствителност на един поет, на един писател, се намират в детството и най-ранната младост. И аз допускам, че е така, въпреки че цялостното формиране на една душевна нагласа, да не говорим пък за едно мировъзрение, е процес, който отнема доста повече години. Аз го попитах дали намира нещо в живота си, предпоставило специфичното в неговия път на човек и творец. Иван Пейчев ми отвърна: „Аз съм бил извън семейството си. Гледаше ме баба. И веднъж ме заведе на сватба. Аз с всичките деца се провирам между хората. Един подофицер стъпи на крака ми. Изкрещях аз . . . След три месеца кракът ми почна да се извива. И започна някаква жестокост . . . Почнаха да ме водят по разни лекари. Години наред не можех да вървя. Искяха да ми режат крака.“

Осакатял съм, тътрел съм се като пребит . . . Може би това.“ Приведеният факт заема съществено място сред моите предположения. Но той не претен-

дира за водещо място в безспорната драма, каквато са най-ранните години на Пейчев. Трябва да се позовем и на изобщо нерадостното детство на поета, израснал в обкръжението на суров баща. По професия строителен предприемач, старият Пейчев няма да се обърне никога към своя син с необходимото внимание. Характерът му е бил труден, навярно не се е досещал, че децата си искат своето. Десетки години по-късно, когато Иван Пейчев е спокоен вече от славата, бащата смятал, че на сина не му е провървяло в живота. Въпрос на тесногърдие или на прекалено остарели представи за човека на изкуството. Лишен от бащината топлина, Иван Пейчев е изпитал студения полъх на самотата. Колкото до майка му, тя е била нежен и състрадателен човек. Тя присъствуваше понякога на нашите разговори и от нея научих доста за Пейчев и за размирното му юношество. Престарялата му майка разказваше за обиските на полицията, която търсела нелегални материали и оръжие. Непохабената ѝ памет възстанови една любопитна подробност, за която и Пейчев май не си спомняше. При едно поредно тършуване Иван Пейчев успял да скрие в последния момент някаква бомба в престилката на баба си. От майка му разбрах подробности и за неговите патила, след като го изключили „завинаги“ от гимназията, тъй като бил член на стачния комитет. На въпроса ми за целта на ученическата стачка Пейчев отвърна, че протестирали срещу високите такси и срещу поведението на някои фашистувачи учители. И един факт, отнасящ се до края на прогимназиалните години. Майка му спомена за парите и часовника, с които нейният син бил награден за отличния си успех. От парите Иван Пейчев се отказал в полза на трапезарията за бедните ученици. В гимназията обаче го записали след уговорки, защото поведението му било много лошо. Стигаме до един важен извод. Прочел още на шестгодишна възраст „Под игото“ и „Илиадата“, а през следващите години изгълтал на един дъх стотици други книги, Иван Пейчев бил прекалено буен. Зад тая външна агресивност на характера му са били неговите пориви по съкровеното, от което са го лишили. Допускам, че е било така, имайки предвид споделеното от неговата майка и от Анна Пейчева. Пък и сам поетът ми разказа: „Човек има една костенурка, която той убива . . . Имах една малка такава костенурка . . . И са се събрали тия махленски деца, аз, като пораснах, ги биех редовно . . . Питаха ме за какво ми е тази костенурка. А аз нямах нищо освен тази малка костенурка, която ми беше подарил един. И аз взех един камък и я убих . . . Тя вървеше с мене и аз с нея. Мене направо ме обвиниха в жестокост и сигурно съм бил жесток . . . Някак си криво ми е сега. И си спомням това животно, което дори и гласа ми познаваше . . .“ Децата са му викали „куцото Ване“, а ние знаем колко е чувствително сърцето на човек, наказан несправедливо от съдбата. Няма значение, че тук случаят ни среща с невръстното дете. С една вродена чувствителност, която според Анна Пейчева е наследена от майка му, той е отреагирал по свой начин. Преследван от самотата, която в детските му години е била прогонена за малко от костенурката, с независимо поведение, което ще го направи неприемлив, даже непоносим в очите на мнозинството, Иван Пейчев вкусил отрано горчивите зальци на живота. На хора с чувствителност, която се оплъчва срещу баналното и пошлото, винаги е било трудно. В едно ранно стихотворение, озаглавено „Досада“, Иван Пейчев пише: „Досада е да си клиент на глупостта на хората“. Но ако там поетът изразява твърде меко болката, с която е живял през младостта си, години по-късно, на въпроса ми дали е съхранил в паметта си някакво изключително приключение, той отговори: „Приключение? Имаше само една трагедия, която всеки притежаваше.“ Малко след това поетът заговори за Вутимски и неговата неописуема драма. Споменах за Вутимски и се сещах за раздвоеното, което му е било присъщо. Раздвоеността, в което се преплитат мечтанията на един светъл дух и възпиращите си-

ли на свръхчувствителност, причинила в крайна сметка резигнацията на поета. Не искам да кажа, че същото раздвоение е било присъщо на Иван Пейчев, защото фактите биха ме опровергали. Тук имам предвид неизменната му „вълча“ омраза към фашизма, конкретните прояви на собствената му обвързаност с борбата за по-справедлив строй и най-вече обстоятелствата, при които Пейчев посрещна Девети септември. И все пак черти на това раздвоение са присъщи на младия поет, както са присъщи и на други от поколението на 40-те години. Те се обуславят от сложния характер на социалните и духовните обстоятелства, които формират облика на поколението. А тия обстоятелства са драматичната напрегнатост на предвоенното време, по-сетнешната бруталност на буржоазния ред, едновременноното чувство за абсурдността на епохата и за това, че тя трябва да си отиде час по-скоро. Но да не пропуснем и епизодичните състояния на умора, на объркване, на известна нерешителност, предпоставени от неукрепналия кураж у младите поети и от извънредно дълбокото им навлизане в чистия свят на литературата. Тия млади хора са нямали още сериозен революционен опит. Но и когато го придобиват, поетичното, а следователно и често пъти разминаващото се с нуждите на времето, като че ли продължава да преобладава в душите им. В тая връзка Иван Пейчев ми беше казал за автора на „Моторни песни“: „Вапцаров — той беше може би единствен от нас, който знаеше точно какво иска. Той беше най-ясен.“ В същия план ще се позова и на друго свидетелство.

Почитателите на апокрифния Иван Пейчев, а пък аз го наричам в момента „апокрифен“, защото немалко от ранните му стихотворения не са печатани в книгите му, знаят за неговата „Приказка за грош“. Пейчев си спомняше за нея:

„Приказка за грош“ е писано през 1941 г. Бях в Шумен. Занимавах се с една огромна самотност, ако самотността е някакво занимание. И не знам защо представата за моя роден град е свързана с един млъчалив дъжд, разкаляни улици . . . Не мога да си представя да съм виждал някакъв стражар, който да не е грозен. Специален подбор правеха. Сякаш тая жестока действителност грубо нахълтваше.

А и затымнението. Като че ли светлината беше забранена. Направо беше забранена. Просто бях уверен, че в света нямаше място за светлина. И най-малката ивица от светлина предизвикваше стражарската свирка. Свирки и груби резове „Светлината!“

Защо не съм отразил това нещо? Беше ме обзело едно такова чувство на безсилие. Струваше ми се просто. . . няма, не е възможно за човека да въздействува с каквато и да било поезия, с каквото и да е друго освен с куршуми върху тая действителност.

Аз не съм искал да публикувам това стихотворение . . . След туй съм се мъчил да го оправям. Не върви. Какво да го оправям?“

Поезията, това е най-страшното нещо. Че тя се превръща в документ, а много често и в обвинителен акт. Не можеш да кажеш: ама това аз съм го писал просто при такива обстоятелства, или за себе си съм го писал. Всяко оправдание при тия случаи с обстоятелства, с каквото и да е било, има само едно определение — страх“. Споделеното не се нуждае от коментар. Само ще посоча, че то хвърля светлина и върху същностни измерения от облика на късния Пейчев. Тая болка, напираша от неговите думи, съжалението, че понякога е бил обхванат от умора и безсилие, за да пише стихотворение като „Приказка за грош“, усещах у поета и при други разговори. Без да преувеличавам, бих изтъкнал, че тя въобще е присъща на Пейчев през годините, които го отдалечаваха от съпротивата. Тя беше повод и за появата на книгата му „Знамената са гневни“ (1973), в която поетът казваше:

С колко много срам
живя между мъртвите
приятели
с една надежда,
че са ме забравили,
с една надежда,
че са ми простили . . .

(„Не мога да живея . . .“)

Такава изповед не може да бъде поза. Само безпределно честният, който е останал неподвластен на житейските примамки, може да я промълви. Иван Пейчев не се поддаде, прегърнал неизменната тревога, че несъвършеният човек е винаги заплашван. Веднъж, когато забравя за безкористието на загиналите. Друг път, когато доброволно е приел властта на „стадионите, /които плюят семки“ („Преследван от резкия звън на трамваите“). И винаги, когато обърне гръб на своята изначална, вродена поетичност, която според един философ е присъща на човешкия род.

Иван Пейчев пише в есето си „Улицата на нашата младост“: „Има нещо и радостно, и тъжно в минутите на завръщането в родния край.“³ И той е дълбоко прав, но родният край е бил през целия му живот спомен за една незараснала рана, за голяма мъка. В книгата си „Моят свят“ Здравко Петров разказва за някогашния Шумен и пресъздава с впечатляваща автентичност атмосферата, в която се формира Пейчев. Любопитно е да узнаем за своеобразните трансформации на епохата в аспекта на провинциалното. Изкушавам се да цитирам подробно автора на книгата, но ще се позова само на трагичния случай с „курсистките“ от Учителския институт: „Това са няколко души . . ., антифашисти и конспиратори, заподозрени от агентите на I отделение при Министерството на войната и удушени с връв в майските дни на 1933 г. в една местност край града.“⁴ Споменатият случай е последван от „бял терор, инспириран от цанковистките щабове“⁵. Иван Пейчев, който е бил на 17 години, останал потресен от жестокото убийство. Слушал съм го да си припомня с незагълъхнал гняв за изстъпленията. Те са допринесли за идейното му израстване. Те са предпоставка да го видят на Девети септември с червена лента на ръката, на пост пред завзетото полицейско управление. Идеите, които са го възпитали, ще подхранват до края на живота му неговата органическа нетърпимост към насилието. Но тая нетърпимост се подхранваше и от вроденото му чувство за хармония и справедливост. Късната му лирика, в която усещаме елегични интонации, е плод и на категоричното му нежелание да се примири с провокациите на живота, ерозиращи нравственото, красивото, истинното в човешките взаимоотношения. На своята поезия Иван Пейчев гледаше като на усилие, с което искаше да защитава човешкото достойнство. Още при първата ни среща той определи поезията като „щит срещу насилието“. И бързо прибави, че „насилие е всичко това, което отрича или убива свободата на човека . . .“. Той възприемаше като насилие унифицирането на човешкото поведение, на вкусовете и мечтите. Баналното го измъчваше, еднаквото му носеше страдания. Той говореше: „Нали си виждал английска ливада? Подстригана с машинка, няма по-високо, няма по-ниско. Всичко е равно, красиво. Но равно!“ Той възприемаше като насилие и проявите на догматизъм, на шаблонност. Пейчев ненавиждаше хората, които отстояват съмнителната правда на един канон. Веднъж се заприказвахме за Фройд и поетът каза: „Има известни от-

³ Литературен фронт, бр. 2, 13 дек. 1955.

⁴ З. Петров. Моят свят. Варна, 1980, с. 74.

⁵ Пак там, с. 75.

крития, които никой не може да оспори. Но това, че неговите ученици и наследници смятат, че всичко се свежда до Едиповия комплекс?! Не! Животът е много по-сложна история. Не трябва от Фройд да се прави схема, а точно така се получава с някои големи научни постижения. Всеки простак се мъчи от великото да направи схема, която му е абсолютно ясна. А не се ползува от откритието, за да се доразвие откритието. Напротив, той го замразява и си прави схемата.“ По сходен повод Пейчев отбелязва: „Никой не говори абсолютни мисли, освен манияците.“

И през своята младост, и по-късно, когато главата му беше побеляла, поетът изпитваше страх да не се загуби близостта между хората. За него убийствата в Шумен бяха израз на класова омраза, на социално насилие. Но те бяха и тотално унищожаване на човешката близост. Огорчен от поведението на приятели, които се бяха оеснафили и нямаха време за него, поетът отваряше дума за отчуждението. Но той се пазеше от крайните обобщения, за да въздъхне, че „все още не се е загубило най-важното — човешката близост“. Изолиран от години в стаята си, а това оказваше въздействие върху неговите мисли и чувства, Пейчев не беше чужд понякога и на песимизма. Той не пестеше тъжните си думи за хората, чиято склонност към лекия и приятен живот все повече нараствала. И това било за сметка на духовното. Иван Пейчев казваше: „Единственото, което мога да правя, е да се държа като почтен човек“. Красивото му лице помръкваше, огромна печал затваряше очите му и пред мен заставаха сякаш някой друг, който с нищо не напомняше за бохемата от легендите. Вярвал съм му винаги, но тая печал ме преобразяваше, за да го усетя още по-истинен. И аз чувствавах, че пред мен седи истински поет. Скръбните му часове, които ме научиха много, някак си ме накараха да мисля, че понятието „голям поет“ е относително. Но другото понятие, което се представя от думите „истински поет“, е съвършено различно. За да бъдеш такъв, може да не си написал и два реда, но трябва да излъчваш едно сияние, което да смущава нежно другите, да ги вълнува и преобразява. За щастие Иван Пейчев написа и хубава лирика. Но аз говорех за тъгата на поета, за онова, което го плашеше, защото сърцето му беше преизпълнено с обич към човека. Веднъж Иван Пейчев ми рече: „Има хора, дето работят в клозета. Кажете ми как съществуват . . . И тия хора са доволни сигурно. Това е една хубава работа според тях. Не е унизителна, обикновена човешка работа е. Но има нещо . . . Тогаз нямаше нужда от тая хилядолетна борба. . . Дори, ако го погледнеш от гледище на еволюцията, защо човешкият тип се усъвършенствува — в края на краищата да отваряш вратата на клозета. Той е толкова сложен биотип.“

Тоя Иван Пейчев, когото познавах, малко се беше променил от времето на своята младост. Тогава не можех да го твърдя, но през годините след неговата смърт аз не само си спомнях, но и проучавах. В „Слово за Иван Пейчев“ един от големите му приятели споделя: „Аз се плаша — и кой има смелостта да дешифрира живота на поета.“⁶ Убеден съм, че критикът трябва да има тая смелост. Но като се опитва, нека да не забравя ония стародавни думи: „Истината и само истината!“ В случая с Иван Пейчев те са абсолютно задължителни. Заради една легенда, която му навреди доста. И защото истинският поет не търпи друго отношение.

Един обратен път също не може без своите отклонения. Сега ги изоставям и се връщам в Шумен, какъвто го описва Иван Пейчев: „Твоите ненаситни, любознателни очи поглъщат всичко: лекия тръс на червеникавите, сякаш лакирани коне, люляковия дим от цигарата на господина, настанен удобно в

⁶ Христо Фотев. Слово за Иван Пейчев. — В: Море. Литературно-художествен алманах. Бургас, 1981, кн. 2, с. 61.

черния файтон, розовите панделки на камшика и облачето прах, вдигнато от хлапака, успял с ловък скок да напусне навреме безплатното си превозно средство. Тоят неуморен поглед зафиксирва продавачи на кифли и гевреци с табла на главите и трикраки омазнени стойки под мишниците, бозаджии с влажни гюмове и с чаши, които дрънчат в зелените тенекиени поставки, препасани на поясите им, ръждясалата марка на просяка, неговите мъртви орбити, отразили мътния слюден блясък на купищата люспи пред рибарниците, и четките, от усърдието на които се ражда непоносимо черната лъскавина на стражарския ботуш. . . Оттук, прехвърлил моста на открития градски канал, ти стигаш до онова, което в родния ти град наричат „Битпазар.“

В безредни купове, сред праха на площада, в мръсни бараки, в зловещи изби тук ти можеш да намериш обувца, току-що свалени от крака на стопанина им, завивки, още не изгубили топлината на детските тела, отъркани палта, продънени легла, олющени маси и скринове, вещи, които носят печата на отчаяние, мъка и безизходност.⁷

Ето го родния му град. Той ми признаваше, че се „движи винаги по улиците на своята младост“. Иван Пейчев обичаше Калофер, Несебър и Созопол, а за Шумен говореше рядко, защото ненавиждаше въздуха, който е дишал. Но миналото съществува понякога в съзнанието ни с голяма осезаемост. И в това минало не всичко е болка или ненавист. Така беше и при Иван Пейчев. Ако той мразеше предишния Шумен заради стражарското синьо, което се набиваше в очите му, той го обичаше заради Август Попов, който му е преподавал уроците по революция. Ако той мразеше града заради нещастията, които го бяха сполетели, той го обичаше заради театралната трупа, в която беше играл, заради книгите на читалището, заради първите любовни трепети. А нали и първите си опити в поезията е направил в тоя град. Иван Пейчев не забрави едно литературно четене, което организирал с приятели, за да спечелят пари. . .

Здравко Петров пише в „Поетът, който не стана моряк“: „Тоя град на възрожденски традиции се беше превърнал по времето на фашизма в мрачно гнездо на убийци. На тоя фон на дюкянджии и наперени царски офицери той беше като някакво екзотично цвете.“⁸ Сравнението е безсъмнено хубаво, но да си представим как е зъзнела душата на поета. Екзотичните цветя трудно се аклиматизират или умират. С Иван Пейчев не стана нито едното, нито другото. Силата на неговия порив му е вдъхвала кураж. С една завидна целеустременост той е търсел спасителния пристан, за да го намери в театъра на Роза Попова и Чичо Стоян, в читалищната библиотека на Стефан Станчев, сред избраните приятели, които са го разбирали удивително добре, защото са били като него. Вече след смъртта на поета аз се срещнах с някои от тях и бях поразен от вътрешното им излъчване, което ми напомняше за Иван Пейчев. Здравко Недев и Любен Петков, връстници на поета, през целия си живот бяха съхранили безкористното и артистичното, оная чиста задухшеност при общуването с близкия, идваща от годините на Иван Пейчевата младост. Когато видях тия хора, изпитах близостта, която поетът искаше да се задържи. Здравко Недев и Любен Петков бяха живели и в София. Те ми разказваха за разходките си в Борисовата градина, когато Пейчев речитирал стихове на Маяковски. Любен Петков ми разправяше за Вутимски, а Здравко Недев — за първото идване на Пейчев в София през декември 1939 г. Спомени ми разказа и Коста Цонев. Той го виждал да къса стиховете си, недоволен от постигнатото. Стихотворението „Досада“ Иван Пейчев написал върху корицата на списание „Прометей“, излизало в София. Веднъж Здравко Недев организирал своя изложба в читалище „Доб-

⁷ Иван Пейчев. Улиците на нашата младост. — Литературен фронт, бр. 2, 13 дек. 1955.

⁸ Литературен фронт, бр. 29, 15 юли 1976.

ри Войников“. Иван Пейчев открил изложбата, а Коста Цонев стоял на касата. Успели да продадат една картина и тутакси се настанили в кръчмата „Глиган“ при бай Митьо, някъде до кино „Одеон“.

Ако търсим измеренията на романтичното и бохемското, ще ги намерим в много епизоди. За предпоставената теза се намираат лесно доказателства. Такова е нощното събиране на шуменските гробища, където се пие евтино вино и Пейчев рецитира стихотворението си „Гробарят“.⁹ Но колко струват тия доказателства за „бохемата“ от Шумен, който в края на живота си беше казал за своето далечно минало: „Имаше само една трагедия. . .“ Ако бохемството е безгрижие, рециталът на гробището, честите позовавания на Омар Хайям и въобще постъпките на Пейчев, които намиришват на бохемство и декадентство, са предизвикани от антипода на безгрижието. Те се дължат на мъка, стигаща и до отчаянието. Дължат се на извисената му мечтателност в едно апатично общество. Дължат се на онова раздвоение, за което споменах. И в никакъв случай не са предизвикани от каприза да се набиеш в очите на другите, за да те признаят за оригинален. През късната есен на 1942 г. Иван Пейчев пише на Антон Куманов: „Тази вечер по улиците ще заскита един уморен и смъртно пиян човек. Снегът ще танцува пред очите му, фенерите ще му кимат приятелски и той ще мъкне под носа си някаква пиянска цинична песен и ще се усмихва на себе си във витрините. Ще има много сребърни звезди по паважа, ще има много сребърна светлина в прозорците и ще бъде безумно весело.“¹⁰ Цитираните редове сякаш опровергават схващането ми за мнимото, несъществуващото бохемство и декадентство на Пейчев. Те ни отправят директно към негови ранни стихотворения, характеризиращи се с подобна емоционална атмосфера и заради които поетът е бил обвиняван в упадъчност. Стиховете са едно, писмото е друго нещо, а истината и за двете е, че само който не познава духа на поколението, литературния и битовия жаргон на Вутимски, Куманов, Пейчев и другите, които са се събирали в софийската „Трявна“, той ще поддържа твърдението за упадъчното при младия поет. Декадентските интонации в част от ранната му лирика, както и в запазеното от неговата кореспонденция, са въпрос на езикова, на стилова поза. Те са артистична игра с думите и стиха, доколкото Пейчев иска да изрази пред себе си и приятелите своя нонконформизъм. Поетът е провокирал на стилово, емоционално и мисловно равнище ретроградните конвенции на буржоазния живот. Тия стихове не са печатани, Пейчев ги е писал за „вътрешна консумация“ и предварително е осъзнавал тяхната ограничена идейност. Когато Иван Пейчев е искал да бъде призоваващ, той пише стихотворения като „Септември“ и „Париж“. И още две думи за писмото до Куманов. Там се крие и друга истина. Защото изреченото от Пейчев е с жаргона на компанията, който преувеличава, но в случая драмата никак не е преувеличена. Разбираме го от края на писмото: „Действителността е неумолимо жестока и необятно гадна. За да се справим с нея, са необходими дързост, сила. . . Никого стихове.“ Писмото е от 24 ноември. През лятото на същата година са разстреляни Вапцаров, Антон Попов и Атанас Романов, с които Пейчев се е познавал. Отдавна е известно, че между него и Вапцаров е съществувало сърдечно приятелство. На другарите си в Шумен Пейчев е декламирал не само Омар Хайям, но и стихове от „Моторни песни“. За Иван Пейчев авторът на тая книга беше просто Моряка. Цитираното писмо ни подсказва за угнетеност на човек, който скърби. „Действителността е неумолимо жестока“ и защото през юли на съ-

⁹ Не можах да открия стихотворение с такова заглавие, но допускам, че става дума за стихотворението „Старинни картини в черно и синьо“.

¹⁰ Писмото се намира в архива на Ив. Пейчев.

¹¹ Ю л и я Б о г д а н о в а. Един пътър и нестроен разговор. — Вечерни новини, бр. 4742, 15 дек. 1966.

щата 1942 г. си е отишъл завинаги Моряка. Не бива да забравяме, че поетът, който беше написал стихотворенията „Досада“, „Скука“, „Сантиментално“, „Приказка за грош“ и „Гротеска“, е бил неизменно със своята драма, със своето раздвоение, с омразата си към режима и с умората, върхлитаща го от време на време. Ранният Иван Пейчев не подлежи на еднозначно тълкуване. Той е страдал заради Вутимски, който умира на следващата година. Той няма да забрави Вапцаров, за когото се беше произнесъл: „Светъл човек беше. . . чист като дъжд.“¹¹ Той помни изключването си от гимназията, изнурителната работа по строежите, обиските. А да си припомним и физическото му страдание, обидното прозвище на децата, престоят във варненския санаториум, когато трябва да е видял за първи път морето. От неговата майка разбрах, че като юноша направил опит да се отрови, защото никой не го обичал. В писмото си до Куманов той споделя с езика на омразата: „Най-красивото, най-трагичното и най-възторженото у човека не може и не бива да служи като средство за онанизъм на разните изискани мерзавци. Нито пък за разхлабително за ленивите им търбуси.“ Знаем кои са били мерзавците. Младият човек, изпитал ударите на живота, е оправдан за грубия си език. За да оцелее екзотичното цвете, обстоятелствата му дали остри шипове. Иван Пейчев ги запази до сетните си дни, бронираше по този начин нежността и благородството на своя вътрешен мир. Ругатните, които сипеше понякога, се раждаха в същия мечтателен ум, възпявал красотата на есенните здрачове. Аз познавах Иван Пейчев и не виждах в случая никакъв парадокс.

Колко много дължеше поетът на книгите! Принуден да прекъсне образованието си, той не се е примирил с орисията на безпросветения. В неговия живот хлябът е бил винаги на второ място, а първото е заемала страстта му към книгата. „Аз не помня точно годината, в която влязох за пръв път в читалище „Добри Войников“. Помня само свещения трепет, с който прекрачих прага на библиотеката и открих огромния, необятния свят на книгите.“ И по-нататък Иван Пейчев продължава: „През времето, когато нашият град замръкваше в неизвестността на обиските и блокадите и осъмваше със страшните вести „арестуван“, „осъден“, „разстрелян“, в картотеката на бай Стефан Станчев Маркс остана на буквата „М“, а Енгелс на буквата „Е“. И ако някой рошав, с окъсели ръкави на куртката гимназист му подадеше листче с номера на забранени книги, той без дума му даваше исканото и само погледът му, изморен от безсъние и мъка по затворения син, говореше човешки и топло: „Внимавай“. . .“¹² Излишно е да казвам, че Пейчев е усвоил написаното от двамата класици. Но в шуменското читалище бай Стефан му е давал и стиховете на Яворов и Дебелянов, на Траянов и Николай Лилиев. Тук Иван Пейчев открива и първата книга на Фурнаджиев. Тя го поразила и години по-късно Пейчев разправяше: „Той просто беше земята, всичко, в което аз живеях“. И друго ми рече за Фурнаджиев: „Той, поетът, е като корен. Той е някакъв босоног хлапак, който крачи из тая наша България и я усеща от пръстите си. И не му е приятно, но върви. Няма къде освен в своята земя. . . Аз на времето мечтаех да напиша една статия за него — „Бос по калта“. Подобно беше и преклонението му към Йордан Йовков, породило се през същите години: „Знаеш ли как се чете Йовков? Когато ти е най-тъжно, го отваряш и намиращ почва. Йовков е едно уникално явление в нашата литература. И не само в нашата, в световната“.

Лирическото у Пейчев е причина за отколешните му предпочитания към света на Дебелянов и на Лилиев. Една вечер той ми декламира стихове от „Птици в нощта“ и после каза: „Мен винаги са ме обвинявали неслучайно в старомодност. Аз обичах Лилиев.“

¹² Иван Пейчев. Улиците на нашата младост. — Литературен фронт, бр. 2, 13 декември 1955.

В периода на своето формиране Пейчев е препрочитал и Смирненски. Неговото влияние усещаме в „Септември“ и „Париж“. Авторът на „Йохан“ и „Зимни вечери“ е заемал място в живота на поета. В архива му открих черновата на доклад за Смирненски, написан в Димитровград. Иван Пейчев е бил там през 1949 г.

Пристигайки в София, Пейчев си оставил куфара при Александър Вутимски. Още същата вечер между двамата пламнал разговор за поезията. Вутимски разпалено коментирал достойнствата на Далчевата поезия, а Пейчев упорито държал на „своя“ Яворов. Минало време и Пейчев прочел Далчев, за да го приеме безрезервно. Разбира се, че помогнала агитацията на Вутимски, но тя нямало да бъде ефективна, ако Пейчев сам не се убедил в значимостта на Далчевата поезия, в нейната мисловна дълбочина. Мисля, че за разлика от повечето поети на поколението, изпитали влиянието на Далчев, Иван Пейчев остава настрана. Друга е нагласата му. И независимо от това той отреждаше на Далчев едно от първите места в българската поезия. В минути на скръб Пейчев речитираше Далчев и най-често завършека на „Съдба“:

Годишите растат и те затварят,
и те зазичдат в твоята самота,
врази ти стават старите другари
и опустява медлено света.

Иван Пейчев се дразнеше, че говорят за някои сходства между него и Вутимски. Аз го разбирах добре, но истината е, че по своята образност ранната му лирика ни подсеща за написаното от Александър Вутимски. Поетът, който пресътвори краткия си живот в трагична изповед с неподражаема въздействителност, е допаднал много на Пейчев. Не твърдя, че той му е подражавал съзнателно, защото неговата гордост нямаше да му позволи. И все пак влиянието се чувства. Но сходните лирически интонации, както и самите образи—намирам обяснение и на друго равнище. Имам предвид поезията на „прокълнатите“, стиховете на Блок и неколцина автори, упражнили въздействие върху двамата. При своите бягства до София Пейчев е бил неизменно в компанията на хора от поколението. А ние знаем, че общото в бита и въздуха на една формация обуславя някои общи мисловни и емоционални състояния. То предполага и сходства в образите, за което споменах. Ако здрачовете, фенерите, есента, комините и самотата откриваме в стиховете на Вутимски и Пейчев, самоиронията и словесното предизвикателство в някои творби на Богомил Райнов са почти същите, както и в стиховете на Пейчев. Разгърнете книгата на Райнов, която излиза през 1941 г. („Стихотворения“), и прочетете тия два куплета от „Автобиография“:

Със лигава уста до теб друг плаче,
за рамото те дърпа и разправя
със хълцане: „Излъга ме, обаче
и аз ще ѝ разплача вярата!“

Във ъгъла котакът черен дреме,
хармониката е в калъп завята,
шишетата, по рафта наредени,
стоят със прах покрити.

А сега да си припомним и два куплета от стихотворението на Пейчев, озаглавено „Послание“:

Днес плюл на всякакво приличие,
ругая с глас, че не можах

един единствен път „обичам те“
поне на сън да промълвя.

Сега във прах и повторение
света без лирика скърби.
Сърцата висят по антените,
душите в локвите с бензин.

Речникът и ритмът, предизвикателствата и внушаваното чувство за независимост на собственото „аз“ спрямо тогавашния свят доближават стиховете на Пейчев до Богомил Райнов, какъвто го познаваме от книгите му преди Девети. Факт е, че ранната му лирика се е възприемала радушно от поколението. Иван Пейчев си спомняше отделни стихове. Той беше обичал поезията на Райнов. Днес няма съмнение, че Пейчев е възприел по нещо от него и Вутимски. Но то е станало несъзнателно, поне така си мисля аз. Въпросът за ранните влияния, оказали въздействие върху Пейчев, не е маловажен. Той е спирал вниманието на автори, изследвали творчеството му. Оформило се е мнението, че за разлика от Вутимски, Александър Геров, Богомил Райнов и Валери Петров подражателността при Пейчев била най-изявена. Но да не забравим за силното влияние, на което са били подложени и други от поколението. В това отношение избягвам знака на равенството, тъй като говорим за човешки индивидуалности. Степента на упражнено въздействие върху ранното им творчество е различна. Ако Вутимски усвоява уроците на Далчев и бързо постигна своята самобитност, при Иван Пейчев обособяването на лирическия му глас продължава по-дълго. Но важното е, че въпреки всичко у Пейчев са усещали родения поет. И някои стихове, и цялостното му поведение са подсказвали, че той може да търпи само сладкото насилие на музата. До сетния си час Пейчев остана обречен на поезията. Той презираше графоманите и маниаците, чието словоблудство хвърля сянка над българската поетична реч. В минути на крайна самовискателност той беше готов да се отрече едва ли не от цялата си лирика, защото критериите му бяха високи. Като рецитираше с мъжествения си глас стихове на Ботев, той спираше внезапно и казваше: „За съжаление аз съм далеч от тоя строй на мислене и на логика. Знам, че у мен светът се явява много усложнен. В гениалния поет той е ясен, категоричен, безусловен.“ Иван Пейчев се упрекуваше с безпоощадност, която притаяваше дъха ми. Измъчваха го съмнения, че се повтарял. Начинът, по който се ругаеше, разкриваше какво значи да обичаш поезията и да си безкрайно честен към нея. Като си го представям в подобен момент, аз мисля за съмнителната обреченост на някои автори, които спечелиха и слава. Но те не могат да произнесат онова, което казваше Иван Пейчев: „Писането на стихове е по-неизлечимо от рак.“ Христо Фотев е прав: „Ние можем да харесваме и да не харесваме неговите стихотворения, но ние не можем да не почувствуваме достоверността им, мястото им в пространството“¹³. Иван Пейчев постигна тия достойнства, защото не измени на себе си, както и на поезията, което е същото.

За разлика от своите събратя от поколението Пейчев не отпечата нито едно стихотворение в софийските списания. Той не издаде книга, както направиха Ханчев, Богомил Райнов, Александър Геров и Божидар Божилов. От писмо до Антон Куманов, което намерих в архива на поета, разбирам, че е ставало дума за подготвянето на стихосбирка. Писмото е от 14 август 1941 г., а книга му беше издадена чак през 1948 г. Върху литературния сборник „Зимна тетрадка“, излязъл през 1940 г., е отбелязано името на поета, но липсва негово произве-

¹³ Христо Фотев. Слово за Иван Пейчев. — Море. Литературно-художествен алманах. Бургас, 1981, кн. 2, с. 61.

дение. Възможно е да се дължи на цензурата. И така, до победата на Девети септември Пейчев е печатал всъщност само в провинциалните вестници „Шуменска поща“ и „Литературен ек“, но стихотворенията му едва ли са направили впечатление. Какви са причините за мълчанието на поета? Вече са изказвани предположения, които звучат приемливо. По идейни съображения Пейчев се е въздържал да праща до „Златорог“, въпреки че там са публикували Геров и Богомил Райнов, да не говорим за Вутимски, който се утвърждава при Владимир Василев. Но според мен има и друго. Нали са го виждали да къса стиховете си. Той е бил недоволен, трудно му е било да се примири с резултат, който не го удовлетворява напълно. Като познаваме неговия характер, лесно ще си обясним тая постъпка. Чужд на суетата, Иван Пейчев не се е блазил да си види името в някой вестник. И ако той се претрашавал на два пъти (през 1939 и през 1943) да публикува, това е чиста случайност. Има и друго. Знаем, че поетът не беше от продуктивните. Изповеден като нагласа, той не искаше да пише върху теми, които не са го ангажирали трайно. Вярно е, че се беше опитвал, но, претърпял неуспех, Пейчев не допусна повече компромиси. Нямаше ли вдъхновение, поетът мълчеше. „Дните на мълчание, сподели ми той, в никакъв случай не гарантират нищо освен един загубени дни на мълчание, за които човек на моите години би могъл дори да съжалява. . . Но какво пък всъщност би могла да гарантира една досадна, вечно повтаряща се и винаги неумолима бърбривост. По-добре от време на време да мълчим, отколкото непрекъснато да дрънкаме глупости.“ Многозначителна е тая мисъл. Нейният завършек ме подсеща за един от Далчевите фрагменти, където се казваше, че въздържанието и в литературата е добродетел. Но думите на Пейчев са и друго потвърждение на високата му самовзискателност. Те ни показват още веднъж, че поетът можеше да пише само за преживяното. А що се отнася до неучастието му в периодиката, нека да се върнем към писмото до Куманов. Жестоката действителност беше издигнала борбата в степен на единствена алтернатива. И тогава Пейчев не е отричал поезията като призивно средство, той също е автор на революционни стихове, но за да произнесе онова „Никога стихове“, означава, че наистина е поставял борбата над всичко. Ако е живял по-дълго в София, доста обстоятелства са щели да му помогнат. Не изключвам възможността, че някоя сутрин Иван Пейчев е могъл да се събуди със собствена стихосбирка. Но далеч от своите събрания в поезията, за да ги вижда рядко и да мисли често за тях, разбрал, че в един провинциален град всичко става по-трудно, Пейчев сякаш е загубвал куража си. Предполагам, че в подобен час е писал на Куманов. Угнетен от спомени и непрекъснато преследван от нагlostта на стражарското синьо, той се е подчинявал на безграничната си ненавист към действителността. И заради тая ненавист е произнасял думите: „Никога стихове.“ Очевидно е, че различните предположения притежават убедителност. Няма го поетът, за да се произнесе окончателно, но и сега сме близко до истината.

Нека да спрем вниманието си на един друг въпрос. Точният му отговор е отдавна известен. Днес надали някой щеше да знае името му, ако Пейчев беше умрял или престанал да пише около Девети. Ако това се случеше с Александър Геров и Богомил Райнов, те щяха да попаднат в изследванията на литературните историци, защото са имали книги и критиката своевременно ги е забелязала. Хубавите стихове и част от поемите, които Валери Петров е преиздавал неведнъж, бяха написани от него също преди 1944 г. Кolkото и да са незрели първите стихосбирки на Веселин Ханчев и Божидар Божилов, появили се пак преди Девети септември, и те са никакъв литературен факт, който щеше да привлече нечие внимание. Александър Вутимски не издаде книга, но стиховете му го бяха направили още тогава известен, да не говорим, че неговото творчество при никакви обстоятелства не можеше да изпадне от историята на литературата.

А Иван Пейчев, най-възрастният от поколението, щеше да си остане автор на няколко стихотворения, отпечатани в провинцията. Непоместените, както и се случи, щяха да събират прах в таваните и мазите. Най-доброто, на което можеше да разчита Пейчев, щеше да бъде нечий спомен за онова време. Такава е посмъртната участ на Антон Куманов, една интересна личност в поколението. Благодарение на Богомил Райнов името на Куманов стана известно, а после попадна и в други книги. За Куманов вече се знае, но той няма място в литературата. Младият Пейчев е писал несравнимо повече, пък и в качествено отношение стиховете му не могат да се сравняват с ученическите публикации на Куманов. И не само защото единият е правел началните си опити в поезията, а другият в немерената реч. И все пак Пейчев щеше да остане без място в нашата литература. Най-високото му постижение са „Париж“ и „Септември“. Допускам и минималната възможност да се намерят още няколко стихотворения на същото равнище. Но с такъв литературен багаж той не можеше да остане в паметта на потомството. И ето че сега се говори за младостта на Иван Пейчев. Ако днес се интересуваме от ранния Пейчев, то е преди всичко заради късния. Авторът на „Досада“ и „Септември“ стана автор на „Далечно плаване“ и „Лаконично небе“, на пиесите „Всяка есенна вечер“ и „Ковачи на мълнии“. Преди години в архива му се намери негов драматургичен опит. Прелиствайки пожелателите листа на една тетрадка отпреди Девети, с изненада установих, че държа в ръцете си своеобразен вариант на „Всяка есенна вечер“, появила се през 1955 г. Когато с помощта на Радой Ралин открих вестника, отпечатал през 1939 г. няколко стихотворения на Пейчев, още веднъж се убедих, че всеки тръгва отнякъде. И че колкото и да отиде напред, както и да се промени с времето, той запазва нещо в себе си, което ни свързва с началото му. И аз обърнах внимание на младия Пейчев, защото специфичното за него се пренася и в истински зрелите му произведения. Подчертах, че у Иван Пейчев е налице отколешна привързаност към неговите полутонове на есенния здрач, изобщо на есента. Отколешна и неизменна, тя се усеща във всичко, което е написал поетът. Романтик и мечтател, предразположен много повече към елегичното, към миньорното, отколкото към мажорното, Пейчев е през целия си живот в границите на една почти непроменима емоционалност. Вярно е, че има и друг Иван Пейчев, изповядал суровата и гневна категоричност на стихотворения като „Омраза“, но доминиращото в неговия поетически натюрел е приглушената тоналност, както и меланхолично-изповедният глас, в който се усещат и сантиментални нотки. По тая причина говорим за известна близост между Александър Вутимски и Пейчев. Само че Вутимски изрази с драматизъм и изключителна художественост цялата бездна на страданието си. Без да бъде концептуален поет като Далчев, той не е чужд на мисловното, произтичащо от дълбоко му влечение към тайната на човешкия живот. Вутимски се наложи и като самотен поет на големия град. Той успя чрез реалните на заобикалящия го свят да изрази въздействащо екзистенциалната драма на човека в една определена епоха. Всичко това го няма в ранните стихове на Пейчев, а късният Пейчев отдава предишните си предпочитания на емоцията за сметка на мисълта. Интелектуалното и финесът на неговата завладяваща мисъл се чувствуват най-вече в пиесите му. В своята лирика поетът беше до последния си ден художник, който изразяваше и мислите си чрез емоцията и нейните нюанси.

Да се убедим нагледно, че Иван Пейчев „пренесе“ в по-късното си творчество меланхоличната тоналност и немалко думи, които откриваме в ранните му стихове. Ето ви два куплета от „Дрезгавини“, поместено в „Шуменска поща“ през 1939 г.:

Пламват между ябълките диви
меланхолични сини кандила —

И се люшкат плахи, колебливи
в меката вечерна зрачина.

Ний стоим. Не чакаме да съмне.
Сетия вечер — вечна неж е тя.
А пред нас тревите полусънни
жадно чакат лунната роса.

В стихотворението „Септември“ младият Пейчев казваше: „Провлякъл мъглите и синьото злато /на есен пустинна в пустинна страна...“. А в началото на „Париж“ ще прочетем:

Когато тъмен мрак прибули
на Сена сънните води
и над готическите кули
небето звезден лик стаи,
Париж изтръпнал засиява,
от мъртви светлини обляи,
и в скръбна гама прозвучават
камбаните на Нотър Дам.

На едно място в „Приказка за грош“ поетът се изповядваше:

Сега съм тъжен и привикнах
да бъда сам и непотребен.
Привикнах даже и със себе си
и никога не чакам никого.

В стихотворението „Отплуване“, поместено в книгата му „Далечно плаване“ (1962) ще прочетем за „сънното море“, за „самотни чайки“, за „покоя неподвижно светъл“ и „рибарите край мъртвата лагуна“, за една загадъчна „смътна далнина“. На подобни настроения, думи и образни сравнения се натъкваме в „Признание“ от същата стихосбирка: „изникват тъмни дървеса пред нас“, „в пустинята на сивия паваж“, „лунния седеф бледнее хладен“. Тук ще цитирам и едно четиристишие от „Елегия“, която се намира пак в „Далечно плаване“:

И тъй съм сам. Черней лесът окапал
и синкав дим се носи на звена
над изворите, гдето есента
е угасила златния си факел.

Примерите взех произволно. Удивителни са сходствата. Тъгата и носталгията, чувството, че непременно трябва да прехвърлиш хоризонта на своите мечти и страшното усещане, че в тоя свят на преходност е трудно да се постигне истинското щастие — всичко това е сложило отпечатък върху десетки стихотворения, писани в най-различни години.

Някога, още през 1941 г., Антон Куманов му беше казал: „Цената е в пътя, който се поема, не в точния образ на извършеното. Победата е повече в пътя, който се поема и по-малко в извършеното по тоя път, макар че и второто е необходим елемент на победата.“¹⁴ Своя път в поезията Иван Пейчев избра още твърде млад. С пословична вярност, която му е донесла радост и много огорчения, той го следваше докрая. Възпитан в традицията на интимно-изповедното начало, Пейчев не е страдал от предрасъдъци. Обикнал словесното изящество на символистите, той не се раздели с лексиката, която напомня за откошелните му пристрастия. Но Пейчев ги беше обикнал и заради тях-

¹⁴ В писмо до Иван Пейчев, което се пази в архива на поета.

ната съкровена изповедност, която напълно отговаря на душевния му строй. Само че поетът не се превърна в закъснял епигон на един преодолян етап, а постигна вътрешен синтез между усвоеното от символистите и реализма, който беше избрал за своя естетическа платформа. Така се роди една задушевно-лирика, романтически обогатена и психологически богата на много нюанси. Цената на тоя път е била висока. Знаем, че са го упреждали в неизживени увлечения, изтъквали са неговия неукрепнал реализъм, а не бяха ли „Септември“ и „Париж“ израз на революционна вяра в бъдещето въпреки лексикалните навици от друго време? Изследвайки ранното творчество на поколението, Максим Наимович отбелязва: „Обичаш Яворов, а откриваш, че неговата музикалност просто ти е чужда. Разбираш, че никога няма да те привлече ефирната лиричност на Николай Лилиев.“¹⁵ Но ето че при Иван Пейчев случаят е особен. Той действително е привлечен от Яворов, Дебелянов и Лилиев, а „ефирната лиричност“ на последния е била негова цел. Даже в „Далечно плаване“ има едно четиристишие, от което напират гласът на Лилиев:

Този пролетен дъжд, зашумял
неочаквано звънко във мрака,
тъмнината той сякаш разся
и със блясък окъпа листата.

(„Дъжд“)

Но прочетете цялото стихотворение и ще почувствувате, че то е иванпейчевско. Така стигнахме до важната истина, че независимо от влиянията в най-хубавото от неговото творчество се откроява силно лирическо своеобразие. Дарованието на Пейчев му е гарантирало самобитност, без която нямаше да запомним физиономията на поета. Есента и морето в стиховете му са интерпретация на самостоятелна лирическа индивидуалност. Носталгията и самотата, усещани в „Лаконично небе“, притежават неповторимостта на ония преживявания, които само Иван Пейчев беше изпитал в малката калоферска къща до реката. Прав е Здравко Петров, когато го изтъква като „поет на тънки лирически настроения, на свидни човешки емоции, на деликатни намеци.“¹⁶ Всичко това е разкрито с един специфичен почерк. А да не забравяме, че много от стиховете в „Далечно плаване“ и „Лаконично небе“ са написани във време, което не изобилствуваше от подобна поезия. Разговорът за смисъла и характера на интимната лирика се проведе след появата на сътвореното в тия книги!

През 1941 г. Куманов го е посветвал да премахне „тая махмурлийска беглост на израза“ и да изрази „преживяванията на героя по-подробно“¹⁷. Не знам за кое стихотворение е ставало дума, но тая „махмурлийска беглост“ е наистина характерна за Пейчев. Усещаме я в ранните му лирически произведения, тя допринася най-много за елегично-присмехулната им тоналност. Ще наблегна отново, че при Иван Пейчев изказът е съзнателно огрубен и шокиращ. Тия стихотворения са далече от „ефирната лиричност“ на „неговия“ Николай Лилиев. Тяхното предназначение е било да разкрият социалното и моралното икономическо на поета. Стихотворенията звучат изповедно, но Пейчев не говори само от свое име. Неговото намерение е да ни срещне с мировъзрението на определен тип млади хора от едно артистично съсловие, което напомня за Димчовото поколение. Но съществената разлика се дължи на епохата, твърде различна от довоенните години на Дебелянов и неговите приятели. Общото се представя от дълбоката антибуржоазност на двете генерации и от тяхното безкористно обичане на изкуството. Но епохата, през която беше живял младият

¹⁵ Максим Наимович. Срещи с поезията. С., 1971, с. 36.

¹⁶ З. Петров. Моят свят, с. 163.

¹⁷ В цитираното писмо на А. Куманов до Ив. Пейчев.

Пейчев, многократно умножи причините за душевната депресия. Едно своеобразно средство против нея са били и стиховете му. Какъв ни се представя героят на тия стихотворения? В неговото отношение към живота има нещо от внушенията на Омар Хайям, но сътвореното от легендарния поет на виното издава едно изначално жизнелюбие, което не е типично за героя на Иван-Пейчевите стихотворения. Обхванат от мрачни предчувствия, в плен на песимизъм, който често го спохожда, той прикрива своята уязвимост с ирония и безразличие, което е съвсем привидно, защото и Пейчев, и неговите приятели никога не са били истински безразлични. Ако не разберем това, надали ще изтъкуваме правилно стиховете му: „с хлапашките идилии отдавна съм на чисто,/ отдавна ми е все едно къде съм и какво съм“ („Досада“). Същото се отнася и за едно четиристишие от „Гротеска“:

Като крадец подслушвам през прозореца
шумът на неспокойния площад
и колко чужди ми изглеждат хората,
и колко жалък им се струвам аз . . .

Превратно ще бъде осмислено и казаното в „Скука“:

Омраза, обич, творчество, труд, слава,
а после мухъл, червеи и прах —
ний всичко ще простим и ще забравим
язвителния смях на вечността.

Времето го сблъска с невиджана инфлация на моралните стойности. За разлика от Вутимски той е имал повече съпротивителни сили. А Пейчев не се отказва и от революционните идеи, които го окриляха. Но епохата е принуждавала и по-калени хора да изгубват самообладанието си. Сигурно и с Пейчев се е случвало, но той е стоял нащрек, въпреки че стихотворенията сякаш ни доказват обратното. Вутимски беше писал, че е чужд на себе си, а Иван Пейчев казваше в „Гротеска“:

Единствен календара постоянства
да проверява с разните си дати
истинността на мойто съществуване . . .

Но Вутимски действително изпита жестоките изпитания на отчуждението. Умората го събори преждевременно и той пусна щорите, които го скриваха от непоносимата бруталност на тогавашния свят. Поетът устреми поглед към безсмъртния кръговрат в природата, за да потърси утеха в нейната мъдрост. Пейчев не се предаваше. Каквото и да казваше, то е мимолетен израз на състояния, които нямат превес в душата му. В стихотворението „Скука“ поетът твърдеше:

Отдавна знам лакейството във стихове
и подлостта, набрана с едър шрифт,
разбрах, че зад любезната усмивка
запловката предателска се крий.
Затуй не съм превивал гръб изтънчено,
изключим ли познатия фенер,
и плюя на бакалското безсмъртие,
на радостта в бакалския тефтер.

Гняв и презрение се чувствуват тук, усещаме и волята да не отстъпиш пред фалшивите скрижали на едно общество, което издигаше личното благополучие като най-сигурен критерий. Когато героят на тия стихове не издържаше

повече на своите напрежения, защото и омразата изтощава, той бягаше в „синята тишина“ на таванската си стая. И тук, пълновластен господар на своите мечти за един друг свят, той намираще търсения покой. Ако някой грубиян се вмъкне без почукване, героят на Иван Пейчев щеше да го изрита с „песните на веселите негри“ („Досада“). Спомнете си за Вутимски, който беше написал „Седемте пияни негри“. Колко преплетени са били пътищата на поколението! Сходна участ, общи настроения, взаимни влияния и неизменния стоицизъм, с който са пренебрегвали бакалския морал на филистерите. Иван Пейчев не само определя тишината с любимия цвят на Вутимски, но в едно стихотворение („Старинни картини в черно и синьо“) „въвежда“ и „синьото момче“ от лириката на своя приятел. Когато говорим за антиконформистките настроения у Пейчев, за изпепеляващата го омраза към буржоазията, трябва да си припомним и за Антон Куманов. Очевидно той е упражнил влиянието си не само върху Вутимски.¹⁸

В „Моят свят“ Здравко Петров ни връща към първите дни след Девети септември, когато „Иван Пейчев се подвизаваше по ремсовите и общоградските събрания“. „Даже на едно събрание, пише авторът на книгата, в качеството си на милиционер и поет, прочете своята балада за Септемврийското въстание. Сега Ив. Пейчев беше излязъл от атмосферата на „подполие“, свързано с тъга по Вапцаров, на слушане последните съобщения на Совинформбюро, на речитиране поемата си „Лешоядите“, написана с блоковски интонации; там той говори срещу „пияните хусари на Хитлер.“¹⁹

Случи ми се да открия поемата в неговия архив. Не твърдя, че тя има художествените достойнства на „Септември“, но за нас са от значение всички свидетелства за поетическите търсения на Пейчев. За разлика от повечето му ранни произведения, където той упорито се придържа към римуваното четиристишие, в „Лешоядите“ стихът е свободен. Очевидно тая форма е отговаряла на съдържанието и цялостния замисъл на поемата. Емоционалният градус е извънредно висок. Стиховете са заредени с безгранична омраза, натрупана в продължение на години. Пейчев заклемява с гневния си глас престъпленията на хитлеризма. Патосът на поемата не остава самоцелен, защото се разчита и на атакуващата мисъл, която доказва историческата несъстоятелност на този мракобеснически период в летописа на Германия и човечеството.

Колкото до „Септември“ и „Париж“, стихотворенията и днес са въздействащи. Иван Пейчев ги поместваше редовно в книгите си не само защото му напомняха за неговата младост, а тъй като наистина са безспорен успех. В „Септември“ има нещо пророческо. Като беше писал за въстанието от 1923 г., поетът предричаше с увереност, че „нов и последен Септември израства/ от Дунав до гордия снежен Пирин“.

Иван Пейчев доживя до новия Септември. Онова, за което беше мечтал, най-сетне дойде. Забравил за изреченото в „Досада“ и „Приказка за грош“, в топлите есенни дни на 1944 г. той е вървял горд по улиците на Шумен. Започвала е другата половина на живота му. Тя щеше да му донесе радост и мъка, но тя щеше да бъде преди всичко време на израстването му в литературата. И време на признаването, към което никой поет не е бил равнодушен. В оная топла есен на 1944 г. започваше бъдещето на Иван Пейчев.

¹⁸ За Антон Куманов и влиянието му върху Вутимски пиша в книгата си „Александър Вутимски. Живот и творчество“. С., 1984.

¹⁹ З. Петров. Моят свят, с. 71.

БЕЛЕЖКИ ПО „ПЕРСИЙСКИТЕ ПИСМА“

ЦВЕТАН ТОДОРОВ

ЕКЗОТОПИЯ (ВНЕАХОДИМОСТ)

В „Персийските писма“ (1721) се разказва за посещението на двама персийци в Париж. Бихме могли да си помислим, че представата им за западния свят е повърхностна и частична. Но става тъкмо обратното: те имат много по-трезв поглед върху френската реалност, отколкото самите французи: благодарение на двамата персийци читателят открива онова, което му е било толкова близко, че не е могъл да го долови. Описанията им постигат това въздействие, тъй като в тях се наподобява непознаване на самите имена на нещата — поради което те остават недоловими, — като се заместват с тяхното метафорично или метонимично съответствие: свещеникът се превръща в „дервиш“, молитвената броница — в „малки дървени топчета“. Монтескьо е първият, който систематично си служи с похвата на отстранението — така любим на руските формалисти и на Брехт.

Означава ли това, че персийците са прозорлив народ, а французите — заслепен? Разбира се, не. Някъде в средата на произведението единият от персийците — Рика — предава писмото на французин, който живее в Испания: това е проникновено описание на испанския характер и французинът се оказва напълно способен да го направи. Рика, който е прозрял механизма, добавя в тъкуването си: „Съвсем не би било лошо, Узбек, да прочета в Мадрид писмото на някой испанец, пътуващ из Франция; мисля, че добре би отмъстил на народа си.“ Този испанец би бил също толкова прозорлив, колкото са Рика и Узбек; причината е, че имат епистемологично преимущество: те са чужденци. „Абсолютното непознаване на връзките“ („Някои разсъждения върху „Персийските писма“), характерно за възприятията на чужденците, се превръща в преимущество: връзките, основанията, навиците правят нещата обикновени и поради това — неподлежащи на критическо изучаване. За разлика от тях чужденецът е винаги учуден. Описвайки своите изживявания в Париж, Узбек казва: „Прекварвам времето си в наблюдения; всичко ме интересува, всичко ме учудва.“ И по-нататък добавя: „Чужденец като мен не би могъл да прави друго, освен да изучава тази тъпна хора, които непрестанно нахлуват и във всеки един момент ми поднасят нещо ново.“ Един от двамата събеседници на Рика го описва по следния начин: „Вие сте чужденец и искате да разберете нещата, да ги разберете такива, каквито са...“

Следователно условие за успешно познание е непринадлежността към описваното общество; с други думи, невъзможно е да се живее в едно общество и едновременно то да се познава. Познавателната страст предполага известен отказ от живота, включително и от приятните неща в него, и Узбек си дава смет-

ка за това още от самото начало на своето приключение: напускането на Персия означава, че избира по-скоро да познае света, отколкото да живее в него: „Навярно Рика и аз сме първи измежду персийците, които желанието за знание тласка вън от страната им и които са се отказали от сладостите на спокойния живот и са тръгнали прилежно да търсят мъдростта.“

Това е необходимо условие, но не е достатъчно: човек може да е чужденец в една страна, без да бъде в състояние да я познае. В „Персийските писма“ има един французин, който е илюстрация на този случай: Рика среща човек, който, без никога да е бил в Персия, иска да му разкаже всичко за неговата собствена страна: „Аз му говорех за Персия; но едва му бях казал няколко думи, и той на два пъти ме прекъсна, основавайки се на господата Таверние и Шарден.“ (Да не забравяме, че тези двама автори на пътеписи са основният източник на самия Монтескьо.) Нека повторим още веднъж — тук не става дума за национална черта: един друг французин, който също не е ходил в Персия, прави подробен анализ, докато Реди не вижда във Венеция нищо друго, освен пречки за изпълнението на своите мохамедански обреди. Привилегията да бъдеш чужденец може да се упражнява само ако се съчетае с истинско „желание за познание“.

Но защо Рика се нуждае от испанец, за да каже истината на французите за самите тях? И защо един французин не може да се справи с тази задача? Цялата интрига на „Персийските писма“ е предназначена да покаже тази невъзможност. Същият този Узбек, който така задълбочено разбира западния свят, остава сляп за онова, което се отнася лично до него: харема, отношенията със собствените му жени. Той си въобразява, че съпротивата на Роксана се дължи на голямата ѝ свенливост; а в края на произведението научаваме, че тя изразява омразата ѝ към Узбек и любовта ѝ към друг човек: „Ти се учудваше, че не откриваш у мен възторзите на любовта; ако ме беше опознал добре, щеше да откриеш цялата сила на омразата.“ Как става така, че Узбек постига такъв успех в единия вид познание и отчаяно се проваля при другия? Как става така, че той съумява да анализира и да осъди деспотизма, когато го съзира извън себе си — във Франция или в Персия, — но в личния си живот и по отношение на жените си остава образец на деспот?

Като че ли Монтескьо пренася на плоскостта на отношенията между обществата онова, което Ларошфуко установява за отношенията между индивидите в дадено общество; човек е заслепен по отношение на себе си и може да познае единствено другите. На обществено равнище себелюбието е заменено от *предразсъдъците*, които Монтескьо дефинира в увода си към „Духът на законите“ като „онова, което не позволява на човек да се познае“. Това е вече една колективна, а не индивидуална несъзнателност, която обаче е не по-малко универсална: предразсъдъкът е несъзнателна част от идеологията на дадено общество. Познавателният апарат не може да обхване изцяло битието, защото е част от него; идеалното разделение между знаене и живеене е възможно само при изключителни обстоятелства, тъй като знането е също така и живеене. Обективното познаване на нещата „такива, каквито са“ е може би достъпно само за идеалния и незаинтересован чужденец; при себепознанието — както на индивида, така и на социалната група — инструментът на познанието е подобен на обекта на познанието и следователно съвършеното прозрение е невъзможно: околото не може да види само себе си, твърди Ларошфуко.

Но дали това иска да ни каже и Монтескьо? За да го приемем, би трябвало да повярваме, че Рика и Узбек реално съществуват и са написали тези писма, които Монтескьо просто е превел и адаптирал. . . . Но тъй като съвсем не е така, а и Монтескьо не го крие: „Едно нещо непрекъснато ме учудва; това, че тези персийци ми изглеждат осведомени за нравите и начина на живот на

нациите толкова, колкото и аз самият“ („Увод“), посланието му навярно е различно. Съвсем не чужденецът Узбек, а самият французин Монтескьо е про- ницателен и прозорлив по отношение на собственото си общество. Но той постига това по заобиколен път — минавайки през Персия. Също както и своя герой, но с по-голямо „желание за познание“, той е прочел Шарден и Таверние. Именно това потъване в другите го е дарило с прозорливост и по отношение на самия него. Ето защо „Персийските писма“ изобилствуват от информация не само относно персийците (или французите), но и относно русите, татарите, китайците, турците, испанците; в серията писма върху причините за обезлюдяването, както и в повечето от книгите, се имат предвид всички страни и всички континенти. Както твърди Д'Аламбер в своята „Възхвала на Монтескьо“, описвайки подготвителната работа върху „Духът на законите“: „Преди всичко, той е станал нещо като чужденец в своята собствена страна, с цел да я опознае по-добре.“

Себепознанието е възможно, но то предварително предполага познанието на другите; сравнителният метод е единственият път, който води към него. Лабрюйер се стреми към универсалност, задоволявайки се да анализира собствената си среда и непосредствено обкръжение: дворцовия живот във Франция. Монтескьо преобръща порядъка: преди да опознае собствената си общност, човек трябва да опознае целия свят. Универсалното се превръща в средство за познание на единичното, преди още само да е стигнало до всеобщото. В крайна сметка, непознаването на другите води до непознаване на себе си. Също като московчаните: „Откъснати от другите нации чрез законите на страната си, те са съхранили към древните си обичаи такава пристрастност, че не вярват да е възможно съществуването и на други.“ Или, както е в още потъжния случай с Фатме, жената на Узбек, човек рискува да обяви: „Не мога да си представя нещо по-обаятелно от завладяващите чарове на твоята личност“, като едновременно с това дава и наивно обяснение за избора си: „Когато се омъжих за теб, очите ми още не бяха съзирали лицето на мъж: ти си единственият, когото ми е било позволено да видя.“

Но това не означава, че по отношение на собственото си общество Монтескьо е абсолютно прозорлив; благодарение на тази интернационална обиколка той просто е по-малко заслепен от другите, а освен това има и преимущество да познава границите на своето знание. В „Персийските писма“ той ни дава да разберем това по един съвсем косвен начин. Посмъртното издание от 1758 г., което обаче е подготвено от самия Монтескьо, съдържа азбучен показалец и започва с „Монтескьо (М. Дьо). Обрисуван в личността на Узбек“. Но самият Узбек е образец на същество, прозорливо по отношение на другите, но заслепено по отношение на себе си! Дали това не е начин да се каже, че в „Персийските писма“ също има някаква неизясненост, за чието съществуване авторът знае, но не може да посочи местонахождението ѝ? И дали това не означава, че, достигнал до тази неизясненост и уверен, че се домогва до истинско прозрение, читателят на „Персийските писма“ не би трябвало да се замисли за собствените си „предразсъдъци“? Монтескьо завършва своите „Някои разсъждения“, добавени към „Персийските писма от 1754“ — година преди неговата смърт, — със следното лъжливо успокоение: „Очевидно е, че природата и намеренията на персийските писма са така ясни, че биха могли да заблудят само онези, които сами искат да се заблудят.“ Но ние вече знаем, че всеки иска да заблуди себе си! Сякаш дочуваме смеха на Монтескьо от гроба.

Качеството на наблюдението зависи от позицията на наблюдателя. Може ли да се пренесе тази зависимост и върху ценности, различни от познанието? Дали Монтескьо би бил привърженик на партията на релативистите — такава, каквато я описва в разсъжденията си за принципите Монтен? Често пъти бихме се изкушили да повярваме, че е така. Във всеки случай това, което Монтескьо наблюдава около себе си, е едно вкореняване на съждението в личните ценности, проекция на себе си върху света: „Във Франция има три вида съсловия: църковно, военно и съдийско. Всяко едно от тях изпитва върховно презрение към останалите две.“ „Един философ изпитва върховно презрение към човек, чиято глава е пълна с факти; на свой ред, в очите на някого, надарен с добра памет, той е ясновидец.“ Испанците намират всички други народи достойни за презрение, французите се учудват, че хора съществуват и извън Франция, и „презират всячко чуждестранно“. Независимо от това, че главният евнух пише на Узбек: „Няма нито една от твоите жени, която да не мисли, че превъзхожда останалите със своя произход, своята красота, своето богатство, своя ум и твоята любов“, самият той продължава да бъде достатъчно късоглед, за да възхвалява съпружеските отношения в своята страна и да осъжда европейските. С една дума, „човек долавя смешното само у другите“. Дали след тези наблюдения върху човешкия егоцентризъм не трябва да се направи изводът, че преценките на хората са функция единствено на самите тях, и че не съществува никакъв универсален еталон за добро и зло?

И ако това е вярно за областта на етиката, още по-лесно е да се покаже, че в естетическата преценка всеки обявява за идеал своите привички. Рика забелязва в едно от писмата си: „Струва ми се, Узбек, че ние съдим за нещата само когато преди това сме направили едно тайничко отклонение през самите себе си. Не се учудвам, че негрите рисуват дявола ослепително бял, а боговете си — черни като въглен... Достатъчно ясно е казано, че ако тригълникът представлява Бог, той би имал три страни.“

И накрая, политическият ред е различен във всяка област според нейните природни и културни особености и затова изказването законите да бъдат съобразени с нравите на страната е съвсем разумно. Единственият универсален принцип е принципът на местното и относително приспособяване. „Често съм се питал коя би била най-разумната форма на управление. Струвало ми се е, че най-съвършена е онази, която постига целта си с най-малко средства; така че да се ръководят хората според техните склонности и влечения е най-съвършеният начин на управление.“ Придържането към разума се оказва придържане към нравите; универсалното е гаранция за относителното; и философът не се опитва да узнае дали една цел е за предпочитане пред друга, а просто какъв е най-прекият път, който води към независимо каква цел.

Самата форма на произведението на Монтескьо сякаш утвърждава придържането към идеята, че по-скоро съществуват отделни гледни точки върху истината, отколкото истина сама по себе си. Този сборник с писма изразява разклоняващи се позиции, всяка от които е перспектива на своя автор. Ироничният тон, който насища толкова писма, ни дава възможност да узнаем какво се отрича, но не и какво се утвърждава; фикционалната форма е средство, което ни въздържа да заемем позиция: всички изказани мнения принадлежат на фиктивни персонажи, а не на самия Монтескьо, независимо че някои от тях предизвикват по-голяма симпатия от други.

За да разберем дали Монтескьо е релативист, би трябвало по-подробно да разгледаме оценката, която се дава в „Персийските писма“ за една от човешките институции; най-подходяща за целта е религията. В цялото произве-

дение Монтескьо използва похвата на отстранението, за да осмее една или друга църковна католическа практика (тъй като тя се възприема от наблюдател мюсюлманин): богатствата на папата, ролята на епископите, Инквизицията, безбрачието на свещениците, забраната на развода, скуката на теологическите произведения. Но редом с това той разглежда и множествеността на религиите, всяка от които претендира, че е най-добрата на света.

Позицията, която защитава Узбек (и може би Монтескьо), е позицията на търпимостта. За нещастие явяващите от различни манастири се намират помежду си в същото отношение, както и останалите човешки групи: евреи, християни, мюсюлмани — всички считат себе си за по-висши от другите и гледат на тях като на еретици. И поради тази причина ги преследват: това е описано в дългата история за бедствията на праведния гебър* Аферидон, който вярва в Зороастро и поради това е преследван от мюсюлманите. „За да се обича и почита (религията), не е необходимо да се мразят и преследват онези, които не я почитат“, мисли Узбек. Точно обратното, една държава, която би възприела множественост на религиите, само би спечелила от това: „Тъй като всички религии съдържат предписания, полезни за обществото, добре е те усърдно да се съблюдают. А какво друго би стимулирало така усърдието, както множествеността. И нека не ни възразяват, че съществуването на религиите би довело до религиозни войни, тъй като при подобна злощастна реакция трябва да осъди не то, а „духът на нетърпимост.“

Не само че не трябва да се преследват привържениците на други религии, но и не трябва да се правят опити за тяхното покръстване. Узбек смята, че е успял да установи строго разграничение между тези, които се придържат към своята религия, и онези, които се опитват да я разпространяват: „Известно е, че усърдието за разпространението на религията е различно от привързаността, която трябва да се изпитва към нея.“ Той се връща към това на два пъти: „Непрекъснато ни владее някакво желание да приобщим и другите към нашето виждане и това, така да се каже, е свързано с нашата професия“ (тук е цитиран някакъв духовник). „Това е също толкова смешно, колкото би било смешно, ако в името на човешката природа европейците започнат да боядисват в бяло лицата на африканците.“ В осемдесет и пето писмо на прозелитския дух се гледа като на „абсолютно помрачение на човешкия разум“: „Човек би трябвало да е луд, за да измисли подобно нещо. Този, който иска да ме принуди да променя религията си, без съмнение го прави, защото той самият не би променил своята, когато го принуждават; а на него му се струва странно, че аз не искам да направя нещо, което не би направил самият той, дори и в замяна да му предлагат целия свят.“

Това проповядване на дух на търпимост почива върху два аргумента. Първият от тях е неоспорим: човек не може да смени цвета на кожата си, но може да смени религията си; и също: по какъв друг начин би могла да се разпространява една религия освен чрез покръстване? И ако е абсурдно красотата да се съди с абсолютни термини (или поне с някакви точни термини), това не се отнася и за стойността на религиите: онова, което е валидно за естетиката, не е непременно валидно и за етиката. Вторият аргумент е за взаимността: не прави на ближния онова, което не искаш той да ти направи. Върху този именно принцип Ларошфуко гради обществото и правосъдието. Но това правило може да се приложи само ако двете сили са сравними; в противен случай мнозинството безнаказано може да преследва малцинството. Както отбелязва Узбек, именно така се е случило с протестантите във Франция, с евреите в Испания и с гебри-те в Персия.

* Гебър — персиец, който следва зороастрианската религиозна доктрина. Б. пр.

Но редом с относителната търпимост по отношение на религиите Узбек възприема и една друга позиция. Тя се състои в следното: вместо да се отказваме от всяко сравнение между отделните религии, по-добре е да потърсим общото за всички тях, за да го обособим в едно абсолютно ядро: очевидно е, че това не може да бъде нищо друго освен сбор от абстрактни принципи, откъснати от специфичните церемонии, присъщи на всяка религия. Тази позиция се подхваща неколkokратно, за да достигне накрая до положителен резултат: „Каквато и религия да се изповядва, съблюдаването на законите, любовта към хората и милостта към близките неизменно са първите прояви на религиозност.“ Тези принципи вече не са относителни; а ако около тях се създаде някакво учение, то не би заслужавало да се назове религия. Или обратно: трябва да се подчиняваме на тези абсолютни принципи, дори и когато те не се поддържат от авторитета на някоя религия: „Ако има Бог, той непременно трябва да е справедлив. . . Така че дори и да няма Бог, ние трябва да продължим да обичаме справедливостта; т. е., да се стремим да приличаме на това същество, за което сме си създали толкова красива представа, и което, ако съществуваше, непременно би било справедливо. Дори и да се освободим от ярема на религията, не трябва да се освобождаваме от тази справедливост.“

Религиите може би са относителни, но безпристрастността, т. е. справедливостта, не е относителна. Ето кое се противопоставя на етическия релативизъм и на абсолютната търпимост. Позицията на Узбек (и по *необходимост* и тази на Монтескьо) не е така проста, както изглежда на пръв поглед. Хората са етноцентрични: оценките им са функция на привичките. Първото и най-бързо средство срещу това е да станат чувствителни към съществуването на другите, да се научат на елементарна търпимост. Но след това трябва да се достигне дъното на нещата, да се потърсят универсалните принципи на справедливостта.

Тези два кода не са ясно разчленени в „Персийските писма“, но въпреки това е невъзможно да не се различат. Навсякъде в произведението редом с призова към търпимост може да се открие онова друго, по-малко ясно изразено съизмерване с абсолютни стойности. Узбек вярва в някаква „учтивост, обща за всички нации“, както и в универсалното равенство между хората; поне в миналото навярно е съществувало някакво абсолютно право, тъй като той твърди, че „днес всички негови принципи са корумпирани“. Това е особено ясно в осемдесет и трето писмо: „Справедливостта е вечна и съвсем не зависи от човешките конвенции“, а другаде още веднъж се позовава на „естествената справедливост“. Един събеседник на Рика също разглежда варварството в етическия, а не в историческия смисъл на думата: „Тези народи съвсем не са варварски, защото повечето от тях са били подчинени на една абсолютна власт и са загубили онази сладка свобода, тъй присъща на разума, хуманността и природата.“ И Роксана се противопоставя на Узбек: „Аз преобразувах твоите закони според природните“ — т. е. според онези закони, които дават право на свобода.

СВОБОДА—ДЕСПОТИЗЪМ

Всъщност свободата е най-често оспорваната ценност в „Персийските писма“, а деспотизмът — най-омразното зло. Тук анализът на Монтескьо се разгръща в два плана. От една страна, за прицел се взема ориенталският политически деспотизъм — този, който царува в Персия, Турция и Русия. Първо, деспотизмът не е ефикасен и никого не е направил щастлив; нито населението, което впрочем систематично намалява, нито тиранина, защото той във всеки един момент се бои за живота си; връхната точка на деспотичната ситуация е доближаването на крайностите: никой не е по-голям роб от господаря; „Нищо

не приближава повече нашите принцове до положението на поданиците им от огромната власт, която те упражняват върху тях.“

Но деспотизмът е осъдим също така и от правна гледна точка, защото потъпква свободата на хората, която е тяхно неотменимо право. Ако индивидуалната свобода е човешко право, властта на един човек над друг никога не може да стане такова право. Какъв е произходът на властта? Единствено силата; впрочем силата не е право. Монтескьо разказва един английски анекдот: двама принцове се борят за наследството на престола; единият от тях побеждава и иска да осъди другия заради неговата измяна: „Само преди един момент — казва обезнаследеният принц — стана ясно кой от двама ни е предател.“ Победителят има на своя страна не само силата, но и правото; той не се задоволява с това, че е спечелил, а за всеки случай осъжда и своя противник, като го обвинява в „престъпления срещу човечеството“. „Но ако произходът на всяка власт е единствено силата, тогава не съществува законна власт. Колкото и парадоксално да е, но единственото нещо, което може да узакони една власт, е частичният отказ от нея: това е законност, придобита *a posteriori* благодарение на факта, че владетелят е приел да я раздели с други и да си наложи граници.“

Още по-подробно Монтескьо се спира и на семейния деспотизъм, т. е. — на потисничеството над жените. Отново се позовава на Изтока. Жените от харема са лишени не само от свобода: бият ги, унижават ги и се отнасят с тях като с животни; понякога рискуват да загубят живота си. Освен това цялото страдание е съвсем напразно: то не може да направи Узбек щастлив; той вече не изпитва никакво желание, а само ревност; впрочем нищо не може да го предпази от нея. Всички усилия на Узбек и на евнусите пропадат, тъй като природата винаги налага себе си; логичният край на тиранията е смъртта и целият харем бива избит.

Евнухът, важна фигура в „Персийските писма“, най-добре възпроизвежда абсурда на деспотизма. В неговия случай упражняването на властта е лишено от наградата, която обикновено го съпровожда; това е едно същество, отделено от самото себе си, което живее сред своите фантазии и измислени образи, а не с реални неща; в отношението мъж—жена е премахната сексуалността: останало е само отношението на власт: „Сякаш отново ставам мъж в случаите, в които още им заповядвам.“ Евнухът живее само благодарение на авторитета си и на подчинението, който той му осигурява; той е получил от господаря си „безгранична власт“, за която на друго място самият господар твърди, че не е законна, и прекарва живота си в изучаването на „трудното изкуство на заповядването“. Наказанията са неговото единствено средство за действие, а принципите на неговото управление са „страхът и ужасът“. Идеалът му е: навсякъде да се възцари дълбока тишина, последна почивка преди смъртта. Ако изпитва удоволствие, това е удоволствието от самата непрехождаща върху нищо власт. „Удоволствието от това, че ми се подчиняват, предизвиква у мен тайна радост“, признава първият евнух на Узбек, а Селим, който го замества накрая, също говори за „тайната радост“, която го обзема при вида на пролята от него кръв. Въпреки това обаче положението му съвсем не е за предпочитане пред положението на робите, тъй като отношението на робство създава две подчинени същества: робът, станал евнух, просто „излиза от едно робство, при което винаги трябва да се подчиняваш, за да попаднеш в друго, при което трябва да заповядваш“; в крайна сметка самият Узбек се чувства като най-долен роб.

Образът на евнуха изразява истината за отношението господар—роб, тиранин—подчинен народ. Нито мъж, нито жена, той в истинския смисъл на думата е и господар, и роб. Садизмът, свойствен за позицията на господство, е единствената достъпна за него радост, тъй като всяко външно основание за властта

е отстранено. Тиранията е не само жестока: тя е и безплодна, и разлагаща за този, който я упражнява.

Присъдата на Монтескьо над деспотизма е безусловна. Но съвсем не е очевидно дали Монтескьо вярва във възможността тя да бъде победена, или, с други думи, че възприема едно оптимистично отношение към историята. Властта произлиза от силата; правото — от разума. Но ако силата е по-могъща от разума?

В едно от писмата си Рика цитира думите на един „много изискан философ“ (Фонтенел) за неравенството между мъжете и жените: „Природата никога не е налагала подобен закон. Властта ни над тях е истинска тирания; те са ни оставили да ги завладеем само защото са по-кротки от нас и поради това — по-хуманни и по-разумни. Тези преимущества, които несъмнено биха им дали превъзходство, ако ние бяхме по-разумни, са им го отнели, защото ние съвсем не сме такива.“ А в „Духът на законите“ Монтескьо добавя: „Жените притежават повече нежност и умереност — нещо, което може да управлява по-добре от жестокостта и твърдостта.“ Но не е ли парадоксално: колкото човек е по-разумен и хуманен, толкова по-малко иска да тиранизира другите; и толкова по-лесно е за тях да го тиранизират. Превъзходството е истинската причина за подчиненото положение. И причината за това е, че не разумът управлява света, асилата.

Може би е безумие да искаш да покръстиш другите в собствената си религия; не всички са разумни; но ако ние не го направим, ще го направят другите и тогава ще се окажем в слабо положение и в края на краищата сами ще се покръстим. Имаме ли право да се отказваме от закрилата на силата, за да съхраним едно учение само защото то превъзхожда всички останали? Да бъдеш разумен означава ли да бъдеш слаб?

Узбек си въобразява, че отношенията между обществата биха могли да се управляват от същите правни принципи, които се прилагат вътре в обществото между отделните личности: „Съдиите раздават справедливост в държавата и между хората; всеки народ трябва да прави същото с другите народи. При това вторично приложение на правосъдието трябва да се прилагат същите правни закони“. Монтескьо е на същото мнение, когато пише „Духът на законите“: „Нациите, които по отношение на целия свят са като отделните граждани в една държава, се управляват също като тях чрез естественото право и законите, които сами са си избрали.“ Узбек също вярва, че ако се изобрети някакво всеобщо поразяващо оръжие, единодушното решение на нациите ще погребее това откритие. Но самият той вече е доловил колко лъжлив е паралелът между две каузи, тъй като в международните отношения никой не заема ролята на съдия. Ако вътре в обществото отношенията се регулират по-скоро чрез правото, отколкото чрез силата, това се дължи на факта, че те са приели да живеят в едно и също общество и че са материализирали своята законодателна власт в една висшестояща инстанция, чиито решения те приемат. „Необходимо е трети да разкрие онова, което пристрастността на двете страни се опитва да замъгли.“ Но кой е третият, който може да играе тази роля между две страни? Коя е онази страна, която би приела някаква международна инстанция да решава съдбата ѝ? Нито едно общество не е „приемало“, че някакво друго общество съществува някъде; и нито едно общество не изглежда готово да се лиши от оръжията си, и най-вече от онези, които могат да унищожат „народи и цели нации“; каква инстанция може да го принуди на това, след като то притежава върховното оръжие и ако оръжието — това е силата? Тук Русо има по-голямо право от Монтескьо: „Като хора, ние сме граждани и следователно сме подчинени на законите; като народи — всеки от нас се радва на естествена свобода“ („Бележки върху Абат дьо Сен Пиер“).

Узбек твърди: „Заобиколени сме от по-силни хора от нас; те могат да ни навредят по хиляди различни начини; през три четвърти от времето могат да го направят безнаказано.“ Това е една ужасна констатация. В какво е нашата надежда? „Какво успокоение би било да знаем, че в сърцето на всички тези хора има един вътрешен принцип, който се бори в наша полза и ни закриля от техните намерения.“ Знаем, че Узбек вярва в естествената справедливост, скрита в сърцето на всяко човешко същество. Но наистина ли е сигурен в нея? И ако е сигурен, защо с такава настойчивост изтъква обратната възможност? „Без нея би трябвало да живеем в постоянен страх; да минаваме пред другите така, сякаш те са львове; и нито за миг да не сме сигурни нито за имуществото си, нито за честта си, нито за живота си.“ Или може би той просто си мисли, че ние трябва да действуваме, *като че ли* вярваме в съществуването на естествената справедливост, в независимостта на конвенциите и на човешките желания? „Ако съществуването на справедливостта зависи от тези неща, то би било една ужасна истина, която трябва да крием от самите себе си.“

Монтескьо вижда по този начин безсилието на разума и победата на силата. И може би разгласяването на тайната не е най-добрият начин тя да бъде запазена. От епохата на Монтескьо насам ужасната истина се е разпространила из цялата земя.

Превод от френски: Албена Стамболова

БЕЛЕТРИСТИКАТА НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ И БЪЛГАРСКАТА НАРОДОПСИХОЛОГИЯ

ЛЮБОМИР ГЕОРГИЕВ

Със своя реалистичен и демократичен характер, с патриотичната си и гражданска насоченост българската художествена литература е най-богат извор за българската народопсихология. Ако в току-що излязлата антология „Народопсихология на българите“ липсват откъси от художествени творби, то причината е в трудността или невъзможността да се представи антологично народоведският и народопсихологическият принос на художествената ни литература. Това би означавало, както пише съставителят, да се включат „цели глави, не, цели романи от Л. Каравелов, Ив. Вазов, А. Страшимиров, Д. Димов, Д. Талев, Ем. Станев и др.“ Художествената литература обаче не е пасивно отражение на народопсихиката. Тя е активен фактор във формирането и развитието на народностно-националния характер, в самоосъзнаването и самовъзпитанието на народа. Нейното въздействие върху народопсихологията проличава особено отчетливо в преломни моменти от историческата съдба на народа, които са време на самопознание за него и които носят промени в народностно-националния характер.

Такова преломно историческо време е Българското възраждане. Българската възрожденска литература не само обрисова народопсихологически портрет на тогавашния българин, не само долавя промените, които се извършват в българската душевност, но целенасочено се стреми да въздейства за нейното изменение, за формиране на нови характерологични черти у нея, каквито изисква идеалът за национално освобождение. Тази двупосочност в художественото претворяване на народопсихологическото отличава най-забележителните творци на Възраждането — от Паисий до Ботев. Тя отчетливо изпъква и в повестите и разказите на големия белетрист на възрожденската ни литература Любен Каравелов.

Едно цялостно изследване на Каравелов като народопсихолог ще ни изправи пред неочаквано богат и разнообразен материал. Това са пътеписните му очерци „Записки за България и за българите“, научни публикации, публицистични статии и фейлетони, повести и разкази и др. Вниманието в настоящата статия ще се насочи към белетристичното творчество на Каравелов, и то от неговия първи, т. нар. московски период (1857—1867). Причината за това предпочитание е в основополагащото значение на този период. В Русия под влияние на революционните демократи, на руската реалистична литература и славистичната наука Каравелов се изгражда мирогледно и творчески. Тук за пръв път се извяват неговите интереси като фолклорист, етнограф и народопсихолог. В Москва Каравелов написва първите си и някои от най-хубавите си разкази и повести, между които с художествените си достойнства и с народопсихологическото си

проникновение изпъква „Българи от старо време“. Изследването на московския период и конкретно на художественото творчество на Каравелов от това време е предпоставка за навлизане в народопсихологическия аспект на по-късните му творби, както и за цялостното разглеждане на Каравелов като народопсихолог.

* * *

В Русия Л. Каравелов създава една значителна част от белетристичното си творчество: „Войвода“ (1860), „Неда“ (1862), „Сирото семейство“ (1862), „Дончо“ (1864), „Божко“ (1866), „Турски паша“ (1866), „Българи от старо време“ (1867), „Слава“ (отпечатана в 1868 г.). Въпреки тематичните различия анализът на тези разкази и повести разкрива в тях съществуването на единен замисъл и единна идейно-художествена насоченост, които изпъкват на по-високо равнище, когато Каравелов ги събира в „Страници из книги страданий болгарското племени“ (1868). В сборника те естествено се свързват и допълват, за да изградят цялостна и многостранна епическо-художествена картина на българската действителност, за да се постигне цялостно художествено въздействие. Дълбокото идейно-художествено единство на Каравеловото творчество в Русия намира израз и в народопсихологическата му насоченост. Всяка от московските повести носи в себе си и съдържателни шрихи от характерологията на тогавашния българин. Предпоставките и причините за народопсихологическото богатство на тези творби са различни, но от характер, който предопределя естествено му присъствие и поглъщане от художествения смисъл на произведението. Като не забравяме преди всичко патриотичния мотив и стремежа на Каравелов да помогне на своя народ, за да разреши основния въпрос — за националното освобождение от чуждо робство, — тук се намесват и редица други благоприятни обстоятелства, които естествено водят до богато народопсихологическо съдържание. Най-напред това е непосредствената цел на Каравелов да предизвика с художествените си творби интерес сред широката руска общественост към съдбата на българския народ, като я запознае с неговото минало, с трагичното му настояще, с борбата му срещу робството, с неговия бит, нрави и душевност, като разкрие родствеността му с другите славянски народи и преди всичко с руския народ. Най-близкият стремеж на Каравелов е да представи българина на руския читател и това естествено подтиква към народопсихологическо портретуване и анализ. От друга страна, трябва да се посочи активният интерес на Каравелов към фолклора и етнографията, който се формира по това време под въздействието на възходящата славистична наука, на прогресивни руски учени и революционери демократи като Прижов, Котляревски, Худак-ов и др. Не по-малко е значението и на примера, който Каравелов вижда в украинската и руската литература, преди всичко в творчеството на М. Вовчок и Н. В. Гогол, на руския „очерк“. Обективно широкото навлизане на битово-фолклорното и народопсихологичното е улеснено и от жанровата форма, към която Каравелов се насочва за своите белетристични творби, от тяхната поетика. Преобладаващата част от тях спадат към т. нар. „художествено-публицистичен жанр“. При него белетристичното, художествено обективизираното чрез сюжет и образи се съчетава с художественопублицистичното, изразено най-често чрез речта на разказвача. Това разкрива възможности народопсихологичното да се опознава не само чрез белетристично изградените характери и образи, но и чрез размисъла и пряката характеристика от разказвача, който изразява активно отношение към сюжетните събития, към поведението на героите и тяхната съдба и т. н. Всички тези обстоятелства, макар и в различна степен, допринасят за засиленото присъствие на бита, фолклора и народопси-

хологичното в първите повести и разкази на Каравелов, за да се превърне то в характерна особеност и на по-късните му творби.

За подхода на Каравелов към народопсихологичното определяща роля има изграждането му като революционер демократ, както и философският му мигроглед, който се развива към действена революционна форма на материализма с някои елементи на диалектика. За Каравелов народностният характер е променлива величина въпреки „константното“ у него. Анализът сочи, че той вижда у него наслоения, идващи от вековете, но и способност за развитие и промяна. Когато се насочва към характерологията на българина от последния век на османското робство, Каравелов я разглежда най-напред като резултат от историческата му съдба, от историческите, политическите, социалните, културните, географските и прочее обективни условия, в които той е живял. Ето защо на първо място в московските повести и разкази на Каравелов изпква картината на народните страдания под робство. Този мотив е основен за нашата възрожденска литература въобще (Софроний, Бозвели, Раковски, Друмев и др.). У Каравелов той обаче не само се свързва задължително с идеята за съпротива и национално освобождение, но и със съзнание за трагическото въздействие на робството върху народностния характер. Условията на робството са породили търпимостта и страха, превърнали са ги в поведение с характерологична стойност. Жизненото верую на Танчо Галина отначало е, „че щастлив и честен е онзи човек, който се мъчи и работи“. Първан и Продан („Войвода“) се надяват, че раята вече има известни човешки права, заради което заплащат скъпо. За Каравелов тази характерологична особеност на поробените българин е реалност, която революционерът и патриотът не може да няма предвид, защото нейното преодоляване е цел на революционната практика, но тя не е „физиологическа реалност“. Каравелов се противопоставя категорично на твърденията на „Левант Таймс“, че българският народ по природа е „мирен, тих, работен и *страшлив*“, че той не е създаден за революционен и политически живот. Причината за поведението на някои българи, което дава повод за такива характеристики, не е физиологическа, заложена в самата природа на българина, а се корени в системата за потискане на роба, която го е довела до такова състояние. В „Дончо“ Каравелов казва: „Нашите българи много търпят, страшно търпят, търпят дотогава, докога им се не препълни чашата, но ако на тяхното търпение е дошел край, то нека никой не им стои на пътя. Лъжат тия люде, които казват, че българският народ се не надява на своите сили и на своето юначество, а чака да го избавят другите.“ Московските повести като цяло внушават убеждението, че българинът отхвърля робското търпение, за да стигне до лична или колективна съпротива, за да разкрие героичното у себе си. Оттук апотеозът на хайдушкото движение във „Войвода“, „Дончо“ и „На чужд гроб без сълзи плачат“. У Каравелов критиката и отрицанието на пагубните наслоения в народностния характер от робството се съчетават винаги с вяра и утвърждаване на героичното в народната душевност.

Безспорно в народопсихологическия портрет на българина, който Каравелов възсъздава, за него най-важен е процесът на преодоляване на робската примиреност и „страшливост“, пробуждането на героичното и на националното съзнание. Каравелов се насочва обаче към цялостно обхващане на българската характерология, като разкрива зависимостта ѝ от различни детерминанти, които пораждат многоликостта на народната душевност и които правят невъзможно въпреки насилия, потурчвания, липса на държавна самостоятелност и прочее унищожаването на българската народност. В „Страници из книги страдания българскаго племени“ прави впечатление например голямото значение, което Каравелов отделя и на географския фактор, когато разказва за трудолюбието на българина. За Каравелов копривщенецът е трудолюбив, волев, енер-

гичен, защото Копривщица няма плодородна земя. Копривщенци не са потънали в „азиатска бездейтелност“, защото природата ги е принудила да се трудят усилено, за да изкарат прехраната си. Даже надвисналите над Копривщица скали според писателя „приучват човека от ранна младост да се не бои от никакви опасности“.

Когато Каравелов създава образа на българина от последното столетие на многовековното робство, той се опира не само на собствените си наблюдения над съвременната му действителност, на актуалните общественно-политически и граждански изяви на своите съвременници. В стремежа си да долови трайното у българина, да разкрие неговия особен вътрешен свят и онова, което може да подхрани оптимизъм за неговото бъдеще, Каравелов се обръща към фолклора, към всекидневния труд и семеен бит, към народните традиции, обичаи и обреди. Със своята старинност и жизнестойчивост за него те са път към по-трайни пластове на народната душевност. Оттук и типичното за Каравелов — към търсенето на дълбочинното в народопсихологичното той тръгва от фолклорно-битовото. По тази причина обикновено определят Каравелов като битов писател. П. Зарев го нарича „най-битовият ни писател и по съдържание, и по форма“¹. Доколкото това определение днес носи предимно отрицателна окраска, то трябва да се разглежда най-малкото конкретно-исторически. Развитието на националното съзнание през Възраждането пробужда засилен интерес към изучаване на фолклора и бита. Това е тенденция, характерна за всички славянски народности през XIX в., подхранена от развитието на славянската идея и на славистичната наука. Сам Каравелов в Москва най-напред се насочва към фолклористиката и етнографията, публикува народоведски проучвания, народни песни, пословици и др. („Памятники народного быта болгар“, 1861). Известно е също, че Каравелов за нищо друго от възрожденската ни литература не се е изказвал така възторжено, както за сборника на Братя Миладинови „Български народни песни“. За Каравелов фолклорът и битът са извори на българщина, на родолюбие, свидетелство за същностното в народността характер. Затова фолклорът и битът заемат такова място в художественото му творчество. Къде повече, къде по-малко, но те са органичен компонент на Каравеловото повествование. Те естествено го насочват към реализъм и народностност. Каравелов търси различни начини да подчини битово-фолклорното на художественобелетристичен принцип, на художествена структура и ред, различен от този на фолклорната творба, на нелитературното битоописание. Понякога Каравелов се увлича в описания и тълкувания, в цитиране на народни песни, но в редица случаи, както е в „Българи от старо време“, той намира художествена мяра. В повестите и разказите си Каравелов не е етнограф и фолклорист, защото фолклорните и битовите елементи и картини са подчинени, макар и в различна степен, на надредна идейно-художествена цел. Следващите поколения белетристи ще търсят и намерят нови художествени решения, но в исторически план силното битово-фолклорно начало в Каравеловото творчество е положително явление, с което е свързано художественото осъзнаване и израстване на българската литература през Възраждането.

Битово-фолклорното отвежда Каравелов най-пряко към народностнопсихологичното. Писателят е родствено свързан с пресъздавания бит и фолклор. Нему обаче е чужда всякаква идеализация. Каравелов е дълбоко съпричастен и същевременно дистанциран, изразяващ оценъчно и критично отношение към ретроградното, което битът и фолклорът също така носят в себе си. Като революционер демократ, като прогресивна личност той вижда народните добродетели, но и остарялото, дърпащото назад, което възрожденският българин трябва

¹ П. З а р е в. Българска народопсихология и художествена литература. С., 1983, с. 517.

ва да преодолее. Неслучайно редица творби на Каравелов са насочени срещу суеверието, срещу някои демонологични вярвания на народа, които научният материалист Каравелов естествено не може да представи в привлекателна светлина и на които той активно се противопоставя. Тази идейна позиция на Каравелов, при цялото му съзнание, че народните обичаи са „свещени“, че „ако не са били тия обряди и тия глупави обичаи, то гърците отдавна да са ни погърчили“ („Неда“), може и днес да се посочи като пример на някои съвременни писатели, които понякога виждат само едната страна на старината.

Със своята ценност за българската народопсихология сред московските белетристични творби на Каравелов изпъква повестта „Българи от старо време“. Тя е оазис творба във възрожденската ни литература, която най-целенасочено и цялостно, с художествена непосредственост се насочва към корените на националната психология през Възраждането. Днес, когато се стремим да изследваме трайните черти и историческата изменчивост в българската народопсихология, естествено се обръщаме и към героите на Каравелов от „Българи от старо време“. Защото те са от едно старо, но и преломно време, защото носят в себе си вече втвърдени народопсихологически наслоения и в същото време се оказват податливи на изменения, колкото и да остават в старото. Именно този преходен характер на епохата, с която са свързани двамата герои, ги прави толкова значими за всяко изследване на основата, даже на някои архитипални и антропологични предпоставки на съвременната българска народопсихология.

В „Българи от старо време“ Каравелов подхожда към българското, изразено в психология, бит и нрави, не само като състояние, а като исторически изменчиво явление. Тази изменчивост е детерминирана от неговата противоречивост, от неговата двойственост. За Каравелов има българи от старо време и българи от ново време. Но той вижда не само противоречията и приемствеността между поколенията. В самите характери, особено на българите от старо време, с подчертаване на тяхната типичност като изразители на трайни черти от народната душевност, Каравелов открива нещо положително, което ще се предава на поколенията, ще се видоизменя и развива, и нещо консервативно и отмиращо въпреки съпротивата. Именно този подход позволява на писателя да улови трайни народопсихологически черти още в периода, когато се формира народностно-националният характер в началото на Възраждането, да внуши идеята за неговата неизбежна еволюция, с която свързва вярата си в жизнените сили и в бъдещето на българския народ. Оптимизмът на Каравелов за българския народ в „Българи от старо време“ се гради върху реалистичния поглед към характерологично противоречивото, в което той заедно с осмиване и отрицание на назадничавото открива положителни константни черти. Ето защо в „Българи от старо време“ Каравелов е не само изследовател на българската народопсихология. Той е и неин строител, като съчетава критическото и патриотично-утвърждаващото.

В останалите московски повести и разкази на Каравелов народопсихологическите наблюдения обикновено са предадени чрез речта на разказвача и имат формата на целенасочен народоведски анализ. В „Българи от старо време“ също се откриват обособени разсъждения за характерологията на българина, но те не са главното, и преди всичко — те са подчинени на характерите, на художественото изграждане на образите на главните герои. Народопсихологическите наблюдения и характеристики на Каравелов в „Българи от старо време“ произлизат естествено от художествената цялостност на характерите, от реалистичната типизация и индивидуализация на образите. Каравелов не илюстрира предпоставена народопсихологическа теза, а достига народопсихологическото като органичен компонент от правдивостта и богатството на характеристиката, което му придава дълбочина и многостранност. Принципите

на художествено обобщение в „Българи от старо време“ водят писателя до открития, до богатство, надхвърлящо границите на всяка предварителна схема или първоначален замисъл. Без да виждаме в героите цялостна проекция на българското, още повече схващано неисторически, в нея се пресъздават художествено характерни, трайни черти от психологията на българина през първата половина на XIX в., когато се формират съществени особености на българския национален характер, някои от които, макар и модифицирани, продължават да живеят и в ново време. Така например чрез образа на дядо Либен се улавя преходен, но важен етап от формирането на патриотично чувство и съзнание у българина през началния период на Възраждането. По време на хайдушката си младост дядо Либен не прави разлика между турци и българи, бунтува се срещу правителството и помага на Карафейзията. Той не е хайдутин от типа на Дончо или Стоян. Думите на Каравелов за тези „подвизи“ на дядо Либен са тежки, но отговарят на историческата истина. Все пак у дядо Либен съществува привързаност към родното място. Дядо Либен, казва Каравелов, „обичал своето отечество, но не всичкото, а само Копривщица“. Когато кърджалиите и делибашите, с които е дядо Либен, се готвят да плякосат Копривщица, той предизвестява копривщенци да се спасяват. У дядо Либен няма още изградено чувство за „всичкото“ отечество, защото това чувство ще се създава и обогатява постепенно, с развитието на Възраждането. Локалният патриотизъм на героя е нисша, предходна степен на патриотизма на късното Възраждане, но той е предпоставка и за движение към него.

Подобен народопсихологически смисъл има и най-ярката индивидуална особеност в характера и поведението на дядо Либен — неговото „юначество“. Макар да е лишено от героично-патриотичното, в него през комичното намира израз жизнената сила на българина, възможността му за активно, настъпателно отношение към живота. Светът на дядо Либен — това са оръжията, конете, виното. Буен, с чувство за лично достойнство и превъзходство, той е чужд на робската приниженост. Колкото и смешно да е юначеството на дядо Либен, то говори за страни на народностния характер, които подлежат на развитие.

Друго свидетелство за начално, но в движение оформящо се българско народностно и народностно-национално съзнание в „Българи от старо време“ е, че пред героите му се изправя въпросът за българина и другите народи, за българина и „света“. Въпрос, на който ще дават различни отговори поколения след дядо Либен и хаджи Генчо и който постепенно се е превърнал в критерий за национално самочувствие. За героите на „Българи от старо време“ не съществуват исторически предпоставки при отговора на този въпрос. Историческото минало на българския народ не се търси като мотив за патриотично, етноцентрично чувство. Ограничени са представите на старите българи и за други страни и народи. Те са почерпани предимно от пътешествията им из Отоманската империя, из Влашко и Сърбия. От големите европейски народи най-добре познават русите — от руско-турски войни, от контакта си с руските войски. В сравненията, които правят, се намесват също англичаните и французите. Героите на „Българи от старо време“ повече преценяват другите народности, отколкото да търсят мястото си сред тях. Появяват се обаче и въпросите, коя земя е похубава — България или Влашко, кое вино, кое оръжие и т. н. В образа на дядо Либен Каравелов е доловил една от най-характерните черти на българина през годините на турското робство и на Възраждането — възхищението му от Русия, вярата в нейното могъщество, в силата и изобретателността на руския народ, която все по-здраво се свързва с надеждата, че Русия ще спаси българина от робство. На дядо Либен му идва да заплаче от радост, когато успява да докаже, че неговите „московци“ са най-умни и най-изкусни в света, когато сразява в спор „англофила“ хаджи Генчо и „франкофила“ Тончо Славей. По този

начин в образа на дядо Либен се долавя характерна черта от българската душевност, която ще продължава да живее и да се трансформира. Тя заема важно място в характерологията на възрожденския българин и според творчеството на други възрожденски и следосвобожденски писатели.

Како се вижда, Каравелов не извисява в цялост народностно-патриотичното съзнание на своите герои до по-високи съзнателни форми. Той е верен на жизнената и историческата правда. Това обаче не намалява тяхното значение като конкретно-исторически народопсихологически типове. При тях най-силният израз на българското са битът, езикът, нравите, обичаите. Чрез тях писателят долавя и други особености на българската душевност, с по-трайно характерологично значение. Такава особеност например е отношението на българина към религията и нейните служители. По време на турското робство християнската религия е синоним на българщината. Известни са заслугите на редица църковни дейци за националното пробуждане. Въпреки това, и то не само в творбите на писатели атеисти като Каравелов и Ботев, се налага най-често критичното отношение, а свещенослужителите — калугери и попове — обикновено са осмнени. Героните от „Българи от старо време“ се отнасят към църквата и божияте служители като към част от всекидневния практически бит, което изключва религиозния мистицизъм и фанатизъм. Християнската вяра е примесена със суеверия, с остатъци от по-стари езически вярвания. Дядо Либен се смята християнин и държи на християнската си вяра. За него „московците са българи (християни), а турците са турци (мохамедани)“. Като християнин и българин той държи да се причести, но когато поп Генчо му отказва причастие, дядо Либен измъква пищовите в църквата и получава опрошение на греховете си. Много далеч е той и от религиозния аскетизъм. Хаджи Генчо пък най-безцеремонно поправя грешките на полууките попове по време на църковна служба, без да мисли за авторитета им. Той постоянно заплашва поп Ерчо, че ще го разпопи, защото от пиянство чете евангелието като дервишин, а се случва и на погребение да пее като на кръщене. Образите на свещенослужителите и отношението към тях насочват към източниците на атеизма у българина. Безспорно те са предходници на редица комични или изобличителни изображения на свещенослужители у Вазов, у Елин Пелин и у други по-късни български писатели.

Индивидуална черта у дядо Либен, отвеждаща към народностния характер, е преклонението пред красивото и представата му за него. П. Зарев, като изтъква, че народът се самохарактеризира и чрез интелектуално-духовните си прозрения и емоциите, казва: „Не са еднакви и изживявания като естетическите. У българина липсва всякакво влечение към подчертано гротескното — нещо така характерно за източните народи. Неговият естетически идеал е по-близо до този на гръцкия античен човек — той предпочита съвършеното и завършеното във формите си, онова, което носи трайна хармонична красота.“² Преклонението пред красивото и стремежът към него определят в съществена степен поведението на дядо Либен, разбирането му за живота и света. Хубавото обаче той винаги свързва или допълва с друго някакво качество в духа на народните разбираня („здрово и хубаво момиченце“, „хубавичка и разумничка снашица“, „красотата, гиздавината и умът ѝ изведнъж се видят“). Личностната черта на дядо Либен, вероятно отличаваща Каравеловия род,³ се възприема като присъща на българската характерология.

² П. З а р е в. Българска народопсихология и художествена литература. С., 1983, с. 190

³ В своите спомени Ек. Каравелова разказва, че Фердинанд нарекъл Петко Каравелов „древен елин“ заради чувството му за красота. „Той (П. Каравелов — б. м.) се радваше и обичаше всичко здраво, хубаво: жена, дете, мъж, кон, вол, кокошка, петел будеше в него възторг с красотата си. Тая черта на „античен елин“ бе забелязал в него княз Фердинанд, кога Петко за кратко време бе министър и заедно пътуваха за Оборище. Из пътя срещнал една селянка със

Не по-малко значителен като народнопсихологически тип от времето на ранното Възраждане е хаджи Генчо. Макар и в комична светлина, у хаджи Генчо се отразява ученолюбието на българина, отношението му към книгата и образованието. У него се пречувстват и други народнопсихологически черти, на които нямаме възможност да се спрем. Хаджи Генчо обаче е бил често намесван в споровете за характерологията на българина, като в неговия образ са виждали предшественик на Алевския Бай Ганьо. Още през 30-те години Малчо Николов открива у дядо Либен „положителни качества, на които по-после стават носители плеядата дейци, строители на нова културна България, а в тесния егоизъм и практицизъм на хаджи Генчо — отвратителните байганьовски прояви“⁴. В днешно време такова становище, но много по-широко аргументирано, поддържа Г. Цанев в статията си „Бай Ганьо и характерологията на българина“⁵. Като подчертава стремежа на хаджи Генчо да се наяде и напише за чужда сметка, Г. Цанев казва: „Ето, тоя келепирджилък е, който свързва двамата герои, отделени близо с половин столетие. Той прави хаджи Генчо родоначалник на байганьовците.“ Г. Цанев прави неизбежната уговорка, че хаджи Генчо не е „същински бай Ганьо, но в някои свои постъпки, а следователно и с някои черти на своя характер, той си прилича твърде много с Алевския герой“. Основание за аналогии между двамата герои безспорно съществува. У бай Ганьо се трансформират някои отрицателни психологическо-нравствени черти, коренът на които е по-дълбоко във времето. Въпреки това може да се спори дали формулировка като „родоначалник“ не установява прекалено пряка генетична връзка между два различни типа характери, със своя социална определеност. Още повече, че, както ще отбележи П. Зарев, на преден план у хаджи Генчо е византийщината с грубите ѝ нрави и инстинкти, докато бай Ганьо отвежда повече към психиката на хитроватия и инициативен левантиец: „... в „Бай Ганьо“ изпъква типичното за друга източна психика, за ориенталска вече буржоазна воля, която не знае прегради и не се задържа у дома или в кафенето“⁶. Близостта между двамата литературни герои, макар частична и условна, още веднъж показва проникателността на Каравеловите народнопсихологически наблюдения.

В характеристиката на дядо Либен и на хаджи Генчо има още редица аспекти, които отвеждат към историческото движение на народността и народностно-националния характер през епохата на Възраждането. При това трябва да се изтъкнат жизнената правдивост, типичността и широтата на народнопсихологическия пласт, които изпъкват при една съпоставка с други художествени и мемоарни творби за Българското възраждане. В тази насока интересен материал в последно време предлага „Видрица“⁷ на поп Минчо Кънчев, която стана известна на българския читател неотдавна и предизвика възторжени отзиви. Нейната начална част разказва също за „българите от старо време“, обхваща историческото време на Каравеловите герои. Със своята жизнена пълнота, с богатата галерия от образи, с правдивостта и с искреността си „Видрица“ при сравнение показва, че в „Българи от старо време“ Каравелов

задената хурка. Каравелов се възхитил от красотата на снагата и лицето ѝ. Князът изпървом помислил, че е женкар. Но когато Каравелов със същото възхищение му посочил чифт добре гледани волове, княза го нарече „античен елин“. Вж. Спомена на Екатерина Каравелова. С., 1984, с. 102.

⁴ М. Николов. Любен Каравелов и неговата повест „Българи от старо време“. — Училищен преглед, 1929, кн. 2, с. 25.

⁵ Г. Цанев. Бай Ганьо и характерологията на българина. — В: Проблеми на теорията и историята на литературата. Сборник в чест на акад. П. Зарев. С., 1984, 143—144.

⁶ П. Зарев. Цит. съч., с. 484.

⁷ Поп Минчо Кънчев. Видрица. Спомена, записки, кореспонденция. С., 1983, 726 с.

е достигнал до художествен синтез на богат народопсихологически материал. Паралелите, които естествено се пораждат и налагат, са многобройни. Редица черти най-напред в образа на мемоариста — поп М. Кънчев — отвеждат към дядо Либен. Със своя буен характер, жизнерадост, смелост, с бохемските си наклонности, с любовта си към народните песни той ни напомня дядо Либен. Неговите посещения по селата завършват обикновено с гуляй и песни. Историите, които поп Минчо разказва за прочути разбойници — турци и българи (Балабанджията, Димитър Гешеолу, Гълъб войвода, даскал Йовчо от Стара Загора, който станал хайдутин уж да освобождава България, а с хората си „освобождават България от имот“ и др.), позволяват да обясним младежките години на дядо Либен, когато той печелил и пропилявал своите богатства, като грабил и турци, и българи, когато чувството за народността принадлежност няма онази определеност, която ще промени характера на хайдутството. С не по-малка убедителност „Видрица“ подкрепя и правдивостта на Каравеловите наблюдения върху характера на българската религиозност през Възраждането. Построяването на черквата и килийното училище в Арабаджиево изразява нарастващото народностно самочувствие и самосъзнание. За именуването на черквата заколват за курбан селския бик, но когато завалява дъжд, казаните с курбана се преместват да врат в черквата. Даскал Димитър пък учи учениците да играят хоро в черквата. Когато времето е лошо, даскалът започва да сбира и селското хоро в черквата „... като поведе хорото, та завърти пръчката — и момите запеят“. Черквата като че ли е „културен клуб“, селяните не смятат за грях и курбанът да ври в нея, и хоро да се играе в нея. Тя не толкова ги настройва религиозно-екстазно, колкото им внушава чувство за народностна общност. Някои от поповете пък, за които разказва мемоаристът, са истински събрания на поп Ерчо от Копривщица със слабостта си към виното и ракията, с начина, по който четат евангелието. Религията е повече различителен народностен белег, отколкото отречение от земното, мистична вяра в бога и т. н. Тези и редица други паралели с „Видрица“, които могат да се направят, подкрепят убеждението в жизнената правдивост на народопсихологическата характеристика в „Българи от старо време“. Героите на повестта обобщават в себе си същности, реални черти на българската народопсихология от първата половина на XIX в. Дълбокото проникване в българското, видяно исторически, с положителни и негативни черти, с вяра в способността му за прогресивно развитие, се оказва по-късно пример за Вазов в „Чичовци“, макар неговите българи да са от друго поколение.

Със своите народопсихологически проникновения „Българи от старо време“ не са единичен случай в Каравеловото творчество. Не по-малко значителни в това отношение са и други негови творби. Навсякъде, както в „Българи от старо време“, писателят се стреми да улови характерното в българската народопсихология, да въздейства върху нея в духа на революционно-демократичните си и патриотични идеи. Докоснала се до трайни пластове на народната душевност и бит, Каравеловата повест съхранява и днес своеобразната си красота и непосредственост на въздействие. Дядо Либен и хаджи Генчо са от живите литературни герои за българина.

ФОЛКЛОРНИ АРХИТИПОВЕ И ВЛИЯНИЯ ВЪРХУ НАЧИНА НА ПОВЕСТВУВАНЕ В БЕЛЕТРИСТИКАТА НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

КРАСИМИР КУНЧЕВ

Развитието на съвременната литературна наука, на първо място съветската, постигна значителни успехи в търсенето на връзката между старите фолклорни повествователни форми и художествените традиции в личното творчество на различните национални литератури. Този проблем засяга и нашата литература, особено през възрожденския период, когато се извършва качествено нов преход от фолклор към оригинално литературно творчество. Той е обект на внимание в малко на брой, но задълбочени изследвания с общотeorетично значение.¹

Както е известно, стереотипността е една от основните особености на народното творчество. Характерната за приказните жанрове стереотипност води до удивителни сходства и съвпадения във фолклора на много народи, тя обуславя огромното разнообразие и прилики при формирането на по-голямата част от белетристичните жанрове в много национални литератури, особено през периода на тяхното създаване.

Стереотипността при вълшебната приказка е основно разглеждана от В. Я. Пропп („Морфология сказки“. М., 1969) от „морфологична“ гледна точка, като е добре демонстриран ярко изразеният формален характер на композицията. Но това е само едната страна на проблема. Освен съотношението постоянен елемент (инвариант) — вариант, който Пропп разглежда, съществуват и други елементи, повече или по-малко формализирани, съответстващи на т. нар. „общие места“.² Касае се за сложен творчески процес, в който са взели участие десетки поколения, така че разказвачът на приказката не може да не изхожда от традиционния стилев фонд. В този фонд ролята на „общите места“ с голямата им степен на стереотипност е огромна, защото тези елементи се превръщат в стабилни словесни формули. Особеностите на фолклорните повествователни форми са валидни и за литературното творчество на някои автори, при които близостта с фолклора, съзнателно търсена или не, е голяма, особено през епохата на Българското възрождане.

¹ Вж. Д. Лекоев. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970; Б. Ничев. От фолклор към литература. С., 1976; П. Динев. Между фолклора и литературата. С., 1978; К. Топалов. Проблеми на възрожденската поезия. С., 1976 и др.

² Вж. по-подробно у: Н. Рошияну. Традиционные формулы сказки. М., 1974. В изследването авторът има предвид сложен комплекс от характеристики във връзка с традиционните формули.

Характерна за народното творчество е употребата на неопределено безлични форми при водене на разказа и при изграждането на персонажа. Тези тенденции в известна степен откриваме в повествователната „техника“ на Каравелов. В класификацията на Н. Рошияну тези формули се наричат инициални поради мястото си в началото на фолклорния разказ. Всеки народен разказвач използва тези инициални формули с цел да „определи“ във времето и пространството действието, за което става дума. Характерно за фолклорната „определеност“ е, че изразява по-скоро една отдалеченост на събитията във времето.

Неясната локализация се превръща в неопределеност³, която се разпростира по отношение на лицата, предметите, мястото на действие. Всичко, което се случва с героя по-нататък в хода на действието, не е засегнато от тази неопределеност.

Финалът на фолклорната творба е другата позиция, в която се среща появата на стабилни словесни формули, т. нар. финални формули⁴. Този финал е най-често иронично-духовит и като че разрушава по-сериозния тон на началото. Той завършва разказа чрез спиране на разказното време, край на благополучието или някаква друга форма на „надникване“ в по-нататъшната съдба на героите, която, разбира се, може и да не е щастлива. Очевидно е, че при тези два случая на използване на словесни формули докосваме проблема за „рамките“ на художествения текст (границите му).

Разглеждайки повестите и разказите на Л. Каравелов, забелязваме колко важен е за белетриста преходът от света на реалното към изображения свят. Това обикновено става чрез авторово въведение, в което разказвачът декларира участие в случката или публицистично въвежда темата. Макар че липсват готовите инициални формули на фолклора, началото на някои Каравелови произведения показва голямата прилика на организацията им с естествената рамка на фолклорните образци. Началото тук е претърпяло развитие и се е отклонило в известна степен от фолклорния първообраз, като е запазило на места фолклорната обобщеност и неопределеност на инициалните формули, „аз“-формата на повествуване и обръщенията към второ лице (слушател или читател)⁵.

За разлика от началото крайт е често пъти по-близък до фолклорния финал по функции, както е например в следния откъс с явно изразен приказен стил: „Преминали няколко години. Един ден в Букурещ дошли из България една жена, три момиченца и едно момченце и пожелали да видят отец Вартоломея. . .

— Аз съм сестра на Вартоломея, а тия са мои деца — говорела жената и плакала.

— Дойдете утре — отговорил слугата. . . След три дни отец Вартоломея се омилиствил и заповядал на слугите си да повикат селяните, които по неговите думи той не познавал. . .

Какво е произходило след това, аз не зная, зная само, че след една година братолубивата жена умряла в Букурещ и че нейните дъщери дълго време живеели от своите красоти, които тия продавали всекиму.

Ето как е живял нашият извънреден патриотин, комуто човечеството от давна вече би трябвало да въздигне безсмъртен паметник“⁶.

³ Именно по тази причина народната приказка започва по един от няколкото възможни начина: „Имало едно време . . .“, „В едно царство през девет планини в десета . . .“ и др.

⁴ Н. Рошияну. Цит съч., 55—89.

⁵ Вж. Началото на повестта „Крива ли е съдбата?“

⁶ Л. Каравелов. Събр. съч. в 9 тома. Т. III. С., 1966, 480—481. Много характерен е и финалът в т. II, С., 1966, 198: „Разказват, че Танчо е жив и досега. Той живее в Бесарабия и има осемдесет години.“

Очевидна е близостта на този завършек на повестта с традиционния финал в приказния фолклор като стил и като опит да се хвърли светлина върху бъдещата съдба на героите. Докато в цитирания откъс преобладават сатирико-изобличителните нотки, другаде в завършеците на Каравеловите творби срещаме характерния за фолклорния финал иронично-духовит тон⁷.

Интерес представлява и въпросът за използването на смислови конструкции с роля, близка до медиалните традиционни приказни формули. Медиалните формули според Н. Рошяну са с много и разнообразни функции и сложна класификация. Те, както би могло да се съди от термина, са предназначени да се появят „вътре“, в рамките на самата приказка, някъде по средата, а не в началото или в края. Използването на смислови конструкции, близки по функция на медиалните формули, се наблюдава, макар и не особено често, и при Каравелов. Те запазват фолклорната си специфика най-вече чрез комбиниране на повече от една основна функция. Става въпрос за основната роля на медиалните формули — да подбуждат интереса на слушателите (читателите), да привличат вниманието им върху интригата⁸. В този смисъл е показателен един пасаж от повестта „Хаджи Ничо“: „Направил си е зъркелите — отговорил Никола. — Аз друг път ще ви разкажа за Хаджи Нича и много още други неща и тогава мислете за него, щото искате.“⁹

По-нататък в хода на повествованието самият автор поема ангажимент да разкаже за „патриотичните“ деяния на хаджи Ничо. В същата повест попадаме и на друг характерен случай: „Читателите вече видят, че егоизмът на хаджи Нича се явява в най-ярка форма. . . , а в следващите глави аз трябва да открия, че в хаджи Нича човек не може да замести даже привичка. . . “ и т. н. Явно редом със забелязаните по-горе особености срещаме характеристиките за Каравелов публицистичност и вкус към фолклорното сладкодумство и стилизация. Всичко това се отнася и за съвременната българска проза от 60-те и 70-те години в случаите, в които използва най-неподозирани на пръв поглед достижения на възрожденската ни литература¹⁰.

Въпреки че при Каравелов можем да забележим някои не дотам жанрово съвършени и композиционно издържани произведения, що се отнася до майсторството му при създаването на литературния персонаж, то е очевидно: образите са свежи и характерни, независимо че в някои моменти те условно могат да бъдат определени като образи типове, подобни на образите в народното творчество.

Както в битовата приказка, така и в Каравеловата проза забелязваме същата галерия от образи типове: калугери, попове, мързеливци, глупци, хитреци, измамници и др., между които ярко се откроява един активен герой „от ниско коляно“, разчиташ на собствените си способности — хитрина, ловкост, понякога злодейство, а не на пасивността — за сметка на чудодейни помощници от вълшебната (фантастична) народна проза. В тълкуването на семейните отношения с тяхната патриархалност на нормите, на нравствените характеристики труд — мързел, ум — глупост близостта между българското народно творчество и белетристиката на Каравелов е най-осезаема, особено с активния социално-нравствен патос. В основата на всичко това стои вечният стремеж

⁷ Вж. края на „Българи от старо време“, „Богатия сиромас“ и др.

⁸ Касае се за устойчиви формули от типа на „... лесно се разказва приказка, трудно се върши...“ и др. подобни, характерни за руския фолклор.

⁹ Л. Каравелов. Цит. изд., т. II, с. 303.

¹⁰ Вж. подобен по смисъл и функции откъс от повестта „Всички и никой“ на Й. Радичков: „Как сержант Иван Мравов пеше да погледне тази майка в очите, това, читателю, ще видим по-късно, когато стигнем в края на „Всички и никой“...“ (разр. м. — К. К.).

на народния разказвач да представи онеправдания си събрат като морален или физически победител. Затова в битовите приказки и анекдотите социалният статус определя положителните или отрицателните черти на даден герой. На социално онеправдания или физически слаб персонаж се позволяват нелоялни противозащитни средства — лъжа, измама, кражба, а качества, представляващи нарушения на естетическата норма (глупост, наивност и т. н.), се представят по начин, който предизвиква добродушен смях. Тези тенденции във възрожденската ни литература са наследени от живата фолклорна традиция и се утвърждават като художествено продуктивни и актуални в творчеството на Л. Каравелов, съобразени със социалнополитическата обстановка на 60-те и 70-те години. При разглеждането на един проблем от по-частен характер — отношението към църквата и нейните крепители — Каравелов приема стихийния атеизъм на народа ни¹¹, отразен в българското народно творчество, преосмисля антирелигиозни настроения от позициите на революционер демократ и създава галерия от живи образи, типологично близки до фолклорните.

Говорейки за сатирично и хумористично изградените образи типове в социалната и битовата повест на Каравелов, К. Топалов се позовава на мисълта на П. Диневков, че в тяхната синтетична характеристика има един „о с н о в е н, до м и н и р а щ п р и з н а к (разр. м. — К. К.), който... се дава още в н а ч а л о т о“. Това са характеристики от типа на: „Едно време во едно село имало един поп...“ Подобни характеристики игнорират до крайна степен индивидуалните черти от външността и характера на героя. С други думи, „получава се нещо като теорема... с т а к ъ в човек при такава ситуация става е т о в а“¹²! Тъй като в случката е заложена същността на битовата приказка и фолклорния анекдот, К. Топалов прави тази уговорка само за социално-битовите повести, илюстрирайки тезите си с най-публицистичната повест на Каравелов — „Хаджи Ничо“. Но очевидно е, че „теоремата“ е приложима и за „Три картини от българския живот“ и „Българи от старо време“.

Повестта „Хаджи Ничо“ е построена в два плана — публицистичен и художествен, т. е. редуват се епизоди, повече или по-малко художествено организирани: детските години на героя, разговорите с Пахом, посещението на Маргьолица и др., като качествата на героя се „декларират“ отначало, а след това се илюстрират белетристично с живо разказани анекдоти. В публицистично изградените места на повестта Хаджи Ничо е близък на фолклорните герои по обобщеността на характеристиката, която авторът му дава, а в сцените, разказани белетристично, близостта с фолклора е осъществена на стилистично равнище — като разказано събитие, идейно внушение и поука, като хумор. Още в началото на житейския си път, по начина, по който е представен Хаджи Ничо — социално онеправдан, сирак, беден, и физически слаб, — прилича на фолклорните си предшественици. Дори и оръжието му срещу другите е същото — лукавство, измама, жестокост. Но това поведение на героя не предизвиква добродушен смях поради умело използването от Каравелов нравствена деформация, която по-нататък в повестта е доведена до крайност: Хаджи Ничо, имайки данни да се развие като положителен герой (по подобие на героите от анекдотите и приказките), става народен предател. Що се отнася до другите герои на повестта (например бедното сираче от народа Маргьолица, „дъщеря на един бръшнарин“, нейната слепа майка и др.), те остават в тясна връзка с фолклорната приказна традиция. И в нещастната съдба на героинята, и в мечтите на

¹¹ За илюстрация на казаното ще си послужим с мисълта на П. П. Славейков: „... животът на светите и съдържанието на този живот са останали чужди за проумяването на народа“ — Мисъл, г. XII, 1902, кн. I.

¹² Вж. сб. Българската литература и народното творчество. С., 1977.

майката за успешен брак с чокоин или търговец като последен изход от тежкото положение виждаме познати, обикнати мотиви от битовата народна приказка. Приликата е очевидна и в стилистично отношение: „... жената на бръщаринът — трябва да забележа това — била намерена да прави едно такова чудо, щото дъщеря ѝ да бъде чокойка, или барем жена на някой богат търговец, т. е. да бъде дъщеря по-добра и по-щастлива от майка си. . .“¹³.

Повестите „Три картини от българския живот“ и „Българи от старо време“ в сравнение с фейлетоните и „Хаджи Ничо“ показват по-малка близост до стила и спецификата на изграждане на образа в битовите приказки и анекдоти. Това се дължи на факта, че фейлетонността характеризира главно началните моменти, след което действието се развива в подчертано белетристичен план и ако има нарушения, „те засягат не главните, а предимно второстепенните герои“¹⁴. Например главните герои Нено, отец Вартоломей, Иван Чучулигата и др. са образи типове само в началото на повестите, а връзката с фолклора по-нататък се осъществява по друг начин. В „Маминото дете“ черти на хумористичната битова приказка и анекдота носят най-вече отделни нейни епизоди: разговорът между Нено и Николчо за пиенето на ракия, годежът на доктора, в който изобилствуват типично фолклорни недоразумения и атмосферата на анекдота. Подобна е и сцената с Нено и Али ага след кражбата на парите. Следвайки фолклорната традиция, Каравелов като че ли разколебава писателските канони, които сам си налага при изграждането на образи на турски чиновници. Имайки предвид традицията на анекдотите за Настрадаин ходжа, на които е наследник и българският анекдот, той създава образа на един съвсем необичаен за творчеството му турски ага. Азиатският хитрец и мъдрец Настрадаин, превърнал се в герой и на българския, и на европейския фолклор, довел вторично до появата на Хитър Петър, донякъде е причина Л. Каравелов с традиционното зачитане на източната мъдрост да изкаже чрез Али ага думи и мисли, характерни за един християнски проповедник: „Ех, Нено чорбаджи, не си ти християнин, не си правдолюбив човек! Не е онзи християнин, който прави златни кръстове и който се моли пред тях, а онзи, който живее честно и праведно. . .“¹⁵. Тук очевидно не бива да търсим реформаторската позиция на „двочерашния революционер“, както отбелязва и Д. Леков¹⁶, а нов художествен похват в конструирането на образите и поставянето на идейните акценти. Един парадокс, получен при отхвърлянето на дадени обществени и педагогически принципи, е последван от друг парадокс: блюстителят на ориенталската тишина и спокойствие нарушава рахатлъка си за педагогически и обществено-полезни цели. Оттук идва и по-голямата художествена сила, с която авторът оголва механизма на поддържане на обществения ред. Но трябва да подчертаем, че в тази сцена той не пренебрегва и фолклорната традиция на източния анекдот.

В повестта „Извънреден родолюбец“ случките-анекдоти са също характерни (гостуването в с. Червена вода, опитът на бедните роднини да видят отец Вартоломей и др.); не липсват и приказно-неопределени форми в началото на някои изречения („Веднъж. . .“, „Един ден. . .“).

Малко по-сложни са взаимоотношенията между фолклор и литература в „Българи от старо време“. Споменатата „белетристичност“ на творбата е резултат от крайно интересните и оригинални композиционни решения, плод на стремежа на автора към намаляване ролята на публицистичността. Но тук от-

¹³ Л. Каравелов. Цит. съч., т. II, с. 289.

¹⁴ К. Топалов. Цит. съч., с. 117.

¹⁵ Л. Каравелов. Цит. съч., т. III, с. 416.

¹⁶ Вж. Д. Леков. Цит. съч., с. 108.

квивае същата въвеждаща характеристика, която срещаме и в „публицистичните“ повести на Л. Каравелов.

Интерес представлява и фолклорният по същността си начин за постигане на комичен ефект в творчеството на Каравелов („Маминото детенце“, „Българи от старо време“). В теоретичните изследвания на проблема¹⁷ като краен резултат се оформя становището, че фолклорният комизъм има връзка с гротеската, фантастичното, абсурда, недоразумението. И в народното творчество, и в посочените повести комичното се постига предимно на базата на хиперболизиращата гротеска. Характеристиката на фолклорния герой се изразява в огромните размери на тялото, в поглъщане на големи количества храна, в характерна гастрономия, в уподобяване с природни явления. Гротесковото виждане в характеристиката на Каравеловите герои (например Нено и Неновица) също се насочва към тялото на героя, и то в неотделима връзка със заобикалящата го природа. Но белетристът натоварва хиперболичната си характеристика с негативна социална оценка. За творчеството на Каравелов не е характерна типично архаическата гротеска, с всичките ѝ най-причудливи и логически необясними метаморфози. Тук преобладава карнавалната гротеска като разновидност на архаическата. Тя е един от механизмите, които конструират народните приказки и анекдоти за небивалици и недоразумения и анекдотичните комични разкази-случки (от рода на трагикомичния годеж на доктора в „Маминото детенце“). Неслучайно действието в повестта се развива сред живописната Казанлъшка долина, напояща не толкова с красотата си, колкото с мащабите на плодородието си за своите стопани: „Но Казанлък има и едно друго още по-важно преимущество. . . Захваща се майската пролет, дърветата се нахитват с нежни и крехки листенца, полето се покрива с цветя, славен сладко пеят. . .“ и т. н.¹⁸

Друг продуктивен източник на смях във фолклора и при Каравелов е характерът на ситуацията, в която се явяват неговите герои. Тук имаме предвид комичната ситуация в най-традиционното нейно значение като „съвкупност от определени обстоятелства и състояния, съдържащи възможности за избухване на конфликт“¹⁹. Традиционна за Каравелов и за фолклора е ситуацията на дхитряване със съдържащия се в нея комичен заряд. Единият от основните персонажи на повестта „Българи от старо време“, Хаджи Генчо, използва случая да надхитри съседите си, дядо Либен, учениците си с едничка цел — личната облага. Подобно редуване на случки в рамките на един разказ се наблюдава и във фолклора. Характерно за повествованието в народното творчество е редуването на аналогични еднотипни ситуации (от рода на поредицата за глупавия вълк), докато в „Българи от старо време“ (макар и в рамките на фолклорната традиция) не липсва творческо, съзнателно търсене на разнообразие на случките. В един от разказите-анекдоти главният герой Хаджи Генчо сам по комичен начин става жертва на обстоятелствата, но не пада духом, а се реабилитира чрез способността си да надхитрява дори с цената на търговския неуспех. Каравелов използва принципа на възходящата градация при подреждане на комичните случки, като обръща голямо внимание на образното и експресивно слово, познато ни от народната традиция. Понякога комичното в диалога и ситуацията се допълва от мимиката и жестта²⁰, — похват, на който се разчита често и в народното творчество.

¹⁷ Вж. по въпроса: Л. Е. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961, с. 119; И. Паси. Смешното. С., 1972; М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 48 и др.

¹⁸ Л. Каравелов. Събр. съч., т. III, 381—382.

¹⁹ Р. Кордовска. Комичното в българските приказки за животни. — В: Език и поезика на българския фолклор. С., 1980, с. 52.

²⁰ Л. Каравелов. Събр. съч., т. I, с. 222. „Дядо Либен се изкикотил и захванал да се плези на Хаджи Генча, т. е. да му показва езика си“ (разр. м. — К. К.).

В творчеството на Каравелов формите на комичното проявление варират от простия народен и грубоват хумор до тънката ирония и сатира като реакция на по-сложни, взаимнообусловени вътрешни явления, характерни донякъде и за фолклорния смях. Според някои²¹ комичното е свързано с „ритмичната организация на фрагмента или цялото“ или с интонацията. Става дума за т. нар. привидно неутрална интонация като смехотворно средство. Очевидно този случай може да се формулира и като вид несъвпадение на „зрителните позиции“ (точки) на автор и читател (слушател) в прагматичен план, за които говори и Б. Успенски²² и който лежи в основата на ефекта на ирония. Почти аналогичен е комико-ироничният ефект, който има авторовото изложение на „необикновените“ Хаджи-Генчови качества в началото на повестта. Тук комичното и иронията са особен вид авторско притворство, което противостои на естествената позиция на читателя, т. е. приетата позиция на автора се отличава от общоприетата в произведението като цяло. Така става и в хода на действието: Хаджи Генчо и с постъпките си, и в авторовия коментар се различава от хвалебствената начална характеристика. По такъв начин и привидно безизразната интонация в по-горния случай, и по-силно емоционално ангажираната от последния са едно от средствата, с които, особено във фолклора, разказвачът и публиката си сигнализират за хумористичната фикция на действието.

Много характерен за фолклора е комичният ефект, който Каравелов постига в рамките на семейните отношения мъж — жена, познати от анекдота. За целта той използва съчетания от рода на ум — неразумност, мързел — зъл характер (по-често женски) и т. н. Така в „Маминото детенце“ нежната и разумна стопанка от „икономически подбуди“ вразумява неразумно отдалия се на гуляи и скъп тютюн съпруг съвсем в духа на битовите приказки и анекдоти с подобно съдържание. „Неразумността“ като характеристика на героите се среща и с несмехотворни функции — например в „Сирото семейство“ сцената, която изобразява стълкновението на Неделица с беицата в хамама, е смешна поради комизма на ситуацията, но последиците от нея, разгърнати в останалите епизоди, са трагични. Същата неразумност (този път на мъжа) води до поредицата от нещастия, сполетели героите от „Нено“ и „Мъченик“.

²¹ Р. Кордовска. Цит. съч. Авторката използва пример от фолклора, в който животните, попаднали случайно в капана, започват по съвета на лисицата да се изяждат едно друго в зависимост от благозвучието на имената. Комичното е в „привидно безпристрастната констатация“ (например „Изели и него . . .“), в „липсата на обяснителност“, т. е. липсата на убедителна мотивировка.

²² Б. А. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970.

КРУМ ГРИГОРОВ

АЛЕКСАНДЪР ЙОРДАНОВ

Още първите белетристични прояви на Крум Григоров на страниците на прогресивния литературен печат през 30-те години показват, че се ражда един самобитен белетрист от вазовското коляно в нашата проза, че дебютира творец, комуто е съдено да продължи традицията на обективното национално себепознание. Едва ли е случаен фактът, че първата среща на малкия Куне с литературата е именно Вазовият роман „Под игото“, който завладява детското въображение с романтиката на героите и с богатата панорама на народния живот. По-късно отново Вазов е писателят, който учи младия белетрист на хуманно и честно отношение към живота на народа, укрепва у него патриотичното чувство, разкрива му богатите възможности на литературата да изрази в детайли бита и нравите на нашия народ. Оттогава и до днес Крум Григоров остава верен на своя първоучител, на своето призвание. В десетките си разкази и повести той следва извивките на живия живот, разкрива истината за битовата и социалната действителност в българското село в годините преди и след Деветосептемврийската революция. Той е писател, който не се блазни от художествената измислица. За него истинското творчество е своеобразен документ за живота и може би затова с такава обич и привързаност житиеписва своя род, съселяните си, приятелите, случайно срещнатите люде по друмищата на живота. Неведнъж сам признава, че пише „преди всичко за онова, което лично съм преживял и изстрадал“, че неговите сюжети „почиват върху действителна случка — върху онова, което съм преживял или съм имал възможност да наблюдавам“.¹

Това е творческото верую на Крум Григоров, на което той остава доброволен и щастлив пленник цял живот — независимо дали творческото му внимание ще бъде ангажирано със социалните и битовите проблеми на селския живот, дали ще се насочи към годините на учение и учителствуване, или ще следва по парливата следа на личните си наблюдения върху кооперативизацията на българското село. В този смисъл писателят е единен в своите художествени търсения и предпочитания. Той е винаги остро вгледан в съдбата на човека от народа, винаги духом близък до тази съдба, сам дълги години носещ нейния тежък, но и щастлив кръст. Отрасъл на село в бедност и лишения, за които днес можем да научим благодарение и на неговите произведения, но духом корав и непреклонен, Крум Григоров навлиза някак случайно в литературата. Воден не толкова от желанието да стане писател, макар то да не е чуждо на любознателния юноша, колкото от чистия порив да разкаже истини за човешката съдба, за живота. Този стремеж към истината, към вярното пресъздаване на действителността, към изграждането на образи, които са неотделими от представата

¹ Л. Григорова. Крум Григоров. Литературна анкета. С., 1982, с. 16, 29.

ни за истинските трудови хора, е същност и особеност на цялото творчество на писателя. Той продължава да държи будни сетивата на твореца и днес, когато все повече спомените владеят неговото слово.

Вещност личности като Крум Григоров са едно ново социално явление в нашия обществен живот преди Деветосептемврийската революция. Това са интелектуалците на низините, народните интелегенти-учители, които, преодолявайки неимоверни трудности, посрещайки непредвидимите удари на съдбата, успяват да се самоизградят като характери, като творци, като истински народни писатели. Чрез своето художествено слово те дават израз и на новото самочувствие на трудовия народ. Те житиеписват неговия бит и същевременно поплъват социално-класовата картина на литературата ни, откриват идеи и проблеми, за които обикновено казваме, че са дълбоко и искрено отражение на народната участ и обществената действителност. Възрожденският порив, просветителската страст изпълват целия живот на писателя. В „Раздолчани“ той споделя: „Не знам дали сте изпитвали такова чувство. Където и да се намирах, от време на време в главата ми преминаваше като електрически ток мисълта за училището и учениците. . . . Аз се стараех да науча повече, за да дам и повече знания на учениците. . . . Като прочетях някой интересен разказ, гледах да го вплета в урока така, че уж това съм видял и чул някъде. Вземах примери от тукашния живо, дори героите наричах с имената на местни хора. Макар и неугледна постройката, макар и разкривени черчетата на прозорците, щом влизаш вътре, като че ме обземаше особена топлина, като че ми ставаше леко на душата и сърцето. Аз се вълнувах като младеж, който се явява на изпит. И макар да нямаше комисия, която да преценява моите знания, струваше ми се, че четиридесетте чифта запалени очи, които следяха всяко мое движение, всяка моя стъпка или жест, не бяха по-малко възискателни.“

Точно това пренасяне на литературата в живота, този поглед към изкуството като неразделна част от истинското „изкуство“ на битието Крум Григоров успява да постигне и в собствените си произведения. Успява, защото винаги, независимо дали рисува пейзаж или душевно състояние, дали разказва най-обикновена наглед случка или тихо реди спомен след спомен, дали изгражда диалог или монологично разкрива своя герой, остава верен на житейската правда, верен на разбирането, че изкуството е само едно продължение на живота. И още нещо. Без да афишира шумно своето отношение към някогашната „официална“ културна и просветна политика, макар че и такива ярки социално-граждански жестове не липсват в неговата богата биография на учител и публицист, Крум Григоров намира своето истинско призвание в областта на късия разказ, където търпеливо и с много обич, с душевна благодат извайва образите на обикновените трудови хора от народа. Понеже споменах за социално-гражданските жестове на писателя, нека припомня, че той е страстен радетел за демократизиране на образователната система преди 9. IX. 1944 г., че вижда в писателя един „учител на своя народ“. И днес можем да прочетем във в. „Заря“ резюме на едно негово изказване пред конгреса на официалния профсъюз на учителите, състоял се през 1938 г.: „Силно впечатление направиха изказаните мисли от Крум Григоров. Той изтъкна необходимостта от пълното прилагане на задължителното образование в основните училища. Днес около 70 000 български деца остават без образование. В основата на нашето образование — подчерта г-н Григоров — трябва да легнат заветите на нашето Възраждане.“² В защита на тези „завети“ Крум Григоров пише и статиите „Писателят като възпитател“, „Народният учител в миналото и днес“, „Как е отразено селото в българската литература“, „Писател и учител“ и ре-

² Заря, г. XVI, № 5065 от 19. VII. 1938 г.

лица други, които разкриват прогресивните и демократични възгледи на тогавашния млад писател по някои от най-острите въпроси на националното културно строителство. И не на последно място тук трябва да бъдат споменати и онези факти от биографията на Крум Григоров, които показват неговото идеологическо изстраване в средата на видни партийни функционери, сред ремсовите кръжоци и пролетарските литературни издания, като нелегалния литературен кръжок „Христо Смирненски“ и пролетарския хумористичен вестник „Хоровод“.

Любопитен би бил един паралел между пролетарската лирика на 30-те години и белетристиката. Докато поезията се насочва по-уверено към съдбата на трудовия човек в града, към живота на работника, на пария зад фабричните стени, то прозата като че ли остава по-близо до света на българското село, до бедната селска орисия, която се разкрива обаче винаги в контекста на напредничавите социални идеи на времето. Няма съмнение, че в прозата духът на традицията е по-силен, че Елин Пелин и Йордан Йовков хвърлят дебела сянка върху последвалото битие на белетристиката ни. Тяхното влияние, както и ранното въздействие на Иван Вазов върху младия писател е доловимо, то го спасява от лесното поддаване на готовите „класови“ схеми в изображението на героите, учи го да вниква дълбоко и хуманно в тяхната съдба.

Като самобитен разказвач Крум Григоров се изгражда преди всичко под въздействието на своите непосредствени впечатления от селския живот. И до ден-днешен, въпреки че отдавна се е простил със селото и живее сред панелните контури на големия столичен град, той си остава духом приобщен към своя роден край, там са неговите „сюжети“, там са неговите герои. Неслучайно още първите му разкази, събрани по-късно в книгите „Границата“ и „Бразди из чернозема“, разкриват дарбата му на роден разказвач, на писател с невероятно богат и пълен на впечатления житейски опит. Това са колкото разкази, толкова и правдиви очеркови ескизи върху хора и нрави, битова обстановка и социални жетове, върху всичко онова, което съставлява селският човешки космос, което е българското село в своето минало.

Крум Григоров е един от първите наши писатели, които през 30-те години осъществяват нов художествен синтез между лично преживяното, автобиографичното и вярното възпроизвеждане на бита и нравите на селския човек. Неговите разкази представляват хроника в движение, едно несекващо и бликащо от жизнено описание, в което централна фигура е не разказвачът или отделният герой, а народът. Така прозата на Крум Григоров изтегля нишката на възрожденската традиция, на типа разказване, в който лично наблюдаваното и преживяното се превръщат и всиноним на народното живеене, на бита и нравите на нашия народ. Нищо неестествено няма в предположението, че с течение на времето, което все повече и повече заличава някои изконни битови черти от народния живот, което „модернизира“ този живот и постепенно го слива с градския дискотечен стил на живеене, разказите и повестите на писатели като Крум Григоров ще придобиват все по-голяма познавателна стойност. Чрез тях ще може да възкръсне това, което е на път да си отиде безвъзвратно. Така, както днес все повече се актуализира проблемът за автентичността на народното творчество — музикално-песенно, обредно, словесно, така някой ден особено остро ще се почувствува необходимостта от по-пълно и цялостно възприемане и на битово-познавателната стойност на художествената литература, на автентичния битоописателен художествен текст. Всъщност този процес е заложен в самото диалектическо отношение между традиционни и новаторски художествени системи, в непрестанното възвръщане на нови равнища на повествователни стилове, които в определен период изглеждат анахронични, остарели. Особена роля в изграждането на противоречието между традиционната и новаторската

художествена система се пада на жанровата динамика и спецификата на читателското възприятие. Определени жанрови структури, създадени като че ли със средствата на „традиционната“ повествователност, в нов рецептивен контекст привличат читателското внимание като „нови“ и оригинални. Нещо сходно се наблюдава при възприемането на най-представителното произведение на Крум Григоров — тетралогията „Сред народа“, включваща „романите“ „Моего детство“, „Гимназист“, „Сред народа“, „Раздолжани“. В нея сложно се преплитат документално-автентичното с житиеписното, автобиографичното с подробната битова описателност, пътеписната хроника с „чистата“ повествователност. Това са характерни елементи от по-раншни стилови търсения на писателя. Но сега, съвместени в едно цяло чрез нов жанров синтез, те въздействуват по новому, разкриват „известни“ вече „истории“ чрез нова повествователна конструкция. Тук могат да се набележат и елементи на последвали, особено през 70-те години, идейно-художествени и жанрови движения в белетристиката ни. На този факт обръщат внимание и критици като Боян Ничев и Светлозар Игов, които виждат в тетралогията на Крум Григоров „романи на равностметката“ и своеобразен „преход към романа“. Литературната критика се затруднява да определи „жанрово“ тези четири „романа“ на Крум Григоров и това е естествено. Те поглъщат чрез новата си жанрова структура много от ранните му разкази, циклизират по особен начин отделните фрагменти, изграждат нов жанров синтез, несрещан в предхождащата писателя традиция. В тази „отворена“ книга на Крум Григоров в пълнота се разгръщат както традиционни, така и новаторски стилови форми. Тук отново откриваме дарбата на писателя да възсъздава в детайли народния бит, да се вглежда честно и откровено в народния живот, да „разполага“ своите герои сред точни и характеристични наблюдения върху природата и бита, да документира социалната и моралната топография на българското село. Но заедно с тези познати от ранното творчество на Григоров особености на неговото белетристично майсторство сега в тетралогията по-ярко и недвусмислено се налага и авторовата художествена позиция като ценностна гледна точка. Четирите „романа“ са своеобразно съчетание на обективната художествена изповед и субективното творческо „познаване“, на документално-ангажиращия чрез автентичността на случките и събитията „разказ“ и интелектуално изненадващия и провокиращ „авторски“ размисъл. Това са произведения, в които чрез изображения бит и начин на живот, чрез спомена за лично изживяното се търси и смисълът на човешкия живот, на човешкото дело и съдба, откриват се социално-класовите механизми и психологическите сътресения на човешкото съществуване. А това са несъмнено и белези на романово повествование — от една страна, богато на случки, събития, наблюдения, от друга — прецизно и себеаналитично вглеждане в отминалия житейски път, вглеждане с нови сетива, които все по-настойчиво търсят духовния смисъл на отделните съдби и преживявания.

Роден разказвач, писател с тънък усет за случката и събитието, от което израстват всички негови сюжети, сладкодумец, който може безкрайно да раздипля живота на своя роден край, да прави верни портретни характеристики, да бъде биограф на народния живот, Крум Григоров е същевременно и един от най-ярките ни детски писатели. Неговите „Разкази за Кунето“ и десетките книжки, в които обект на изображение е детският свят, го разкриват и като творец с честно и отзивчиво сърце, като писател, който над всичко поставя доброто, обичта и чрез поредица от случки — реални и досъчинени, внушава на днешните малки палавници етичните мъдрости на нашия народ. Той сам има съзнанието, че писателят е „възпитател“, че литературната творба трябва да прави хората по-добри, по-благородни. В този смисъл той отново продължава своята учителска професия, продължава и традицията на Влайков, Страшимиров и

Елин Пелин в изобразяването на българското учителство в литературата, което в неговото съзнание играе висша роля за изграждането на националния духовен облик.

В творчеството на Крум Григоров днешният, а и бъдещият читател, ще открива иконописан българския битов и духовен пейзаж. Ще опознава съдбата на българското село. Ще се докосва до природата, нравите и чувствата на селския човек. И заедно с това винаги ще усеща хуманизма на писателя, неговото добротворство и любов към ближния. А това са творчески и човешки качества, които патината на времето прави още по-ценни, още по-необходими.

ПРЕВОДНИ ПРОБЛЕМИ ПРИ ПРОЗАТА НА МОДЕРНИЗМА

СПАС НИКОЛОВ

При амбициозната и активно осъществявана издателска програма за все по-адекватна рецепция на чуждоезиковото литературно творчество у нас, за запълване на съществуващите „бели петна“ в представянето на световното класическо и съвременно творчество на български, процесът на това литературно усвояване на ниво превод, издаване и критика все по-осезаемо се сблъсква с проблеми както на реализацията, така и на консумацията, произтичащи от спецификата и многообразието на онези нововъвеждани жанрове и техники, за които българската традиция невинаги има готово покритие или готовност за лек прием. Опитът показва, че ако спрямо една своеобразна литературна практика се приложат средствата на обичайното повествование, резултатът ще е не претворяване, а бледо копие, лишено от най-характерните особености на оригинала. От друга страна, ако към експерименталните техники на модернизма преводът подходи радикално, не е изключен шокът ефект върху реципиента вместо комуникация. Макар тези жанрови форми да достигат до нашия читател понякога с над половин век закъснение, наивно е да се очаква, че те веднага ще се срещнат със спонтанно и повсеместно разбиране. В крайна сметка и оригиналите на подобни четива са имали сходна участ — да си припомним, че при появата на „Одисей“ дори Виржиния Уулф, ценителка на Джойс, сама авангардистка, се стъписва — съзнава, че в творбата „има нещо“, но решава, че старателно търсените словесни странности са просто неогладени грапавини. Ако тази за времето си най-смело мислеща писателка и издателка е платила дан на традиционното виждане, можем да допуснем, че един прецизен и верен български вариант на този писател на моменти неминуемо ще повдигне вежди дори сред компетентните. Всред удивителните, които приеха „Портрет на художника“ в академично издържан превод на Н. Б. Попов например, не мина и без въпросителна, и то относно някои от най-„джойсовските“ решения и най-точни попадения в изданието. Очевидно не могат да се очакват универсални и тъждествени оценки на един литературен вид, будил и продължаващ да буди спорове. Нещо повече — ако редактори и издатели се стремят да постигнат по-безобиден и непротиворечив прочит на подобна литература, представянето ѝ ще стане безпредметно. Не че следва да приемем формата ѝ безкритично; но при всичките крайности на нейните търсения, залитания, уклон към формализъм и пр. тя е влияла върху цели писателски генерации през последните десетилетия и за един точен прием преводът следва да я представи във възможно най-близък до оригинала вид. Окуражително е, че в това отношение издателската политика като цяло е правилно намерена — с разбиране и широта на виждането се отпечатаха в „Народна култура“ издания като споменатия Джойс, Дьоблин и Брок съответно в превод на В. Брюкнер и Л. Илиев, Маркес и Силва — на Р. Стоянов и В. Рафаилова, и немалко други; „Хр. Г. Данов“ също поднесе заглавия, които търсят оптимума. Но все още има немалко издания на литературни творби от жанра, където „костеливите орехи“ на модерната проза остават неразчетени и непредадени важни възли от сложната плетка на модерната белетристика, заравняват се или се тушират по-острите за непривикналия вкус речеви и стилови обрати. Въпросът е обширен и нелек, но неизбежно се налага на вниманието на превода и критиката му със своята злободневност. Настоящата работа е опит за бегъл оглед на част от проблемите, които възникват при превода на модерна проза на

базата на корпус от примери, почерпан почти изцяло от едно „благодарно“ за такъв анализ произведение — „Под вулкана“ на Малкълм Лоури. Преводните задачи, поставяни от романа, онагледяват много от барьерите, които всекидневно трябва да преодолява всеки преводач на съвременна проза. „Пробите“ са взети от преводаческата кухня, тъй че решенията се предлагат не като еталон, а като характерни проблемни ситуации с илюстративна стойност — лепта към постепенното изработване на цялостен апарат за този вид превод. Някои преводни моменти се разглеждат в дискуссионен или критичен план — все с оглед на търсената методологическа оптимизация.

Въпросът за високо преводно качество е неделим от изискването за точен прочит на оригинала, а това предполага виждането му в широк литературно-исторически и литературнокритически контекст. Лоури е представител на джойсовското течение (сам признава, че е бил *joysted in his own petard* — по аналогия с *hoisted in his own petard*), или, ако преведем играта, че е писал „джойста-проста“. Ала макар да представлява по-късно издание на традиция, в която друг е пионер, той създава свое характерно изкуство. Сляпото литературно имитаторство е безжизнено — от десетките подражатели на Хемингуей никой не е постигнал силата на естествената му простота. Действително Лоури твори по модела на Джойс, но обработва своя собствена литературна нива. Също както Хемингуей има съвсем тесен периметър на психологическо изследване — мъжеството в изпитание („Човекът не е роден за поражение“), но компенсира липсата на обхватност с дълбочина, така и Малкълм Лоури — самият той излекуван алкохолик — е писателят, който може би най-дълбоко и проникновено е съхранил в литературата трагизма на алкохолизираното съзнание. В двадесетия век модернизмът съживи много от художествените отлики на седемнадесетия след тяхното изгнание от сериозната литература през царуването на сантиментализма и романтизма. Така че у Лоури откриваме и ироничния модус, постигнат чрез една виртуозна игрословесност, и раблезиански хумор с градус, поставящ пред изпитание още несъвсем освободената ни от пуритански задръжки книжовна традиция. Задачите на превода се умножават от сложната символност и многоизмерна митологизация на повествованието, от преплитането на литературни паралели и вътрешно-сюжетни алузии — виден аспект от техниката „поток на съзнанието“. Касае се всъщност до *дешифровка на многопластов текст* — относителна новост в проблематиката на превода. Отделните аспекти на специфичната задача следва да се инвентаризират конкретно, в посока от простото към сложното.

* * *

Може би най-елементарният проблем във визирияния роман представляват особено съгитите на езика. Специалитет на джойсовското повествование е *словотворческата еквилибристика* на архимодерниста. (Неслучайно е популярна шегата, че той пише на езика „джойч“ — „джойски“.) Словесните импровизации на Лоури са по-умерени, но на места и той пуска някак „зрънца“. Например в потока на мисълта на героя избликва възклицанието: *God allmighty. Good God all blistering mighty*.¹ Вметнатото *blistering*, което дели репликата („Боже все-могъщи“), има двойко значение: именната форма е „мехур, пришка (от изгаряне)“, глаголната в жаргона означава „измъчвам, тормозя“. Това води право към централния символ в книгата — „Под вулкана“ ше рече „В ада“ (Тартар е под Етна) и основният литературен паралел е по Дантевото „Инферно“, — т. е. думата не е паразитна притурка, а има маркерен статут. Преводът трябва да съчетае описанието и действието, като същевременно запази ритъма на цялото. Намереното решение е:

„Боже всемогъщи. Милостиви боже, всепъклогогъщи.“²

Но символните отнасяния на конкретната дума звучат правдоподобно най-вече поради нейната екзотична форма. В подобно словообразование се среща и проклятието *damn*, което също може да има „адови“ конотации, но не твърде изтрито от употреба, за да асоциира директно с *пъкъл* (както и българските съответствия „адски“, „по дяволите“ и пр. не се свързват непосред-

¹ M. Lowry. *Under the Volcano*. Penguin, 1981, p. 176. Останалите цитати са от същите издания.

² М. Лоури. *Под вулкана*. С., 1982, с. 202. Прев. С. Николов, ред. Вл. Трендафилов.

ствено с „катрана“). Понеже нивото в съответния контекст е просторечно, случаят предполага нещо естествено-разговорно на български, и „Alladambama“ (р. 48) става „Ала-бала-бама“ (с. 63).

Споменатото просторечно ниво ни отвежда до шекотливия проблем за *превода на жаргон*. Принципно съгласни сме с постановката, че в езика ни липсва такава универсалност на сленга, която би позволила безболезнен пренос на жаргонния изказ, без регионално-диалектни рефракции. От друга страна, Лоури използва трик, познат ни от телефонното всекидневие като „преплитане на разговори“. В един своеобразен колаж от откъслечи диалог, където липсва авторско идентифициране на говорещите, единственият филтър за разделяне на нивата е жаргонът, съответно стилизиран за целите на мимикрията в новата езикова среда:

— Не. Мислех, разбира се, че си отишъл в Англия, като не отговаряше. Какво си направил? О, Джеф, да не си напуснал дипломатията?

— ... отидохме във Форт Сейл. С патлаците. Браунинги. Дъгълък, дъгълък, дъгълък, дъгълък — право там. Чат ли си?

— ... случайно срещнах Луис в Санта Барбара. Той ми каза, че си още тук.

— ... Като едното нищо можех, така ги работим ние в Алабама! (с. 68—69).

Трети преводен проблем е *предаването на развален чужд език на развален български език*. По същество теоретични пречки за това няма — лексико-граматичните опущения на слабо говорещите чужд език следват сходни закони. По-интересни от практическа гледна точка са дозирането, мирата. Говори примерно герой с нематерен английски:

... But I was so sick myself that day after the ball that I suffer, physical, really. That is very bad, for we doctors must comport ourselves like apostles. You remember, we played tennis that day too. Well, after I looked the Consul in his garden I send a boy down to see if he would come for a few minutes and knock my door, I would appreciate it to him, if not, please write me a note, if drinking has not killed him already. (р. 10)

В тази реч се откриват ред груби отклонения от езиковата норма. Нарушено е глаголно време (suffer), глаголът е определен с прилагателно, вместо с наречие (physical), неправилен глагол се явява в миналата форма на правилен (send), необходим предлог липсва (knock my door), другаде такъв погрешно е въведен (I would appreciate it to him), лексически неправилно е употребен глаголът look в м. see, повелително наклонение не е обрнато в непряка реч и — нещо характерно за чужденеца — в ежедневието е употребена рядка и книжнозвучаща романска заемка в английски (comport), понеже тя е близка на говорещия (латиноамериканец). Като връх на комизма в тази реч се озвучават нормално неозвучени срчки, което е възможно само в поезията. Явно е, че авторът е взел всички мерки — с девет груби грешки в седем реда — да направи речта на този герой невежествена и смешна. Сходният български вариант би звучал приблизително така:

Но аз самият бил толкова зле онзи ден след бал, че физически страдал истинската. Това много лошо, защо ние лекари трябва да държим се като апостоли. Помните, тогава играли и тенис. Та аз видим Консул в градина и пратил хоп да пита дали могло да срещнем за минути, ако могло, да ми почукал на стая, много благодарен бѐдел, ако не, молим го бележка да пишел, ако алкохол не го убил вече.

По същия начин „преводният“ английски на рекламна листовка в българския си вариант ще създава комбинации като „преклонно-възрастни дървета“ (stricken-in-years trees), „ципестокраки птици“ (webfooted fowl) и др.

Възниква въпросът, доколко българската книжовна традиция и индивидуалният редакторски вкус понасят подобни отклонения от езиковата норма в печатен вид. . . От теоретична гледна точка такова пренасяне е напълно възможно, след като с нашия език боравят чужденци с различна степен на подготовка. На практика обаче издателският стремеж е да се загладят граплините на неправилната реч. Подбудите вероятно са от търговски характер и преследват подобна четивност, но такива съображения нямат литературна стойност и не би трябвало да влияят

върху окончателното преводно решение. В противен случай се получава интервенция в авторовия творчески замисъл и страда автентичността на преноса.

* * *

Насъщен проблем при прозата на модернизма е преводът на *игрословия*. Естеството на жанра обуславя обилието им и стратегическата им важност в този род изкуство. В изследвания преводен роман те са употребени дори на нивото на гореприведената „завалена реч“, за целите на речевата характеристика. От речта на мексиканците научаваме, че „куче чавка“ *вм.* „джавка“ (*dogs shark — dogs bark*) (p. 12), или че чужденецът е „шкорпионин“ *вм.* „шпионин“ (*spider — spy*). Особено във втория случай поантата изисква игрословието да запази своята метафорична смисленост, да се окаже, че „грешката е явряна“ (щом шпионинът в единия език е *паяк*, в другия трябва да бъде *скорпион*, още повече, че в романа скорпионът неколкократно се явява със символна функция). Все по линията на символиката, когато рекламата е „Танци *стъклено сияние*“ пред героинята неонът пламва „с *пъклено сияние*“ (*informal dancing — infernal dancing*) и тя, разведената младоженка, чете не „*нови крачни машини*“, а „*новобрачни машини*“ (*notice to destroy weeds — notice to newlyweds*). Дори когато игрословието е върху име на маловажен персонаж, в този вид проза е наложително то да се транслира, така че старият учител Gotleby („Goat old boy!“) бива прекръстен на Дъртинкоуч — за да се чуе и в превода „Дъртият му коч!“ Но има случаи, когато в една-единствена игра на думи се вплитат цели идейно-тематични линии. Например заглавието „Под вулкана“ съдържа и метафора на света в навечерието на Втората световна война — фашистката агресия скоро ще залее Европа. Затова и в самия край на романа героят, хвърлен в дълбоката кал на дъното на пропастта, схваща това дъно като „пандемониум“ (т. е. приизподнята), но добавената дума *tanks* с двузначността си напомня за войната. Българското значение на „танк“ няма място в контекста; значението 'шерна, водоем, резервоар' би загубило алузията към войната. Нужна е дума, която в нашия език също да асоциира и с „яма“, и с „война“. Такава дума е „кратер“ (с нюанс ѝ на „бомбен кратер“). Тогава текстът се явява във вида:

... it was an eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space with himself falling through in all, through the inconceivable pandemonium of a million *tanks*, through the blazing of ten million burning bodies, falling into a forest, falling. . . (375).

... ужасно, паднал бе в изригване, но не, не бе вулканът, а самият свят изригваше, избухваше, разпръскваше се в овъглени струи, в черни селца, изхвърлени в пространството, в което сам той падаше, пропадеше, в неописуем демоничен *кратер* с размер на милиони *кратери*, през пламъка на десет милиона горящи тела, пропадеше в леса, пропадеше. . . (с. 415)

Друга важна мисия в белетристиката на модернизма игрословието има в областта на иронията и хумора, особено на пикантния хумор. Цял един пласт анекдоти — и невинаги измислица — иде от двусмислиятa в езиковите грешки на чужденци („На Девети юни, кога бил разврат“, казваше възрастна немкиня след тридесет и пет години, прекарани в България). В романа на Лоури дълга сцена е организирана изцяло върху кулинарно-гастрономически разговор с прозирни сексуалния двусмислия. В сътрапезническия тригълник героинята е изневерила на съпруга си с брат му, комуто косвено (в предчувствие) тежи братоубийствена вина. Сценката напомня „Убийството на Гонзого“ — с крал Хамлет, Гертруда и Клавдий. Каламбурите на онеправдания и коментарът на съдържателя Сервантес се гаврят със ситуацията с пиперливи фалстафовски остроумия или санчовска невинност. С игрословията преводът задължително трябва да се справи: в противен случай ще се изгуби основно качество на модернизма — вкусът му към амбивалентност. А двусмислиците в текста ваяят, от намеци за алкохолизъм —

Veal liver tavernman. . . Tunny fish. . . (=tuna fish). Gin fish (gin fizz) (p. 292)

... Дроб а-ла-таверн, винцирозе? (винце розе+вин-цирозе) — (с. 328);

импотентност и фрустрация:

...You like eggs, senora? Stepped on eggs?

...Вие обича яйца, сеньора? Яйца объркани?...

скаталогия и нимфомания:

Brambleberry con *crappe* Gran Duc? Omele de sourpusse. ...?

Пресно сръне задушени?... Пастерва? —

до сложни мотиви на каин-авеловски сблъсък, утежнен от грях на пола в омировска окраска, в които се обединяват асоциациите на смокиновия лист и сирената-изкусителка с латринограмна венерология (срв. с „болестната образност“ в „Хамлет“):

Fig mermelade. . . (cf 'mer. . . maid'). You like poxy eggs. . . ? (=poached eggs)

Има и сладко. . . вие иска белъо смакия? . . . Или може би иска сирена печена, всеки да бодне си филица? Бодне сирена, бодне си филица. . .

Всичко това служи за фон на литературния паралел с Хамлет. Той се опосредствува от рефреновото повторение на „вездесъщият Тартар“, дозатагва се с печеното пиле — „велико привидение на кулинарното изкуство“ (spectral chicken of the house)=special chicken и отчетливо се извиква в съзнанието на читателя с възхваляваното от съдържателя блюдо „An exquisite mole?“. Mole с последното си, девето, значение в английски е мексикански пикантен сос. Но познатата семантична стойност на думата е 'къртица', така че в текста звучи възклицанието на датския принц към Призрака, обадил се изпод земята: „Отличний кърте!“³. Тези сложни нюанси се получават в българската версия:

Фламбиран амлет „Призрак“ в блюдо дълбоко, поразведено в Америка — в огън седи и не пуква. (с. 327)

От приведените примери излиза изводът, съществен за разглеждания проблем. При превод на сложни игрословия в прозата на модернизма (пък и всяка друга) преносът може да се постигне само посредством свободно манипулиране на наличния словесен материал. Така например в смокинения мармалад (с нарочния правопис mermelade) конотацията за срамна голота се предава сравнително лесно: „сладко. . . белъо смакия“. Поднасяното *сирене* ни дава *сирена*, омлетът става крал *Амлет* („фламбиран“ от адовите вихри), divorced eggs попада в дълбокото „блюдо“, произведено — „поразведено“ — в Америка. А изискването за правдоподобие в превода обуславя добавената алюзия към йенското стъкло за омлет-фламбе — „в огън седи и не пуква“ (отново пламъците на пъкълта).

Литературните отпратки налагат словесна игра и с автентични цитати. Например появява се асоциацията на героя с прочуто стихотворение на Роберт Сървис — „Застрелването на Дан Мак Гру“. Намекът на оригинала (пак в кулинарен план) е за Clam McGoo с българското съответствие „познатата мидичка с лук“ (вм. . . . „познатата дамичка Лу“). Според Дейвид Марксън, коментатор на „Под вулкана“³, тази връзка не е случайна: в това произведение изгнаникът също „страда, преминал през ада и бил на геената в плен“, той също е цял спиртосан („... разпавят — наркоза, вдуляваща доза“).

Но следва да прибавим, че при превода на сложни многостепенни игрословия често се стига и до невъзможността да се предадат абсолютно всички елементи на отправния каламбур. В такъв случай единствен изход е компенсацията. Тя се е наложила и в някои моменти от цитирания откъс.

При превода на игрословия водещи са конкретните изисквания на литературната ситуация, било тактическата постановка в микроконтекста, било стратегическата — в макроконтекста. В следния пасаж например съществува игра на думи между испанската дума lecheria (мле-с-арница) и английското lechery (разврат):

³ Вж. D. M a r k s o n. Malcolm Lowry's "Under the Volcano" — Myth, Symbol, Meaning. Times Books, 1978, p. 145.

... They were passing small shops, . . . harness shops, a milk shop under its sign *Lecheria* (brothel, someone insisted it meant, and she hadn't seen the joke). . . (p. 60)

... Минаваха край магазинчетата. . . сарачници, млекарница под фирмата *lecheria* (бардак го беше превел някой, но тя не се бе схванала шегата). . .

Тъй като в неведението си за значението на английската дума българският читател би изпуснал солта на вица, преводът е потърсил свободно пресъздаване на комизма:

... Минаваха край магазинчетата. . . сарачници, млекарница „Монтафон“ (но гърдестата млада млекарка изглежда не разбираше защо си смият ухилениите мъже). . . (с. 76)

Това е съвсем оправдано от гледна точка на конкретното игрословие; но в по-широк план се оказва в разрез с цялостната стратегия на романа. Ивон е изневерила на съпруга си; хапливият тон е за нейна сметка, включително и това, че някакъв подсъзнателен психологически механизъм на самозащита ѝ пречи да схване намека. В този случай по-правилно е преводът да запазеше оригиналната игра на „млекарница“ и „разврат“ с обяснение под линия, колкото и тромаво да е решението.

* * *

Изключително важна характеристика на модернизма е голямата роля на ритъма в прозата. Въпросът не се нуждае от допълнителен коментар, ако приведем едно наблюдение на Антъни Бърджес: „Именно двете големи публикации на 1922 г. — „Одисей“ и „Пустата земя“ — показват доколко поетичното и непоетичното могат да се взаимопроникват и колко малко вече значат всъщност термини като „проза“ и „поезия“. Как следва да класифицираме следните два откъса:

Ако не ти харесва, карай, рекох. Като не можеш да избираш, други могат. Но ако Алберт духне, да не плачеш, предупредена си. За срам, ъй викам, на мумия си заприличала в лицето (А няма трийсет и една). Какво да правя, казва — и се муси — от хапчетата е, дето ги гълтах, дано го махна. (Пет имаше, и с изтърсак — Джордж — за малко не умря!) Аптекаря ми рече, нищо няма, но оттогава съм пол'вин човек. Глупачка си, това си, викам аз.

В недра утробни бях, в греховен мрак,
не зачат — правен!
От тях — мъжа с очите и гласа ми
и призрачката с пепелния дъх.
Ту впили, ту разлъчили тела
по волята на архи-Заплодителя,
слепяваха плътта си в чифтов сглоб. . .
Отвека повелил да се явя,
той повелил ли би небитието
да ме погълне, днес или во веки?
Пребъдва в *lex aeterna* Той. Нима
божествената същина това е —
Отец и Син да са единосъщци?

Първият пасаж, разбира се, е от „Пустата земя“, а вторият — от „Одисей“. Няма съмнение кой от двата откъса е с по-голяма поетична наситеност. Но „Пустата земя“ е поема, а „Одисей“ — роман. Текстът на Елиът в сивата си разговорност е чашата студена вода, предназначена да отмие сочната тортена сладникавост от предшествуващата Кийтсова тъкан; освен това тя подготвя небето за по-различната остростипчива сочност, която предстои. Пасажът от „Одисей“ е типичният стийвъндедалусов вътрешен монолог: той подготвя вкуса ни за бъбрека в тигана на Леополд Блум. *Всичко е цялостната структура* (к. м. — С. Н.).⁴

⁴ A. Burgess. Here Comes Everyboby (An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader). Hamlin Paperbacks, 1982, 74—75.

Постизацията на прозата е присъща и на Малкълм Лоури. Естествено тя не е повсеместна — както в пасажа от Елиът, и в „Под вулкана“ има цели глави, които „текат“ през „по-прозрачни“ съзнания. Другаде слоget е преднамерено измъчен, тежък, тромав — за да предаде мъчително-болезнения ход на мислите в алкохолизираното съзнание на героя. Но голяма част от повествованието е опоеитизирана чрез сложна плетеница ритми (извън другите стилистични средства) и ритмизацията е строго функционална. Тя има разнообразно приложение. Например може да се изразява драстичността на прехода от идилично съновидение към кошмара в будно състояние на алкохолизирания мозък в криза:

... И езерото плискаше, и люляците дъхаха, и пъпките разпукваха, върхът-елмаз сияеше, а падовете пееха: снегът бе бял, небето — синьо, май — разделен, овошките, разцъфнали, приличаха на облаци; но той бе още жаден. . . Може би защото пиеше не вода, а лекота, ефирност — надежда за познание; но как би могъл той да пие лекота и надежда за познание? Може би защото пиеше не вода, а слово със сияние — но как би могъл той да пие слово със сияние? Надежда за познание, слово със сияние — със сляй, сляй, сляй, и пак със сляй, сляй, сляй, сляй, сляй!

... Консултът с неопикуема болка от мравополазващ махмурлук, пулсираща гръмовно в черепа му, и съпроводен от защитен екран демони, бесуващи в ушите му, изведнаж осъзва, че при ужасяващата евентуалност на някой поглед, хвърлен от наблюдателни съседи, би било трудно да се допусне като естество на движението му невинната разходка из градината с цветарскоботаническа цел. (с. 152)

Очевидно е, че независимо от различните закони на ритмообразуването в двата езика (поради краткосрочността на английските и многосрочността на българските думи) в превода трябва да се запази ефектът от ударните повторения light—и тук талевското „сая“ идва на помощ.

Другаде ритъмът на фразата подсказва физическо действие, имплицирано в контекста. И Джефри Фърмин (като Джойсовия Блум) завършва деня в бордело. Травмиран от алкохолната страст, той е бил психически неспособен да откликне на любовта си към Ивои, но след едногодишно въздържание по време на отсъствието ѝ, по нелепите закони на обратната логика в деня на нейното завършване той има контакт с проститутка. Описанието на половия акт е изцяло денатурализирано и психологизирано; трагизмът на това сурогатно отдаване е изразен в пълното мислено отсъствие на протагониста от същинското действие — духом той витае в спомените на преживяната разлика. Дихотомията на психическо и физическо в разказа минава по линията съдържание/форма. Повествованието следи мислите на героя, а флукуациите на ритма — движенията на коитуса. Ще илюстрираме само с част от тристраничното изречение в това описание:

... да, ужасът от слизането по застаните стълби в огромния тъмен кладенец / на пустия ресторант, покрито бившо *патио*, / потъването в тихата погйбел на мекия килим, / потъване, при стъпка, в съкрушение / — площадката ли още или стълбите! / — пронизващите пристъпи на паника / и на погнуса и себевотврата / при мисълта за студения душ на банята вляво, / веднъж опитан, вече неповторен / — най-накрая безшумното приближаване, почтено и прилично, / и стъпките, потъващи в погйбел / и пак, с Мария той сега проникваше / в тази погйбел / с единственото свое живо нещо: / с този пламтич и възпален, разпнат от похот, уд / — боже, възможно ли е повече страдание от това, / от тези болки нещо трябва да се пръкне / и пръкналото се ще е смъртта му / защото, а-а, как си приличат хлипането на сладта / и хъхренето на смъртта, / задъхването на любещите се / и издъхването на умиращите / — потъващите стъпки в този тремор, / в отвратата на ледения тремор, / и в ямата-кладенец на ресторатта, / зад чупката на коридора, / над регистрацията мъждеещата светлинка; / часовникът — колко е рано, / — писмата ненаписани, в безсилие да се напишат, / и календарът спрял, навеки и безсилно, / на тяхната годишнина от сватбата, / и племенникът на управителя, / заснал на канাপето, за да чака / пристигащите от столицата с ранния влак; / мракът, мърморещ, просто осезаем, / болезнената зъзнеща самотност / на ресторанта с тъмен ек в ъглите, / мумифициран в сухата скованост / на сивите колосани салфетки, / товарът на страданието и на съвестта / по-тежък, струва му се, / отколкото е някога понасял / кой да е оживял, / и жаждата — която

не е жажда, / ами самото страшно съкрушение, / порочно пристрастено сластолюбие / — е смърт, смърт, и пак, отново, смърт . . . (с. 389).

Ритъмът в романа играе ролята на своеобразен маркер не само за предаването на лиричен и трагичен патос, но и за въвеждането в нужните моменти на, тъй да я наречем, пунктуационна символика. С развоя на действието в „Деня на мъртвите“ ритмизирани изречения, описващи пристъпи на вятър, гръмотевица и буря, се открояват изсред обикновената проза, като сякаш отброяват часовете и минутите до фаустовската смърт на героя. Ето и сцената ѝ:

Lightning flashed like an inchworm going down the sky and the Consul, reeling, saw above him for a moment the shape of Popocatepetl, plumed with emerald snow. The Chief fired twice more, the shots spaced, deliberate. Thunderclaps crashed on the mountains and then at hand (p. 373).

Светкавица — пробляснал със зигзаг — се плъзна като червей и Консултът, олюлял се, видя над себе си за миг върха на Попокатепетъл — шраусов сноп смарагден сняг, окъпан със сияние. Шефът стреля още два пъти примерено, през интервал. Гръмoven тътен екна в планините и после тресна някъде наблизо . . . (с. 413).

Поради различния словен квантитет в двата езика ритмичните модели на оригинала и превода се различават. Първото изречение в английския текст има следната метрика:

/ — / — — / — / — / — — / — / — / —
/ — / — — / — / — / — / — / — / — — /

Българската му версия се явява във вида:

— / — — — / — / — / — / — — — / —
— / — — — — / — — / — / — — — — / —
— / — — — / — — — / — / — / — — — / — —

Видно е, че метричният модел на английското изречение е хорейно базиран, докато българският вариант, следващ конкретните езикови особености, е изграден върху ямбическата стъпка със съответна дислокация на цезурите. Ако сравним ритъма в третото изречение (едно от многото, където формалната стойност е тясно свързана с антивоенното послание на романа⁵), също забелязваме специфични отлики.

Оригиналът би могъл да се изтълкува дактилно, но естествените паузи на „придихателните групи“ по-скоро го разгъват в съчетание на хорей и ямб:

/ — / / — — / — — / — /

Това е обусловено от краткостта на смисленосещите английски думи, където ударението е върху първата (в два от трите случая единствена) сричка: thunder-claps crashed „Гръмотевични трясци блъснаха“. Изречението започва с акустично-агресивния заряд в трите синонима на „гръм“, т. е. със задължително начални удари на акцента. Двустъпният мъжки завършек на втората половина обаче е също така строго обусловен: налагат го силабическата постановка на английския език, изискването за баланс на изречението и необходимостта от финална удареност за запазване на ефекта.

Друга е картината в българския езиков строй. „Гръмoven“, „тътен“, „екна“, „тресна“ са дву- и трисрични думи с ударение в началото или средата. Това предполага неударени начало и край на изречението. Новата мелодика се стреми да предаде скритото „неведомо-кобно“ внушение, заплахата от надвиснала гибел (фашизмът убива!) посредством тревожната тържественост на петостъпния „хероичен“ ямб:

— / — / — / — — / — — / — / — — — / —

* * *

Появява се друго видно средство в художествения арсенал на модернизма — з в у к о п и с ъ т. Освен ритмообразно, много от символните репери в романа на Лоури са и алитеративно маркирани. В митологично-символистичния пласт например автобусът от гл. VIII

⁵ Вж. С. Николов. Ако цивилизацията ни изтрезнееше . . . Предговор към: М. Лоури. Цит. съч., с. 11.

е един от многото „обърнати“ образи на книгата — Ноев ковчег, поел по апокалиптичен курс. Затова още със споменаването му той е рязко открит в контекста: „... автобусът — злохулен, закачулен хулиган — с клаксонов рев си отваряше път по наклона на тесните улици“ (с. 226). (В оригинала: „... a hooting hooded intruder (p. 234). Пропастта — разлом всред мексиканската равнина — в традиционен джойсовски стил символизира ада като вселенска клоака и съответно е наречена „титанически Тартар и гигантски гириз“ (с. 158) („a general Tartarus and a gigantic jakes“ (p. 134). Пана живопис и скици в глава VII ще се окажат в глава XII (дванадесетия час на Консула-Фауст) ранни предвестници на трагедията; затова те също са звуково обогатени чрез плетеница от г/к, з/с; „Грозни Ороскови графики-въглен със страховита зинала злокоба се зъбеа надолу от стените (с. 231). Grisly Orozko charcoal drawings, of an unexampled horrendousness, snarled down from the walls. (p. 202). Но това са семпли, традиционни похвати. Техниката на Лоури предлага и примери за литературни практики, въведени едва през XX век от модернизма. Ето оригинала в началото на глава VII:

On the side of the drunken madly revolving world hurtling at 1.20 p. m. towards Hercules's Butterfly. . .

Изнесеното на повърхността е само по-сложната алитерация чрез звукосъчетания, образувачи важни за смислово-асоциативни ядра: drunk, madl-, revolv-, world, hurtl-, hercul-, butterfly- (d/t, m/n, r/l, b/v/m, h/c). Тук фигурират значенията 'пиян', 'бясно', 'въртене', 'свят', 'носец се в пространството', 'Пеперудата' (кръчма) и съдържателят ѝ Херкулес. Преводът съобщава за кодирания смисъл така:

Встрани от пияния пумпално-плъпнал свят, бясно понесен в 13,20 към „Пеперудата“ на Херкулес. . .

(пн — пмпнл — плпнл — свт — бси — пнси — ппрдт — хрксл — умплн, ъплн, удт, улс)

Полученото решава чрез повторение на п-като-пиян част от поставената задача. Невъзможно е да се включи в звукописа фонетично фиксираното собствено име Херкулес (което е със символна важност). „Пумпално-плъпнал“ е опит компенсаторно да се предаде едно по-езотерично внушение. World (свят) е пълен омофон на причастната форма whirled (носен и въртан от вихрушка). Затова „пумпално“ цели да направи въртенето в revolving вихрено като в whirled. Но естествено игрословието изчезва.

Не е излишно да споменем ранния произход на наблюдаваната у Лоури техника: смислоносещо звукоподражание, придружено от семантична многозначност. Известният джойсист Фритц Сен проследява разноезичните преводи на една дума от „Портрет на художника“, която извиква коментар и в нашата критика на превода. Става дума за нарицателното в репликата „Тоя шльоко пак се лиже на Макглейд“. Критикът изчерпва въпроса, затова ще го цитираме изцяло: „В един ранен стадий (на сложната Джойсова игрословесност—С. Н.) думите и фразите спонтанно задействуват определени асоциации. Но преведените думи рядко пораждат едни и същи мисли и асоциации, ако избочиш това може да се случи. В „Портрета“ Стивън, чул изрече шльоко като обида към блудолизец-подмазвач, размишлява върху връзката му със света на звуците: Suck was a queer word. . . the sound was so ugly. Once he had washed his hands in the lavatory of the Wicklow Hotel and his father pulled the stopper up by the chain and the dirty water went down through the hole in the basin. And when it had gone down slowly the hole in the basin had made a sound like that: suck, only louder.* Преводачът трябва да намери еквивалент — дума, която да има същия смисъл в дадения обществен контекст (юношески мъжки пансион), да звучи „гадно“ и да бъде експресивна и звукоподражателна в една детайлно описана ситуация. Освен това в нея трябва да има според някои нелишени от основание тълкувания и лек сексуален оттенък. Това е вече голяма задача дори за идеалния преводач, който просто си играе с

* „Шльоко: каква шлякана дума . . . И гадно да го чуеш. Веднъж, когато той си изми ръцете в умивалнята на хотел „Уиклоу“, баща му дръпна синджира на запущалката и мръсната вода затече през отвора на мивката. Когато водата бавно се източи, от отвора на мивката излезе същият звук: шльоко. Само че по-силно.“ Д. Ж. Д. Ж. о. й с. Портрет на художника като млад. Прев. Н. Б. Попов. С., 1981, с. 227.

изразните средства на родния език. Първият немски превод бе използвал думата Drüppler в подлизурския смисъл, отнасяйки я към звукоподражателното drür като звук на вода. Но дори за читател, чул тази думи (те не са широко известни), кръгът на асоциациите е ограничен. Новият превод, който е в процес на изготвяне, за момента още експериментира с думата Sückel като евентуално решение с алтернативи Sauger, Schlüpf, Lutscher и други грозни кандидати. Френската версия използва думата chou-chou и нейното ехо chou, италианската — ciuccio и в двата случая. Всички тези решения изглеждат малко пресилени, думите са или недостатъчно sugestivни и „шлякани“, или имат различен нюанс. Това променя психологическата ситуация. И нкой не може да вини преводачите за това, което те не успяват да предадат.“⁶

Струва ни се, че ако цитираният критик би могъл да прочете този пасаж в българския му превод, той най-сетне би намерил решение, удовлетворяващо всичките му изисквания: думата „шльоко“ звучи автентично като по-стар школски жаргон, тя е неблагозвучна, до немай къде изразителна и звукоподражателна в конкретния контекст и (особено в съчетание с определението си) с отчетливо сексуално ехо („Пак е *шлекал* по нея, мръсникът“, казва някой в „Път“ на Ст. Ц. Даскалов, а руското *шлюха* отеква във вулгарното *шляка-шлюка* от най-ниските нива на българския жаргон).

Изследването ни стига до един от най-интересните моменти в техниката „поток на съзнанието“: появата в авторския текст на елементи от мисловния строй на протагониста. Преходът от трето към първо лице е неочакван, но непринуден и естествен, с което се постига максимум сила на внушението. Понякога този преход се изразява само във вметната дума или фраза, друг път — в по-дълъг извлек от чуждото съзнание. Ето илюстрация от може би най-конвенционалната глава в романа — биографична ретроспекция на Хю, брата на главния герой, с разказ за моряшкото му минало:

When he returned to the *Philoctetes* a month later in Singapore he was a different man. He had dysintery. The *Oedipus Tyrannus* had not disappointed him. Her food was poor. No refrigeration, simply an icebox. And a chief steward (the dirty'og) who sat all day in his cabin smoking cigarettes. . . etc. (p. 170).

Когато месец подир това се върна на „Филоктет“ в Сингапур, беше друг човек. Беше хванал дизентерия. „Един цар“ не го бе разочаровал. Храната беше лоша. Електрически хладилник нямаше — само примитивно охлаждане с лед. Главният стюард (шматката му с шматка) по цял ден киснеше в каютата и пушеше. Кубрикът беше, както се полага, отпред . . . Но беше ли по-добре и на палубата? Не би казал. И там няма милост. За моряка морският живот не беше глупав рекламен трик. Това бе въпрос на живот. Хю бе ужасно засрамен от това, че така е експлоатирал темата. Да прекарваш години в смазващ черен труд, изложен на всякакви опасности и болести, съдбата ти на произвола на компания, която се интересува от здравето ти само до там, да не плаща застраховка, семейният ти живот сведен до една баня с жена ти в корито на пода в кухнята веднаж на осемнайсет месеца — това беше морето. Това и сплотеният копнеж да те погребат в него. И огромната неугасима гордост. Хю смяташе, че вече е почнал смъртно да разбира това, което огнярът се бе опитал да му обясни, защо ту са го тормозили, ту са му се подмазвали на „Филоктет“. Най-вече защото той сам глупашки се бе афиширал като представител на една безчовечна система, към която простите моряци таят недоверие и страх. Наистина, на палубните тази система предлага много по-силно примамки, отколкото на огнярите, които рядко се измъкват през ключа да подишат буржоазния чист въздух. И все пак, имаме си едно науум. Тя пипа подло, заобиколно. Пуска шпиони навред. Ще те котка, ще те менти, доде те прекара — кой го знае? — даже и с китара. Затова дневникът ѝ трябва да се чете. Да се проверява, навреме да се хванат спатните ѝ. Ако трябва, ще ѝ се мажем, ще ѝ подражаваме, на вид ще бъдем

⁶ F. S e n n. Joycean Translatitudes: Aspects of Translation, in: *Letters from Aloft*, Bates, R. and Pollock, H., eds., Papers Delivered at the Second Canadian James Joyce Seminar, The University of Tulsa Monograph Series, No 13, 1971.

снея. Тя също, на свой ред, ти прави гъди-гъди. Тук подаде малко, там повече, нещо храната, нещо условията, макар първо така да те е смачкала и утрепала, че хич не можеш да им видиш хубавото на разните му там библиотеки. Понеже така ти стисва душичката в менгеме. И затова по някой път се видиш, че подмазвачески се хилиш и се чуваш, че питаш; „Приятел, не се ли усецаш, че ти работиш за нас, кога трябва ние да работим за теб?“ И вярно е. Системата работи за теб, както скоро ще разбереш; като дойде новата война, ще донесе работа за всички. . . (с. 197—198).

В първата част на цитирания откъс такъв изблик от „потока на мисълта“* в повествованието е възклиданието the dirty og — „шматката му с шматка!“ В оригинала изразът е диалектен. Поради това преводът също трябва да употреби ругателна дума от българския моряшки жаргон. По такъв начин в текста разказът преминава от авторова реч към ехо от моряшките мисли и разговори. Преходът настъпва неусетно: „И все пак, имаме си едно наум . . .“ Тук авторът се отъждествява с героя и говори от негово име с неговия речев изказ. Така се постига документална автентичност на изobraжението и социално-изобличителен патос с най-силно внушение при използването на привидно най-непретенциозни художествени средства. Това насищане на авторовия текст със словен материал, присъщ на героя, е известно в литературата като „принципът на чичо Чарлз“ (The Uncle Charles Principle).⁷ Критиката открива въвеждането му от Джойс в началото на глава II от „Портрет на художника“:

Чичо Чарлз пушеше такъв лют харман, че накрая неговият племенник му препоръча да се наслаждава на сутрешната си лула в малката барака в дъното на градината.

— Хубаво, Саймън. Само мир да има, Саймън — спокойно рече старецът. — Където обичаш. Излизам си повъйка, на въздух е и по-здравословно.

И авторовото описание, и пряката реч съдържат думи, които самият чичо Чарлз би използвал („лют харман“, „повъйка“, „здравословно“). Това са, както казва Хю Кенър, цитати без кавички“.⁸ Затова и преводът на такъв текст съвсем основателно „не се е побоял от диалектни думи, привидно далеч от вътрешното изящество на оригинала, но предаващи съдържанието, пълнежа на Джойсовия стил.“⁹

Проблемите с превода на „поток на съзнанието“ се усложняват неимоверно, когато в последния се появи съчетание от авторова литературна алюзия, реминисценция на героя и сюжетна препратка, гарнирани с игрословие, звукоподражание и рима. „Под вулкана“ поднася такъв „деликатес“ в глава 5. Героят разговаря със съседа си мистър Киунси, но в алкохолизираното си съзнание свързва това име с английския есеист Томас де Куинси¹⁰ (1785—1859), който също е бил пристрастен към наркоза (опиум) и е писал на теми, които витаят в болезнената психика на героя: хлопането на портата в „Макбет“ (подказано от ударите на пулса във възпаления му мозък) и поражението на Наполеон в Русия през 1812 г. (Толстой се явява многократно в романа и се споменава, че Джефри Фърмин като млад е учил наизуст философските откъси във „Война и мир“, но единствено си спомня фразата „На Наполеон му треперел прасецът“; тя минава като рефреново ехо през повествованието.) Конкретната алюзия към Толстой у де Куинси е думата katabasis от цитата: „The Russian anabasis and the katabasis of Napoleon“ („Настъплениято на русите и отстъплението на Наполеон“). Katabasis значи също и „слизване в ада“ — основната тема в символиката на „Под вулкана“. Самият вулкан е Попокатепетъл, с който Консулт се идентифицира (Папа=Попо), тъй като митологичният ад в подножието на вулкана е адът в неговото съзнание. Над вулкана се реят черни лешояди — траурен образ. В асоциациите

* Терминът „поток на мисълта“ е въведен от Уилям Джеймс, братът на Хенри Джеймс, като понятие в психологията. По-късно Вирджиния Уулф заимствува формулата и я въвежда в литературознанието като „поток на съзнанието“. Бел. С. Н.

⁷ H. K e n n e r. Joyce's Voices. A Quantum Book, University of California Press, 1978, p. 17

⁸ Пак там.

⁹ Вж. А. Маркова. Предизвикателство за преводача.—Панорама, 1982, кн. 6, с. 223.

¹⁰ Вж. Т. де Куинси. Есета. Прев. Н. Клисурска. — Във: Въображение и свобода. Английски романтици за литературата и изкуството. Съст. Л. Сариева. С., 1982, 584—589.

на героя се явява и бившата му съпруга (до Попокатепетъл се вижда Икстаксиуатъл, а Попо и Икста са „символът на съвършеното съпружество“ — с. 116). Джефри Фърмин мисли за Ивон като за причинителка на житейската му катастрофа; в мислите му се явява енигматичната дума „астрофизика“, която ще се изясни в глава IX със спомените на героинята за следването ѝ в астрономическия факултет на Хавайския университет. Целият този хаос от асоциации се подрежда в съзнанието на героя в сложен низ от игрословия върху думата *cat* (котка) — понеже котката на мистър Куинси се върти в краката на Фърмин: *cat, cat, catastrophe, Popocatepetl, katabasis, carhartes atratus* (лешояд траурночерен).

Mr Quincey's words knocked on his consciousness — or someone actually was knocking on a door — fell away, then knocked again, louder. Old de Quincey; the knocking on the gate in Macbeth. Knock, knock, knock: who's there? Cat. Cat who? Catastrophe. Catastrophe who? Catastrophysicist. What, is it you, my little popocat? Just wait an eternity till Jacques and I have finished murdering sleep. Katabasis to cat abysses. Cathartes atratus. . . Of course, he should have known it, these were the final moments of the retiring of the human heart, and of the final entrance of the fiendish. . . (p. 140).

Думите на Мистър Куинси чукаха на съзнанието му — или някой наистина чукаше на вратата — стихнаха, после пак зачукаха, по-силно. . . Старият де Куинси; чукането на портата в Макбет. Чук, чук, чук: кой е там? Кота-кота-котана. Писа-писа-писана. С котя строфа — катастрофа. Код: астрофизика. Катастрофизика. Кога ли ще се срещнем пак с Греймалкин, мой Попокотак? Изчакай само една вечност, докато ние с Жак доубием съня. Попокатепетъл. Бий по Кота Пета! Поражение! Отстъпление! Кота „Възмездна“. Котешка бездна. Попокате — в траурен креп. Трябваше, разбира се, да го знае — това бяха последните мигове от отстъплението на човешкото сърце и нахлуването на демонското. . . (с. 162).

При тези многовалентни отнасяния на текста преводът неминуемо загубва по нещо. Тук се е наложил избор при *katabasis*. Тълкуването „слизване в ада“ не е експлицирано, а загатнато в римната асоциация „възмездна . . . бездна“; съхранена е (опосредствано) алюзията към де Куинси (участта на Консула като тази на Наполеон е „поражение, отстъпление“; героят има и комплекс за вина от участието си във войната). Но българският читател съвсем не би познал цитата от де Куинси, който едва понастоящем е преведен у нас, и то с други свои творби. За съхраняване на цитатния момент е разширена препратката към „Макбет“ с надеждата, че произведението е достатъчно познато на поколения гимназиални възпитаници. Първите два стиха (сцената с вещите) в трагедията на Шекспир звучат така: „Кога ли ще се срещнем пак / сред дъжд, светкавици и мрак?“ И по-нататък следва възкликът: „Ида, Греймалкин!“ Греймалкин е и котка, и митична вещца. Тук преводът казва: „Кога ли ще се срещнем пак / с Греймалкин, мой Попокотак?“, което продължава (макар авторизирано) вече подетата от оригинала алегорична линия: котка и котак (с. 113), Попо и Икста, мъжкото и женското начало, героят — и героинята със злокобна за него роля („катастрофа“). Френският превод на С. Сприел, правен през 1948 г. в консултация със самия Лоури, въвежда за този момент от игрословието пак противопоставяне: между котка и плъхове (*Chataracte sur chat et rats*), пожертвувайки „бездната“ и Наполеоновото отстъпление у де Куинси, но запазвайки „лешояд“. (Българският превод е правен по издание, в което този образ не се чете). Ето цялостното решение на пасажа във френския превод:

Les paroles de Mr. Quincey frappaient à sa conscience — ou quelqu'un frappait à une porte pour de vrai — s'éclipsaient, mais refrappaient, plus fort. Ce vieux de Quincey; les coups à la porte dans Macbeth. Pan-pan: qui va là? Chat. Chat qui? Chatastrophe. Chatastrophe qui? Chatastrophysicien. Quoi, c'est toi, mon petit popocatepetl? Attend, rien qu'une éternité, que Jacques et moi ayons fini de tuer le sommeil! Chataracte sur, chat à rats. „Chathartes atratus“ le Vautour. . . Evidemment, il aurait dû le savoir, c'était là le moment final du retrait du cœur humain et l'entrée du démoniaque. . .¹¹

¹¹ M. Lowry. Au-dessous du volcan. Traduit de l'anglais par Stephen Sriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur. Paris, Gallimar, 1959, 244—245.

Руският превод на В. Хинкис също е пожертвувал някои моменти в игрословието (лешодите, отстъпленieto, слизането в ада), но „бездната“ е компенсирана успешно с образа „стро-моляване на лавина по склон“. Неоправдана промяна (вероятно „цитатното ехо“ не е било уловено) е загубата на Шекспировото „Макбет уби съня“:

Слова мистера Куинси стучали у него в голове — или кто-то действительно стучал в дверь, — вот стук смолк и возобновился, стал еще громче. Старина Де Куинси; стек в дверь в „Макбете“. Тук тук, тук: кто там? Кот. Какой кот? Котострофа. Котострофизия. А, это ты, мой котик, мой Попокотятпетль? Не подождешь ли немножко, всего одну вечность, а мы с Жакком пока достотрим кошмарный сон? Котловина — кот и лавина. На сердце кошки скребут... Это следовало предвидет, вот они, последние мгновения когда душа отлетает от тела и попада-ет в когти дьявольские. . .¹²

Компенсаторна в този превод е и добавката „на сердце кошки скребут“ — „мъка ми е на сър-цето“. Заради логическия преход в българския вариант човешкото сърце е „в отстъпление“, а в руския — „в дяволски нокти“.

* * *

Като най-сложна преводна задача при прозата на модернизма бихме определили вече споменатата д е ш и ф р о в к а на многопластов текст, където преносът трябва да запази цялото съчетание от игрословесност, символика, звукопис, литературни алузии, сюжетни препратки и пр. Следният пасаж тече през съзнането на героя. Той току-що е отблъснал помирителните стъпки на бившата си съпруга, тъй като е травмиран от неуспешния си опит да възстанови физическа връзка с нея и от присъствието на французина Ларюел, с когото тя му е изневерила в същата къща. В асоциациите на Джефри Фърмин се събират няколко линии. Най-ясна е темата за алкохолна импотентност и фалическа символика, която се редува с утробно-адовата (пропаст-дупка-гроб).

He took the binoculars from Hugh, and now, his drink upon a vacant merlon between the mar- zipan objects, he gazed steadily over the country. But oddly he had not touched his drink. And the calm mysteriously persisted. . . What a beautiful hole this would make, from here to a green out into those trees on the other side of the barranca, the natural hazard which some hundred and fifty yards away could be carried by a good full spoon shot, soaring. . . *Plock. The Golgotha Hole*. High up, an eagle, drove downward in one. It had shown *lack* of imagination to build the local course back up there, away from the barranca. *Golf=gouffre=gulf*. Prometheus would retrieve *lost balls*. And on the other side what strange fairways could be contrived, humming with *telegraph poles*, *glistening* with *crazy lies*, on the embankments, like youth, *like life itself*, the course plotted all over these plains, extending far beyond *Tomafin*, through the jungle, to the *Farolito*, the *nineteenth hole*. . . *The Case is Altered* (p. 206).

Той взе от Хю бинокъла и оставил чашата си на празния зъбер помежду марципанените топки, внимателно се вгледа в равнината. Но, учудващо, не бе докоснал питието. А мирът, не-ведом, продължаваше. . . Каква чудесна дупка би се изиграла — оттук до поленицето, там при дър-ветата, отвъд *баранката*, естественото препятствие, което на сто и петдесет метра оттук може-ше лесно да се прехвърли с добър загребващ удар, който би изпратил топката на възбог. . . Шат! В грота Голгота! В ямата. Нямата. Орел от висините стремглав се спуска в яма — по вятъра, надолу. Дол=юдол=Шеол! Топ-топ=потоп. Потопен в катран стопен. В жидък жу-пел нажежен. Гол в пъклен голф. Прометей ще събира погубените — пардон! — загубените. . . топки. Липса на въображение би било да се построи местното игрище чак там, далече от *баран-ката*. А на развъдната — ескусо! — на отвъдната страна какви странни голф-алейки биха мо-гли да се разчертаят — пресечени от самотни жп линии, огласени от бръмнали телеграфни стъл-бове, лъснали от тлъсти лъжи по ескарпите, по хълмовете и отгатык, като младостта, като са-

¹²М. Лоури. У подножия вулкана. Пер. В. Хинкиса, ред. Н. Кристалная. М., 1972, с. 149.

мния живот, игрище, проснало се върху равнината, далече отвъд Томалин, отвъд джунглата, в бал Фаролито — деветнадесетата дупка. . . Процесът беше осъден. Как каза? Оскопен? Ищец-скопец! (с. 235)

Почти цялото сложно тематично многообразие на пасажа от оригинала се събира като във фокус в тройното алитериранио и римувано игрословие: *golf=gouffre=gulf*. *Golf* съдържа старите спомени и настоящи страхове на Джефри Фърмин; френската дума *gouffre* допълнително подсказва ревността му към французина, адовите мъки, които му носи тя (*gouffre*=бездна=ад), и подсъзнателното отъждествяване между потърпевшия и съперника му (*gouffre=geoffrey*).¹³ *Gulf* е бездната, зинала между съпрузите, и алкохолното море, в което е удавена мъжествеността на Фърмин (вж. по-горе топките, „...запратени в морето“). Всичко това е звукописно свързано чрез итерация на *l*- със серия смислово — (понякога и двусмислово) наситени думи, съдържащи символно послание: *local* (където „местен“ имплицира и локал, питейно заведение), *plot* (подсказващо и „заговор, измяна“), *clock* (със звук и смисъл напояващо за *flop*=„провал“), *eagle*=орел (срв. с Прометей и разяждан от цироза черен дроб), и значещите *hole* (яма), *hill* (хълм), *Farolito*, *lack* (липса, т. е. загуба), *self* (личност), *life* (живот), *telegraph poles altered* (двусмислие за „променен“ и „кастриран“).

Цитираната трисловна шарада сякаш вместила смисловата си многозначност в китайски кутийки, напасвани една в друга. Задача на превода е да „телескопира“ този синкретизъм навън, за да разкрие всичките му значения. Това става възможно посредством разгъване на текста и прилагане на компенсаторни техники. *Hole* се обяснява тройко с последователни отпратки към голф, кръстни мъки, гроб: „Каква чудесна дупка би се изиграла. . . В грота „Голгота“. В ямата. Ямата.“ Пропадането и провалянето на героя е загатнато със звукопис, следващ оригинала: „Орел от висините стремглав се спуска в яма — по вятъра, надолу. Дол=юдол=Шеол.“ (В българския вариант чуждицата е друга — еврейската дума за ад. „Френската връзка“ е загатната по-късно с ироничното „пардон“). Играта между *golf* и *gulf* (с „алкохолния апокалипсис“ в последното) се реализира с нова алитерация: „Топ-топ=потоп“. *Gulf* и *gouffre*, алиозите към море и ад, се съчетават в римуван куплет: „Потопен в катран стопен. В жидък жупел нажежен.“ А третата връзка — между *golf* и *gouffre*, в която Джефри се идентифицира с Жак, се получава в играта: „Гол в пъклен голф“, което при уподобяването на в пред беззвучното и се превръща в „Голф, пъклен голф“. Фърмин е безпомощен („гол“) в наложената му от партньора „пъклена“ партия (играна с голфви палки). Но в подобна, вече арогантна голота се явява след само няколко страници и самият французин, за да вземе несмущаван душа си пред онеправданния съпруг, който от погнуса затваря очи и присяда. Алитерациите на *-ъл* и *лъ-* продължават и в последната част на пасажа: „...огласени от бръмнали телеграфни стълбове, лъснали от тлъсти лъжи по оскарните като младостта, като самия живот. . .“. Оригинален осъществява звукописа с 27 съчетания на *-l*, преводът поради наложително се „разгъване“ — с 31. Финалното игрословие препраща към подробност, спомената в гл. 1. И сексуалната потиснатост, и алкохолният проблем на Фърмин датират от пубертетните му години: бил е „стреснат“ от младия Ларюел и след това изгонен поради непълнолетие от кръчмата, където се е опитвал да компенсира психическата травма с поза на зрялост. Заведението се е наричало *The Case is Altered*. *Case* е и правен казус, и медицинска „история на заболяването“. „Промяната“ в *altered* впоследствие се доуточнява от второто загатнато значение — „емаскуляция“. В бракоразводното дело на Джефри и Ивон се събират юридическия и физиологопатологическия смисъл. Преводът назовава пивницата от гл. 1 „Осъдени процес“, за да се получи двусмислието в цитирания пасаж на гл. 7: „Процесът беше осъден. Как каза? Оскопен? Ищец-скопец“* (на с. 30).

¹³ Cf. D. Markson. Op. cit., p. 105.

* Игрословието не е предадено във френския и руския превод. В единия случай четем „Ce n'est plus la même chose“ (р. 351), т. е. „вече не е същото“, а в другия — „Обстоятелства на переменились“ (с. 215). Вероятно не е схванато второто значение на *alter*. Руското решение на приадата е адекватен еквивалент с неразгърнатото тълкуване, тъй като звукописната игра се получава на руски: „Голф=gouffre=глубь“. Френското решение избягва игнорира третия елемент: „*golf=gouffre=golf*“. Възможно във френския превод изниква един рядък и крайно интересен проблем: чуждата дума *gouffre* престава да бъде чужда и съответните ѝ конотации се губят. Вероятно идеалното решение би трябвало да намери друга дума, чужда и във френски, и в английски, със сходни отпратки.

Амбивалентността в този пасаж на Лоури не е нещо ново в английската литература. Сменението висини—бездни и („навъзбог... в ямата“) божественост—сатанизъм (Прометей на пренеподнята) го има и в „Тигъра“ на Блейк—все в „адов“ контекст. Блейкова е и темата Ерос—Танатос, любов и смърт, която е в дъното на конкретната психологическа ситуация.

Демонстрираният преводен принцип включва в транслацията и момент на тълкуване. Последното е присъщо на превода едва ли не по дефиниция, но в случаи със сложна многоплатова тъкан като разгледаната проза на модерниста Лоури без подобно изясняване литературният смисъл напълно би се загубил. В тази връзка актуална е една мисъл на Боян Ничев: „Трябва да се избере такава форма на превод или такива форми на превод, които са реални като една първа крачка към неговото художествено усвояване у нас. Преводът има твърде богата типология. Известни са преводи-побългарявания в историята на нашето преводаческо изкуство, преводи-адаптации, преводи-информации. Модерният превод, идеалният превод, обикновено се нарича превод-интерпретация.“¹⁴

* * *

А проблемът на компенсациите е стар колкото изкуството на превода. По силата на специфичните езикови закони, управляващи творчеството на даден майстор на словото, в определени моменти той постига уникални художествени ефекти, предложени му от конкретната езикова конюнктура и невъзможни извън нея. Когато се натъкне на такъв неповторим ефект, преводачът по неволя се задоволява с по-непретенциозно решение. (Такъв етюд беше омонимията world-whirled в оригинала.) По силата на същата закономерност обаче и езикът-реципиент понякога предлага на преводача благоприятни стечения, които погасяват дълговете му към автора в случаите на обективнообусловена безпомощност. Колегата Пенчо Симов споделя случай, при който преводният стих е постигнал по-силно сатирично внушение от това на превеждания поет сатирик. Лирическият герой в превода му на Жул Лафорг обикаля из голям леген, за да стане... легендарен*. Но ефектната игра на думи се е получила само на български—в оригиналното стихотворение думата за леген е bassin и игрословие няма. По същия начин и в прозата на модернизма, където особено се разчита на стилно-езикова виртуозност, преводачът трябва да се възползва от всички поднесени от случай възможности, дори когато оригиналът не ги изисква, защото в може би равен брой ситуации езиковият шанс ще е против него. Когато героят на Лоури иронично си представя любовника Жак, „присъпил към обекта на страстта си с тарквиниевска крачка, с походката на похотлив и хищен похитител“, а останалият контекст е открит чрез ярък звукопис, предложилите се в това изречение алитеративни възможности естествено следва да се реализират. Когато иронията на оригинала съчетава звукописа с ритмизация и съзнателно търси кумулативни словесни ефекти в език, квантитативно много различен от българския, авторовото разточителство би могло дори да се подсили със средствата на езика-адресат:

Down, headlong into Hades, selfish and florid-faced, into a tumult of fire-spangled fiends Medusae, and belching monstrosities, with swa flow-dives or awkwardly, with dread backward leaps, shrieking among falling bottles and emblems of broken hopes, plunged the drunkards; up, up, flying palely, selflessly into the light towards heaven, soaring sublimely in pairs, male sheltering female, shielded themselves by angels with abnegating wings, shot the sober (p. 203).

Полетели в преизподнята, в бризгите на бездната, в гърловината адова, румено-самодоволни, сред въртоп бесуващи горгони, дракони, изригващи ежът ежупел и демони, покрити с жар и със серниста струп, сред счупени бутилки, с надежди, преждевременно разбити, с ласковичи свист надолу или с тромаво премятане падаха лияниците; а нагоре, все нагоре, полетели с постническа бледност към светлите селения небесни, безплътно извисили се, семейностчетани, съпруг закрил съпругата, а двойката, заслонена от серафимски сребърни крила, се възнасяха въздържателите (с. 231).

¹⁴ Б. Ничев. Някои проблеми на критиката на художествената проза. Материали от теоретичната конференция „Състояние и проблеми на критиката на превода“. Т. I, С., 1982, с. 26.

* Вж. Сборника „Френска поезия“. С., 1978, с. 431.

Идеята за единството Ерос—Танатос, която видяхме като символно загатната, в този епизод е изявена декларативно: „... как си приличат хлипането на сластта и хххренето на смъртта“, поради което получените се в българския текст звукопис е функционален. Но в друг случай преводът е въвел и словна добавка, без която възловия момент би загубил ядрото на формалната си характеристика. В края на седма глава (а авторът е имал превид дори тази номерация) се появява едно „програмно“ изречение, двойно маркирано (чрез ритъм и звукопис) и изразило основната символност на „Под вулкана“:

Farther on at the final frontiers of the fair, he came to the day of the dead indeed (p. 224).

А по-периферно, по пътя покрай панаира, той, духом друидно-долменен, дойде до Деня на мъртвите (с. 255).

Алитерациите на **n** вместо оригиналното **f** са явно намерени. По-сложен е моментът със звука **d**, който така ефектно бележи съчетанието „the day of the dead indeed — „воистина Задушница“. Тъй като символиката на романа е амалгама на множество митологии и религии (пластовете са гръко-римски, библейски, ацтекски, индуистки и пр.), християнският термин *задущница* е заместен и от автора със сборното понятие „денят на мъртвите“, което носи и езически оттенъци. Но „наистина денят на мъртвите“ съдържа само еднократно търсения звук **d**. Би могло естествено преводът да се задоволи с четири повторения на **n** плюс едно **m**, но тъй като това съчетание ще бъде разводнено, дори незабележимо в сравнение със състения срчково-звукописен заряд на „day-dead-deed“, добавената келтско-езическа алузия към „дух-жрец-гробница“ в „духом друидно-долменен“ отново цели да подчертае авторовият ефект чрез превод-тълкуване. В конкретния случай обаче понеже добавката не е тривиална, преводачът не е убеден в уместността на решението. Принциплът по същество не е погрешен, дори добавка понякога е необходима, но в случая прекомерно се усложнява семплото послание на оригинала.

Последното решение-илюстрация онагледява друго съществено положение в изкуството на превода: механизмът на преноса трябва да бъде в съзвучие с принципите и нормите на съответната литературна школа. Творчеството на модернистите например е подчинено на формалистичния канон. А корените на формализма са дълбоко заложени в англосаксонската литературна традиция. Така например още в ренесансовата епоха на великите географски открития, ако един мадригал възпява нечие околосветско пътешествие („... и той обиколи цялото земно кълбоооооо!“), финалният музикален пасаж ще завърши с цяла нота, четири четвърти — и тя, нотата, със своя идеален овал да наподобява земното гълбо ()! А модернизмът подражава в много свои практики на пост-елизабетинското време. Оттам и голямото внимание, което писателите модернисти отделят на пунктуацията, на орфографичната си изобретателност. Цял клон на стилистиката, т. нар. графостилистика, се занимава с тези проблеми. Преводното решение, което привеждаме по-долу, е изградено именно върху проповядвания от модернистите принцип за смислосотсещата функция на изписването. В оригинала пияният герой се върти на въртележка („Машината на ада“), и това го навежда на релативистични философски размисли върху понятията горе-долу, рай и пъкъл. Амбивалентността на ситуацията е изразена чрез думата *suspension*, която в оригинала има двойното значение „окачване“ и „очакване“:

The Consul's own cage hurled up again with a powerful thrusting, hung for a moment upside down at the top, while the other cage, which significantly was empty, was at the bottom, then, before the situation had been grasped, crashed down, paused a moment at the other extremity, only to be lifted again cruelly to the highest point where for an interminable intolerable period of suspension it remained motionless (p. 225).

Клетката на Консула бе мощно изтласкана, увисна за миг горе, обърната наопаки, докато другата клетка, която, знаменателно, бе празна, остана на дъното, после, преди още да се схване ситуацията, спря за миг в най-ниското само за да бъде жестоко издигната отново до най-горната точка, където за един безконечен, непоносим период на очак-окач-ване остана неподвижна (с. 256).

Починът да се изрази двузначността на *suspension* с „очак-окач-ване“ е необичаен за българската книжовна традиция, но напълно ортодоксален за представяния в културата-адресат

модернистичен литературен модус с неговия вкус към словотворчество, игра на думи и пета-тарски трик. Този превод съчетава удвоения семантичен момент със зрителен ефект от същия смислов порядък. „Машината на ада“ върти героя в своята „клетка“ (изборът на дума не е случаен — асоциира с алиенация и темата „любов и самота“, изтъквана като централна в творчеството на модернистите). Празната срещуположна клетка подчертава отсъствието на героинята. Чисто физическият механизъм на движението е изразен двойко в комбинацията очак-очак... еднопосочността му се съдържа в постъпателния поток на гласни (о-а, о-а), а въртеливият момент, редуването на *горе* и *долу* — в обръщаният консонантен ред (к-ч, ч-к).

* * *

От дадените примери следват някои изводи с отношение към литературната практика у нас. В уводната част се каза, че прозата на модернистите може да стресне и отблъсне непосветения в литературното ѝ естество читател. Миналата година след лекция за модернизма в Шумен възрастна интелигентна слушателка запита: „Защо изобщо се печат всичко това?“ Не бихме се учудили, ако част от съдържанието на тази студия смути дори и литератори. Законният и разбираемо „защо?“ има и свой естествен отговор: защото по пътя на запретителната логика малко от онова, което в своето време е било пионерно, авангардно би виждало бял свят; тогава би се подновявало в перпетуум единствено съзвучието с канона. Самите модернисти с творчеството си доказаха, че този път не води надалече, че улицата е задънена, че нови форми на изкуство трябва да се търсят в други посоки. От друга страна, самият им експеримент дори и с негативните си стойности осигури решения и отговори на много и нелеки проблемни ситуации. В известен смисъл тъкмо най-обидното за традицията на благовъзпитания изказ — едва ли не анархистичната „разюзданост“ на откровено-натуралистичните описания и слово спомогна да се преодолее в литературата на англо-саксите онзи викториански комплекс на пуританщина, който покриваше дори краката на пианото от страх пред голотата, скандализираше се от вида на стригания френски пудел и казваше не „панталони“, а „неспоменуеми“, докато в същото време в Лондон всяка осма жена бе проститутка. След бавното угасване на ренесансовия дух под тежките воали на буржоазноеснафския морал и лицемерно-целомъдрената му поза два века бяха нужни на литературата да осъзнае, че „често истински сериозното изкуство надмогва деликатна вулгарност, като я приобщи, не като я отхвърли“¹⁵.

Проблемът е пределно ясен: щом ще попълваме празнините в рецепцията ни на чуждото литературно наследство, от първостепенно значение е адекватният му превод, пресъздаването на творбите с максимална точност и близост до оригинала. Разгледачите тук въпроси из превода на прозата на модернизма съвсем не изчерпват тази проблематика. Задача на бъдещи дискусии е да уточнят границите, с които езикът ни би понесъл нужните в модернистиката словотворчески експерименти; задача на преводаческата школа у нас е да въведе строг критерий за отразяване нивата на превежданата игрословесност, която в много случаи до момента просто се игнорира в превода. Може би ще са необходими дори специализация и профилиране, „карто-текиране“ на съответните преводни умения и нагласи, защото би било нелепо примерно богато ритмизирани творби да се превеждат от пера, дарени в други области на превода, но без „ух“ за стъпка и размер. Показана бе ролята на звукописа, литературната отпратка и римната игра при преводната дешифровка на многопластов текст. Надали е нужно и изрично да се спомене, че произведенията на модернизма са от порядък на сложност, която изисква сериозна предварителна запознатост с общотеоретичните и частнопрактически проблеми на литературното им пресъздаване, както и необходимата професионална квалификация. Прекалено оптимистичният подход към този вид превод и критиката му са давали резултати, които настройват песимистично. Тази и други проблеми — за езиковите „забранени зони“, за компенсациите и др. — са вече на дневен ред и очакват творчески обмен на мисли за разрешаването им.

¹⁵ D. D a i c h e s. A Critical History of English Literature. Vol. IV, London, 1979, p. 1125—1126.

ШЕКСПИР*

ЙОХАН ГОТФРИД ХЕРДЕР

Помисля ли за Шекспир, веднага пред очите ми застава следната необикновена картина: „Високо на върха на една скала седи човек, в нозете му бурни вълни, вилнее буря, беснее и бучи морето, а главата му е озарена от небесните лъчи!“ И, разбира се, като прибавим още как в близините на подножието на скалистия му трон стотици люде невинтно мълвят: те го разясняват, спасяват от забвение, отричат, оправдават, боготворят, очернят, превеждат и хулят, а той не ги и слуша!

Цяла библиотека от книги е вече написана върху него, в негова защита и против него; и аз в никакъв случай не желая да увеличавам броя на тези книги. Бих желал по-скоро никому вече да не хрумва — в този тесен кръг, гдето се четат тези редове — да пише върху него, в негова защита и против него, да го оправдава или отрича, а да се разясни, да се почувствува какъв е той всъщност, да се използва и — доколкото е възможно — да бъде разкрит на нас, немците. Дано допринесат тези редове нещо за това!

Най-дръзките противници на Шекспир са го обвинявали и подигравали — по какви ли не начини! — че той, макар и голям поет, не бил все пак добър драматург, пък дори и да бил добър драматург, той все пак не бил наистина такъв класически трагик като Софокъл, Еврипид, Корней и Волтер, които изчерпали напълно всичко най-възвишено от това изкуство. А най-смелите защитници на Шекспир пък най-често само се задоволяват да го оправдаят, да го спасят от всичко това, да претеглят и изтъкнат неговите превъзходства винаги само в сравнение с нарушенията на правилата, да компенсират, да го оправдават като обвиняем, а след това да боготворят толкова повече неговото величие, колкото повече им се налагало поради грешки да свиват рамене. Така стоят работите и досега с най-новите му издатели и коментатори. Надявам се, че тези страници ще изменят гледището относно него, че образът му ще бъде осветлен по-пълно.

Но не е ли много смела, много дръзка тази надежда? Та толкова много велики люде вече са писали за него! Мисля, че не е. Ако покажа, че и от двете страни се е стряло само на предубеждение, на несъстоятелна заблуда, ако трябва само да сваля известна мъглявина от очите или най-много да поставя по-добре образа, без ни най-малко да изменям нещо в околото или образа, то навярно моята епоха или някаква случайност може да бъде наистина причина за улучването на точката, гдето сега държа здраво читателя: „Стой тук или в противен случай не ще виждаш нищо освен карикатура!“ Ако ще трябва непрестанно само да намотаваме и размотаваме голямото кълбо на знанието, без с това да напредваме — каква печална съдба се крие в това адско напрежение!

От Гърция сме наследили думите драма, трагедия, комедия и както писмената култура на човешкия род си е проправила път върху тесен сектор от земната повърхност, опирайки се само на традицията, така в утробата и с езика на тази традиция сме усвоили навсякъде известно наличие от правила, както изглежда, неотделимо от учението. Както е невъзможно обра-

* От предстоящо издание: Х е р д е р. Естетически студии и статии. Въспителна студия и съставителство проф. д-р Исак Паси. Превод от немски Иван Атанасов. Редактор Жана Гълбова. Наука и изкуство, Библиотека „Естетика и изкуствознание“, С., 1985.

зованието на детето да се извършва, а и не се извършва само с помощта на разума, а също чрез наглед, впечатление, божественост на примери и навика, така и цели нации са във всичко, което изучават, по-големи деца от самите деца. Ядката не ще израсне без черупка, а и никога няма да получиш ядка без черупка, дори и когато не можем да я употребим за нищо. Такъв е случаят с гръцката и северната драма.

В Гърция драмата възниква така, както не би могла да възникне на Север; в Гърция тя била такава, каквато не може да бъде на Север. Следователно и на Север драмата не е и не може да бъде такава, каквато е била в Гърция. И тъй, драмата на Софокъл и драмата на Шекспир са две различни неща, които в известен смисъл едва ли могат да имат общо наименование. Убеден съм, че мога да докажа тези положения, като изхождам от самата Гърция, и че тъкмо по този начин ще мога да разкрия и естеството на северната драма и на най-великия от драматурзите на Севера — Шекспир. Ще се види, че едната е възникнала от другата, но ще се види същевременно и такова изменение, така че тя вече съвсем не е същата.

Гръцката трагедия възниква вероятно от едно празненство, от импровизациите на дитирамба¹, на мимическия танц, на хора. То се разраства, преобразява се: Есхил въвежда две действащи лица вместо едно, създава понятието главно действащо лице и намалява значението на хора. Софокъл прибавя третото действащо лице, изобретява сцената². От такъв произход само че постепенно гръцката трагедия се издига до своята висота, става майсторско творение на човешкия дух, връх на поетическото изкуство, който Аристотел така високо цени и на който ние, разбира се, не можем да не се възхищаваме до насита у Софокъл и Еврипид.

Едновременно с това се вижда обаче, че с този произход се изясняват някои неща, на които иначе човек с почуда е гледал като на мъртви, страшно неразбираеми правила. Онази простота на гръцката фабула, онази трезвост на гръцките нрави, онази последователно издържана изразителност в стила на котурните³, музиката, театралната сцена, единството на място и на време — всичко това, без каквото и да било изкуство и вълшебство било заложено съвсем естествено и поначало в произхода на гръцката трагедия, така че тя е била невъзможна в тоя си вид без облагоуряване. Всичко това било обвивката, в която растял плодът.

Върнете се към младенчеството на тогавашната епоха! Простотата на фабулата се е криела наистина в това, което се е наричало дежние на дълбоката древност, на републиката, на родината, на религията, в това, което се е наричало героичен подвиг, така че поетът по-скоро се затруднявал да открие в това наивно величие отделни части, да внесе в него драматични раздели: начало, среда и край, отколкото насилствено да ги отдели, да ги разпокъсва или пък да омесва в едно цяло множество отделни събития. За този, който е чел когато и да било Есхил и Еврипид, това не ще бъде никога непонятно. А какво е трагедията у Есхил, освен често една алегорично-митологична, полуеписчна картина почти без последователност на явленията, на разказа, на чувствата или дори, както казвали древните, нищо освен хор, редуващ се с някакъв разказ. Нима простотата на фабулата е изисквала тук някакво усилие или изкуство? А в повечето от пиесите на Софокъл другояче ли е било? Неговият „Филоктет“, „Аякс“, „Едип в Колон“ и т. н. се приближават в простотата си толкова много до своя произход, до драматичната картина всред хората. Съмнение няма: такъв е генезисът на гръцката сцена.

А сега нека да видим колко много следва от това просто наблюдение. Не по-малко от следното: „Художественият характер на техните правила не бил изкуство, а бил природа!“. Единството на фабулата е било единство на действието, което се развивало пред публика, което не е могло да бъде другояче освен като единство по отношение на време, родина, религия, нрави. Единството на мястото е било наистина единство на мястото, тъй като краткото тържествено действие ставало само на едно място: в храма, в двореца, на някой градски площад на родината.

¹ От импровизациите на дитирамба: Импровизирана хвалебна песен, написана от поет, вдъхновен от бога Дионис.

² Изобретява сцената: Според Аристотелевата „Поетика“, на която се опира Хердер, става дума за декоративна живопис.

³ Котурни: Много високи специални обувки, употребявани от гръцките актьори, за да могат да ги виждат и много отдалечените от сцената зрители. Поради същата причина те си служели с опростен, ясен, патетичен сценичен стил.

та; така действието било в началото само мимическо и разказно подражание, вмъкнато в хора, а след това идвали накрая явленията, сцените. Но, разбира се, всичко ставало на едно място, гдето хорът свързвал всичко, гдето поради природата на нещата сцената не е могла да остане, никога празна и т. н. А нима не е ясно и за децата, че единството на време е произтичало само от това и естествено го е придружавало? Всичко това се криело тогава в самата природа на нещата⁴, така че поетът с всичкото си изкуство не е могъл да създаде нищо друго без нея!

Напълно очевидно е и това, че изкуството на гръцките поети е поело точно противоположния път на оня, който сега гръмко ни се внушава⁵ по отношение на тях. Според мене те не опроставали, а усложнявали: Есхил усложнил хора, Софокъл — Есхила; стига само да се сравняват най-изкусните пиеси на Софокъл и неговото най-велико произведение „Едип цар“ с „Прикования Прометей“ или със сведенията за древния дитирамб и ще се види удивителното изкуство, което успял да внедри в драмата. Но никога не изкуството — да създава от множеството нещо единно, а напротив — от единното да създава множество, прекрасен лабиринт от сцени, при което неговата най-голяма грижа си оставало това, в най-преплетеното място на лабиринта да внуши на своите зрители илюзията за предишното единство и да размотае кълбото на техните чувства така неусетно и постепенно, като че ли то си е все така цяло — предишното дитирамбично чувство. При това Софокъл разкрасил сцената, запазил хоревите и ги превърнал в почивка на действието; с всяко свое слово хоревите поддържали впечатлението от цялото в очакване и блянове за бъдещето като за нещо вече осъществено⁶ (което поучителният Еврипид⁷ след това, когато театърът едва бил създаден, отново пропуснал!) — накратко: той предал на действието нещо, което така ужасно криво се разбира — обем.

А че Аристотел е знаел да цени това изкуство на неговия гений и че е бил именно във всичко почти обратното на това, което е било угодно да направят от него новите времена, това би трябвало да е ясно всекиму, който го е чел без всякакво предубеждение и от гледището на неговото време. И тъкмо фактът, че той изоставя Теспис⁸ и Есхил и че се опира всецяло на разнообразно творещия Софокъл⁹, че изхожда именно от това негово новаторство, за да вложи в него същността на новия поетичен вид, че неговото любимо желание става сега мисълта да разкрие един нов Омир [в Софокъл] и да го съпостави в такава благоприятна светлина с първия, че не забравя нито едно несъществуващо обстоятелство, което би подкрепило неговото схващане за присъщия на действието обем — всичко това показва, че великият¹⁰ мъж е разсъждавал и в духа на своето велико време и няма ни най-малко вина за ограничаващите детински наивни предписания, от които после — използвайки името му — се опитват да изградят картонената скеля на сцената. В прекрасната глава за същността на фабулата той очевидно не знае и не признава „никакви други правила освен погледа на зрителя, душата, илюзията“ и казва изрично, че обемът на фабулата и нейните граници, а в много по-висока степен характерът или времето и мястото на нейното построение не могат да се определят с никакви правила. О, да можеше да възкръсне Аристотел и да видеше погрешното, безсмислено прилагане на неговите правила при драми от съвсем друг вид! Но нека останем по-добре при тихото, спокойно изследване.

⁴ Всичко това . . . в самата природа на нещата: Съответствувало на обусловените по място и време отношения, както и на определените от традицията национални своеобразия на гръцкия театър.

⁵ Точно противоположния път . . . който гръмко ни се внушава: Лесинг в свитък 46 на своята „Хамбургска драматургия“ говори за причиненото от единството на място и време опроставане на действието.

⁶ За Софокъл било от съществено значение задълбочаването на вече позната материя в психологическо, морално и преди всичко в политическо-религиозно отношение.

⁷ Поучителният Еврипид: Трагедиите на Еврипид за разлика от другите гръцки трагичи съдържат елементи на морализация и поука — относно същността на боговете, относно природата и претенциите за еманципация на жената.

⁸ Теспис: Гръцки поет трагик, атинянин, който около 540 г. пр. н. е. пръв поставил трагедии.

⁹ Разнообразно творещия Софокъл: Представяните в един ден трилогии на Софокъл показвали не едно продължаващо действие, както е при Есхил, а различни по съдържание пиеси.

¹⁰ Великият мъж: Аристотел (384—322 пр. н. е.) развил своята теория за драмата и епоса в съчинението си „Поетика“, като се опирал предимно на Софокъл и Омир.

Както се изменя всичко в света, така неизбежно се е изменила и природата, която всъщност е създала гръцката драма. Световно устройство, нрави, състояние на републиките, традиция на героичното време, вяра, дори музика, израз, мярка на илюзията — всичко се е изменило, а с това естествено изчезва и всякакъв материал за фабулата, тласък за разработката, повод за целта. Наистина човек могъл да потърси прастарото или пък нещо чуждо от други нации и да го облече съобразно дадения обичай, но всичко това не направило вече такова впечатление, следователно е било лишено от душа, следователно (защо да си играем с думи?) не е било вече същото нещо — (а друго): кукла, манекен, маймуна, статуя, в която само най-углъбеният ум би могъл да намери демона, който би оживил статуята. Нека се обърнем веднага към новите атиняни на Европа¹¹ (тъй като римляните били много глупави или много умни, или много диви и необуздани, за да създадат театър, напълно в стила на гръцкия) и това ще стане, струва ми се, очевидно.

Едва ли би могло да се намисли и направи по-съвършен манекен-имитация на гръцкия театър,¹² отколкото това е било направено във Франция. Нямам предвид само тъй наречените театрални правила, които се приписват на добрия Аристотел: единство на времето, мястото и действието, свързване на отделни сцени, правдоподобност на сценичната обстановка и т. н., а наистина ще запитам дали изобщо е възможно на тоя свят нещо да стои над ослепителното класическо творчество, което са дали Корней, Расин, Волтер, над редицата от хубави сцени, диалози, стихове и рими с тяхната отмереност, благопристойност, блясък. Не само авторът на настоящата статия се съмнява в това предположение, но и всички почитатели на Волтер и на французите, особено пък самите тези благородни атиняни направо ще го отрекат — както вече достатъчно са правили това, правят го и ще го правят: „Над това не стои нищо друго, то не може да бъде надминато!“ И наистина, поставили на сцената манекена, тези хора от общоприета гледна точка имат право и от ден на ден това тяхно право ще се утвърждава все повече във всички страни на Европа, колкото повече се увличат във външния ослепителен блясък и маймунски му подражават!

И въпреки това човек изпитва някакво потискащо, непреодолимо чувство: „Това не е никаква гръцка трагедия! По своята цел, по своето въздействие, характер и същност не е никаква гръцка драма!“ И най-ревностният почитател на французите не ще отрече това, стига да е почувствувал гърците. Аз дори няма да проучвам „дали наистина те така съблюдават правилата на своя Аристотел, както си дават вид, че правят това“, и срещу чийто високомерни и гръмогласни претенции Лесинг изказа неотдавна своите страшни съмнения.¹³ Но дори и да се приеме всичко това, драмата при тях далеч не е същата. Защо? Защото по своята вътрешна същина тя няма нищо общо с онази: ни действие, ни нрави, ни език, ни цел — съвсем нищо. А каква е ползата от всичката тази външно така спазвана еднаквост? И няма някой ще повярва, че даден герой на великия Корней е римски или френски герой? Герой от испански тип или от типа на Сенека,¹⁴ галантни герои, фантастично храбри, великодушни, влюбени, жестоки герои, сиреч драматически фикции, които извън театъра биха изглеждали същински глупци, и поне за Франция те били още по онова време почти чужди, както сега пък са напълно чужди в почти всички пиеси — ето, това са те, героите! Расин говори с езика на чувството. Разбира се, ако се приеме това положение, нищо няма да стои по-горе от него, обаче вън от това аз и не зная где едно чувство говори с такъв език. Това са изображения на чувството от трета, чужда ръка, но никога не са или пък рядко са непосредствените, първите, неподправените душевни трепети, които търсят и най-после намират слова. Изящният стих на Волтер с неговите: форма, съдържание, образи, блясък, ос-

¹¹ *Новите атиняни на Европа*: Французите от времето на Людовик XIV и тогавашните драматурзи класисти, Корней (1606—1684), Расин (1639—1699).

¹² *Манекен-имитация на гръцкия театър*: Само външно подражание на гръцката трагедия (използване на сюжети, прилагане на съответни правила и т. н.).

¹³ *Лесинг изказа... съмнения*: Хердер има предвид критиката на френската трагедия в „Хамбургска драматургия“ на Лесинг (вж. там свитъци 38—39 за възгледите на Аристотел).

¹⁴ *Или от типа на Сенека*: На испанската драма и на трагедиите на Сенека (ок. 5 г. пр. н. е. до 65 г., римски философ, писател и обществен деец, роден в Кордова—Испания) се гледало като на образци на неестествени преувеличения. Корней се влияел от испанската драма, а Расин от трагедиите на Сенека.

троумис, философия — не е ли наистина прекрасен стих? Разбира се — най-прекрасният, който можем може би да си мислим, и ако бях французин, бих се отчаял след Волтер да напиша и единствен стих — но, прекрасен или не, в никакъв случай не театрален стих! Стих, който за всяка драма (освен френската) — за нейното действие, език, нрави, страсти, цел — ще бъде винаги школка съчинение, лъжа и галиматия. И накрая: каква е *целта* на всичко това? Във всеки случай никаква гръцка, никаква трагическа цел! Да се постави на сцената хубава пиеса, дори ако би имала прекрасно действие, в която добре възпитани и облечени господа и дами биха декламирали хубави реплики и излагали в хубави стихове най-прекрасната и най-полезната философия! Да се включат всички в един сюжет, който позволява догадка за представлението, а следователно и привлича към себе си вниманието! И накрая да се остави да бъде представено всичко това от известен брой обучени господа и дами, които наистина много държат на декламации, на надуты сентенции и възниши ефекти на чувството, на аплодисменти и благоволенията на публиката — всичко това може да стане прекрасно и най-добро средство за рецитация, за упражнение в дикция, за поза и благопристойност, за нагледна картина на добри и дори героични нрави и накрая дори цяла академия на национална мъдрост и приличие приживе и при смърт (пропуснати са всички второстепенни цели) — прекрасно, назидателно, поучително, превъзходно, но нито помен от *целта* на гръцкия театър!

А каква е била *целта*? Аристотел е казал това и достатъчно се е спорило по този въпрос — ни повече, ни по-малко от известно разтърсване на сърцето, развълнуване на душата в известна степен и от известни страни, накратко, вид илюзия, каквато наистина още не е постигнала и не ще постигне никаква френска пиеса. А следователно (нека си е прекрасна и полезна колкото си ще) това не е гръцка драма! Не е и трагедия на Софокъл! Външно като кукла, манекен — може и много да прилича на нея, но на куклата, манекена липсва дух, живот, природа, правда, а следователно и всички елементи на затрогването, следователно — цел и средства за достигане на *целта*. И така, няма това е все още същото нещо?

С това тук все още не се решава нищо относно въпроса за ценността или малоценността; става дума засега все още само за различieto, което ни се струва след всичко гореизложено за безспорно. А сега предоставям всеки сам да присъди: дали е възможно „полуправдоподобно копиране на чужди времена, нрави и деяния, предприето с чудесната цел да бъдат приспособени те за двучасово представление на дадена сцена, да се постави направо съсили по-горе от едно подражание, което в известен смисъл е било висшата национална същност“; дали е възможно за дадено произведение, което като цялост всъщност няма никаква цел (и тук всеки французин ще трябва или да се измъкне, или да се направи, че не чува подигравките), — та нали по признаване на най-добрите философи зрещата на доброто са подбирани само в единични частности — може ли това произведение да се постави наравно с важна за страната институция, гдето във всяко малко обстоятелство се крие въздействие, най-висше, най-дълбоко възпитателно значение; дали най-после ще настъпи време, когато — както вече са забравени повечето от пиесите на Корней, и то най-художествените — ще се гледа на Кребийон¹⁵ и Волтер с такова учудване, с каквото сега се гледа на „Астрея“¹⁶ на господин Д'Юрфѐ и на всички „Клелии“ и „Аспазии“¹⁷ от времето на рицарите — „колко много ум и мъдрост, колко много изобретателност и труд!“ Колко неизмеримо много би могло да се научи от тях, но жалко е, че всичко това е включено в „Астрея“ и „Клелия“! Всичкото им изкуство като цялост е лишено от естественост, то е авантюристично, отвратително. Щастливци — ако беше вече настъпило времето на вкуса към правдата! Цялата френска драма тогава щеше да се е превърнала в сборник от изящни стихове, сентенции, чувства, обаче великият Софокъл щеше да си е още все същият!

Да си представим, впрочем, един народ, който — поради обстоятелства, които не можем да проучваме — би предпочел с удоволствие — вместо да подражава като маймуна и да удари

¹⁵ Кребийон, Проспер (Стария) (1674—1762): Френски писател, автор на трагедии на ужаса.

¹⁶ „Астрея“ на господин Д'Юрфѐ: Д'Юрфѐ, Оноре (1568—1625) — френски писател, създател на френския пасторален роман. „Астрея“ — негов роман в 5 части, сантиментална пасторска идиллия.

¹⁷ Клелия, Аспазия (както и Астрия): Персонажи в сантиментални галантни романи от 17 и 18 в.

на бяг със задигнатата орехова черупка — да си създаде сам своя драма; но и в такъв случай, струва ми се, първият въпрос е пак: кога, где, при какви обстоятелства и от какво ще трябва да я създаде? И не е нужно никакво доказателство за това, че създаването ѝ няма да е и не може да бъде резултат от нищо друго, освен от отговора на тези въпроси. Ако той не извлече своята драма из хора и дитирамба, то тя и не ще има нищо от особеностите на хора и дитирамба. Ако той няма пред погледа си такава простота на историческите факти, на традицията, на семейните, държавните и религиозните отношения, то естествено и драмата не ще има нищо от всичко това. Той ще си създаде своята драма по възможност съобразно своята история¹ според духа на времето, нравите, мненията, езика, националните предразсъдъци, традиции и склонностите, ще я създаде, па макар и от карнавалните игри по време на сирни заговезни и от кукления театър (точното както благородните гърци са я създали от хора) — и създаденото ще бъде драма, ако то постигне у този народ целта, която си поставя драмата. Както се вижда, ние сме стигнали до *totum divisum ab orbe britannis*¹⁸ и до техния велик Шекспир.

Никой *pullulus Aristotelis*¹⁹ не ще отрече, че там, в това и в предходното време, Англия не е била като Гърция; и да се изисква появата там на гръцка драма, произлязла по естествен път (не говорим за подражание), е по-неприятно, отколкото ако овца родеше лъв. Ала първи и последен въпрос е следният: „Каква е почвата, за какво е подготвена тя, какво е посеяно в нея, какво може да роди?“ И, о небеса! Колко далеч различно е тук всичко, отколкото в Гърция! История, традиция, нрави, религия, дух на времето, на народа, на трогателността, на езика — колко далеч различно е тук всичко, отколкото в Гърция! Читателят може да познава много или малко двете епохи, но той нито за миг не ще сбърка едната с другата, защото между тях няма никаква прилика. И ако в тази епоха, изменила се щастливо или нещастно с оглед на хората, се появеше гений, който би извлякъл от своя материал една драматична творба така естествено, величествено и оригинално, както гърците от своя материал, и тази творба постигнеше по съвсем други пътища същата цел и поне сама по себе си беше далеч по-сложна в своята простота и проста в своята сложност — сиреч (съгласно всяка метафизическа дефиниция) представляше едно свършено цяло — то що за глупак би бил този, който сравнеше или дори заклеимеше тази творба, защото била втора, а не първа! Та нали цялата ѝ същност, достойнство и съвършенство се основават тъкмо на това, че тя не е първата, че от почвата на времето е израснало друго растение.

Шекспир намира пред себе си и около себе си всичко друго, но не и присъща на отечествениите нрави, деяния, склонности и исторически традиции простота, създава основата за гръцката драма, и тъй като съгласно първата метафизическа максима нищо не възниква от нищо, то ако останеше до философите — в света не е възникнала и не би могло да възникне — въз основа на горната максима — не само гръцка, но и никаква драма. Но тъй като, както е известно, геният е нещо повече от философията, а творецът — нещо съвсем различно от аналитика, то на обикновения смъртен, надарен с божествена сила, било осъдено да извика — с помощта на напълно противоположен материал и съвсем различна обработка — същото въздействие: страх и състрадание²⁰ — и двете в такава степен, в каквата онзи първи материал и първа обработка едва ли са били в състояние да извикат преди това! Богопомазан в своето начинание щастливец — син на боговете! Тъкмо новото, първичното, напълно самобитното разкрива изконната сила на неговото призвание.

По времето на Шекспир в Англия няма театър с хор, но има пък историко-политически пиеси²¹ и куклен театър. И от тях, от тези историко-политически пиеси и кукления театър, от

¹⁸ (Лат.): Отделените от целия свят британци (Вергилий, „Еклоги“, I).

¹⁹ *Nikoy pullulus Aristotelis* (лат.): Никой ученик (буквално пиле, пиленце) на Аристотел.

²⁰ *Страх и състрадание*: Съгласно Аристотел („Поетика“) страхът и състраданието са цел на трагедията. Лесинг доказва в своите „Литературни писма“ (17-о), че Шекспир постига по-добре тази цел от френските трагичи, макар че използва други средства. Хердер не споделя тази мисъл на Лесинг.

²¹ *Историко-политически пиеси* („*Haupt- und Staatsaktionen*“): Наименование на псевдоисторически трагедии на немския театър от 17 и първата половина на 18 в. Имат своя произход от пиеси на шекспировския театър, пренесени в Германия от странствуващи английски актьори.

тази лоша глина, Шекспир създава великолепните си творби, които и сега са пред нас и живеят свой живот! В характера на своя народ и своята родина той не открива еднообразен състав, а многообразие от съсловия, бит, убеждения, народи, езици. Мъжата по предишното би била безполезна. И той преплита във великолепна поетическа цялост: съсловия и хора, народи и видове езици, крале и шутове, шутове и крале! Духът на историята, на фабулата, на действието, който той проследява, далеч не е така прост в своя състав; той взема историята такава, каквато я открива и сглобява с творческия дух най-разнообразни елементи в чудесна цялост, което бихме могли да наречем ако не действие в гръцкия смисъл на думата, то акция в средновековния смисъл, или пък на езика на новото време — произшествие, велико събитие.²² О Аристотеле, ако се появеше сега, ти щеше да поставиш новия Софокъл наравно с Омир, щеше да създадеш специална теория за него, каквато още не са създали досега неговите съотечественици — Хоум и Хърд, Поуп и Джонсън!²³ Ти щеше да се радваш, че от всеки раздел [на своята „Поетика“]: действие, характер, мисли, израз, сценична обстановка като от два ъгъла на триъгълника ще можеш да теглиш линии, които се пресичат горе в една точка, и тази точка, този връх ще бъде целта на трагедията, нейното съвършенство! Ти щеше да кажеш на Софокъл: „Нарисувай светия образ на този олтар! А ти, о северни барде, покрий всички страни и стени на този гръцки храм със своите безсмъртни фрески!“

Нека продължа като тълкувател и рапсод, защото Шекспир ми е по-близък, отколкото гръкът. Ако у гръка господства единството на някакво действие, то Шекспир възпроизвежда едно произшествие, едно събитие като цялост. Ако у гръка господства общ тон в описанието на характерите, то у Шекспир господствуват всички характери, съсловия, битови особености, доколкото само са способни и нужни да създадат главното звучене на неговия оркестър. Ако у гръка напевният, изтънчен език²⁴ проектира като из небесния ефир, то Шекспир говори на езика на всички възрасти, на всички хора и човешки раси, той е преводач от всички езици, на които се изразява природата. А нима въпреки толкова различните им пътища, те не са все пак любимци на едно и също божество? И ако първият изобразява и учи, и възлунва, и възпитават гръци, то Шекспир учи, възлунва и възпитават хора на Севера! А когато го чета, за мене изчезват театър, актьори, кулиси; аз виждам само отделни, носени от урагана на времената листове от книгата на световните събития, на providения, виждам отделни отпечатъци на народи, съсловия, човешки души; и всичките тези най-разнообразни и отделно действащи машини са същото (каквото сме и ние в ръцете на твореца) — неведоми, слепи оръдия за създаване цялостта на една театрална картина, на величави събития, които само поетът обхваща със своя взор. Кой може да си представи по-велик поет на северното човечество и то в тази епоха!

Като пред море от събития, гдето вълни с шум се надпреварват — така застани пред неговата сцена! Явленията на природата се сменят едни други, взаимодействуват си, колкото и обособени да изглеждат, взаимно се създават и разрушават, за да се изпълни замисълът на създателя, който сякаш е включил всички в плана на опиянението и безредието — тъмни, малки символи в слънчевата система на една божия теодицея. Лир — прибрзваният, пламеният, благородният в своята слабост старец, както си стои пред картата на своето царство и раздава корони, и разпокръва земите си — още в първата сцена на своята поява той носи в себе си всички семена на своята прерватна участ, които ще дадат в най-мрачното бъдеще своя плод. Ето го добросърдечният разточител, прибрзваният безмилостник, вдетеният баша — такъв ще го видим скоро

²² „...Ако не действие, ... то акция. ... произшествие. ... събитие: Хердер противопоставя действие от класическата трагедия на акция в средновековната и шекспировската драма, обединяваща в своята фабула многообразие от „събития“ и „произшествия“. Историческата драма на младия Гьоте „Гьон фон Берлихинген“ (1773) осъществила тази идея на драматизирания исторически разказ от типа на драматизиранияте Шекспирови хроники.

²³ Хоум. ... Джонсън: Критици и издатели на Шекспирови драми. Хоум споменава за Шекспир в своите „Елементи на критиката“ (1782), Хърд — в своя коментар към „Поетическо изкуство“ на Хораций (1749). Поетът Александър Поуп (1725) и критикът Самуел Джонсън (1762) били в 18 в. първите издатели на Шекспир.

²⁴ Напевният, изтънчен език. ... Гръцкият стих, рециран с ритъм и със страстно развълнуван глас, въздействувал музикално.

ро и в преддверията на замъците на неговите дъщери: умоляващ, молещ се богу, просещ, проклинащ, мечтаещ, благославящ и — о боже — безумие предчувстващ. Ето го скоро пред нас: гологлав сред мълни и трясък, до най-долното човешко стъпало низвергнат, заедно със своя shut в пещерата на обезумял просяк, измолващ сякаш от небесата безумие — в цялото си дребно величие на нищета и изоставеност; и ето, идващ на себе си, озарен от последния лъч на надеждата, та след това тя навеки, навеки да угасне! А сега: пленен, с мъртвата спасителка — със своето дете, със своята дъщеря, простила му за всичко — на ръце, умиращ върху нейния труп; старият слуга — последвал в смъртта своя крал, о боже, каква смяна на времена, на обстоятелства, на бури и време, на събития! И всичко това не е просто само един сюжет, или дори, ако искаш, не е герои и държавнически акции, изградени от начало до край по най-строгото правило на твоя Аристотел, ами пристъпи по-близко и почувствавай човешкия дух, подредил на съответно място в общата картина: всяко лице, всяка възраст, всеки характер, всяко второстепенно нещо. Двама престарели бащи и всичките им толкова различни деца! Синът на единия — така нещастен, но признателен към измамения си баща, а синът на другия — страшно щастлив, но не по-малко непризнателен към най-добросърдечния от всички бащи. А този другият баща — как той се държи към своите дъщери и те към него, към техните съпрузи, женихи и към всичките си съучастници в щастие и нещастие. Слепият Глостер, воден за ръка от своя син, когото не е познал, и безумният Лир в нозете на прокудената си дъщеря! И ето че настъпва моментът на повтор в щастливата съдба, когато Глостер умира под дървото, а тръбата зове: всички странични обстоятелства, движещи пружини, характери, ситуации са вплетени в един трагичен възел, всичко е пуснато в ход — всичко се развива в единно цяло, в което са добили свое място бащи и деца, крале и шутове, нищета и горест, гдето все пак навсякъде, във всички обособени сцени се долавя душата на събитието, гдето смяната на мястото, на времето и обстоятелствата, а бих казал дори и езическата вяра в съдбата и звездите, господствуваша навсякъде, така неразделно са свързани с това единно цяло, че не бих могъл да се реша да променя, преместя или разместя каквото и да било от други пиеси — тук, или оттук — в други пиеси. И това не било драма, а Шекспир не бил драматичен поет, не бил драматург? Той, който обхваща с една ръка стотици сцени от едно световно събитие, с поглед въвежда ред в тях и ги изпълва с дишането на съживяващата всичко душа; той, който напълно приковава към себе си не само нашето внимание, а сърцата ни, всичките ни страсти, цялата ни душа от началото до края; ако пък това е недостатъчно, то нека свидетелствува татко Аристотел: „Величината на живата твар трябва да може да се обхване само с един поглед, а тук — о небеса! — как се прочувствува от дън душа и се довежда докрай събитието в цялата му пълнота. Цял един свят на драматически раздвижена история — така велик и дълбок като природата; обаче творецът ни дава очи и ориентир, за да наблюдаваме нашироко и надълбоко!

В Отело, в този мавър, какъв свят, каква цялост, каква жива история на страстта на този благороден нещастник — на нейното възникване и развитие, на бурния ѝ взрив и печален край! А каква пълнота и съгласуваност в движението на колелата на този механизъм! Как този Яго — дяволът в човешки образ, гледа на света и си играе с всички, които са около него; и как стои като омагьосана около него цялата тази група — Касио и Родриго, Отело и Дездемона, всичките тези характери, и как лесно се разпалват те като прахан от адския му плам, как всеки един попада на мерника му, а той всичко използва и всичко стремително се носи към печалния завършек. Ако ангел на небесното провидение е претеглял съразмерно човешки страсти и събирал на групи души и характери, на които подсказва поводи за дейност, която им се струва уж свободна, а след това — с помощта на тази мнима свобода ги води всички като с веригата на съдбата към своя замисъл: то тук всъщност човешкият дух е бил този, който е планирал, замислял, чертал, направлявал.

Не би трябвало дори да се напомня, че време и място са винаги така свързани с действието, както са свързани помежду си черупката и ядката на плода, и въпреки всичко, тъкмо около това се вдига най-много шум. Ако Шекспир е налучкал божествения похват да свързва цял един свят от най-разнородни явления в едно събитие, то естествено е спадало тъкмо към правдивостта на неговите събития, да се идеализират всякога също така мястото и времето, та да допринасят и те за илюзията. Нима ще се намери някой на света, комуто да е безразлична такава дреболия в

живота като място и време, особено пък в случаи, които вълнуват, възпитават, преобразяват цялата ни душа — на младини, в изпълнени със страст сцени, във всички постъпки, свързани с живот или смърт? А не са ли тъкмо мястото и времето, както и многото външни обстоятелства, които неминуемо дават на цялата история опора, трайност, действително съществуване, и ще позволи ли някой — бил той дете, младеж, влюбен или мъж в полета на подвизите — да му се отнеме нещо от външната обстановка — всичко това: как? где? кога?, без то да е в ущърб на цялостната представа на неговата душа? Ето тук Шекспир е най-великият майстор, тъкмо защото винаги е само слуга на природата. Когато обмисля събитията на своя драма, когато ги прехвърля в главата си — как всеки път заедно с тях кръжат в главата му и съответните места и времена! Из възможните места и времена от световната история се явяват — подчинени сякаш на никакън закон на фаталността — тъкмо такова място и време, които са най-ефектните, най-идеалните с оглед на чувството на действието, при които най-странните, най-дръзките обстоятелства подкрепят най-силно илюзията на правдивостта, гдето смяната на времето и мястото, над които самовластно разполага поетът, най-мощно вика: „Тук няма поет, тук има творец, това е историята на света!“

Когато например поетът обмисля в душата си като своя творба ужасното цареубийство, наречено трагедия „Макбет“ — а пък ти, мили ми читателю, си бил така тъп, та да не съизживееш в никоя сцена обстановката и мястото — тогава горко му на увехналия лист в ръката ти, о Шекспир! И тъй, читателю, ти не си почувствувал нищо нито при предсказанието на вещицата в пустошта под блясъка на светкавиците и тъгнеча на гръмотевиците, нито при появата на окървяения воин с вестта до краля за подвизите на Макбет и кралското послание-награда за него, нито как у Макбет мисълта за наградата се прекъсва от мисълта за предсказанието на вещиците и как тези мисли се преплитат в главата му! Не си видял как неговата жена броди в замъка със съдоносното писмо в ръка, на която по-късно е сядно да броди пак там, но в ужасно душевно състояние, нито пък — накрая — спокойно си вдишвал заедно с кроткия крал вечерния полъх около двореца, гдето ластовицата тъй сигурно гнезди, ала ти, о кралю — това е още в незрима перспектива — ти се приближаваш неусетно към своя гроб. Замъкът във възбудена подготовка за приемане на високия гост, а Макбет в подготовка за убийство! Нощната сцена на Банко с факела и меча, която подготвя по-нататъшното развитие на действието! Кинжалът, ужасният кинжал на провидението! Биене на часовниковата камбана — и едва извършено замисленото, а вече се чука на вратата! — Разкриването, стичването на хора! Нека мислено премине човек през всички възможни места и времена — дали би могло да стане това в действителност другояче, в друга обстановка, и да постигне при това своята цел! Сцената с убийството на Банко в гората, нощното утешение и духът на Банко, а после пак пустошта на вещиците (защото е настъпил краят на предречените ужасни злодеяния на Макбет); и сега — пещерата на вещиците, заклинание на духовете, прорицанията: яростта и отчаянието на Макбет! Гибелта на децата на Макдъф, измъкнати изпод крилето на самотната майка, и онези двама изгнаника под дървото, а след това зловещата бродница из замъка — леди Макбет и странното сбъдване на прорицанието — движещият се към замъка Дъсинейн Бърнамски лес, гибелта на Макбет от меча на нероден от жена — би трябвало да спомена всички, всички сцени, за да наименовам идеализираното място на извършване на това неназовимо цяло, на този съдоносен свят — свят на цареубийства и възшебства, който се явява като душа на тази пиеса и вдъхва живот и на най-малките обстоятелства за време, място и дори на привидно обкръжане; би трябвало да превърна в страховтно, неразделимо цяло всичко в душата — и все пак с всичко това едва ли щях да кажа нещо.

Индивидуалното на всяка отделна пиеса като отделна вселена сама по себе си е тясно съчетано с мястото, времето и творението във всички пиеси. Лесинг е разгледал някои характеристики на „Хамлет“ в сравнение с театралната царица Семирамида²⁵ — как е изпълнена цялата драма на Шекспир отначало докрай с този местен дух! Двор на замъка и ужасен студ, сменяща се стража и нощни разкази — едни не вярват, други вярват, звездата — ето появява се! Има

²⁵ В сравнение с театралната царица Семирамида (легендарна царица на Асирия): Лесинг прави критичен анализ на трагедията „Семирамида“ (1748) от Волтер в „Хамбургска драматургия“ и сравнява появяването на призрака в „Семирамида“ и „Хамлет“ (1600).

ли такъв, който да не предугажда във всяко слово и обстоятелство естественост и подготовка към следващото? А сега — по-нататък. Цялата костюмировка на призраците — подробно изчертани; също и на хората — наблюдаващи призрака! Кукуригане на петел и биене на барабан, безмълвен знак и близкият хълм, слово и заемане — каква обстановка, какво задълбочено разкритие на картината! И как ужасеният крал коленичи за молитва, а Хамлет се промъква край него в стаята на майка си и застава пред портрета на своя баща! А сега друга сцена: Той на гроба на своята Офелия — този трогателен good fellow²⁶ в отношенията си с Хорацио, Офелия, Лаерт, Фортибрас. Юношеската игра в действие, която преминава през цялата пиеса и почти до края така и не се превръща в драматическо действие — за този, който чувства и търси тук, на макар и за миг, сцена-подиум, а на нея търси редица свързани, изискани диалози, за него не е съществувал, нито е писал, ни Шекспир, ни Софокъл, ни който и да бил друг истински поет на света.

О, да имах думи, за да дам израз на отделното главно чувство, което господства във всяка пиеса и я изпълва като световна душа! Как в „Отело“ спадат наистина към пиесата както самите нощни търсения, така и приказната чудесна любов, както пътуването по море, морската буря, така и бушуващата страст на Отело, както многократно изложеният на присмех начин на смъртта, така и събличането на Дездемона под звуците на траурната песничка и свистенето на вятъра, както характерът на греха, така и самата страст — появата на Отело, обръщението му към нощната светлина и т. н.; — о, да беше възможно да се изрази това с думи, искрено и живо, както се слива всичко това в един свят на трагическо произшествие — ала това не е възможно. И най-жалката цветна картина не може да се опише или възсъздаде с думи, а как е възможно в такъв случай да се предаде преживяното на един жив свят във всичките му сцени, обстоятелства и чар на природата! Прегледай, читателю мой, каквото пожелаеш: „Лир“ и „Ричардовците“, „Цезар“ и „Хенриховците“, дори фантастически пиеси и дивертисменти²⁷, особено „Ромео“ — сладостната пиеса за любовта, която същевременно във всяка точка на своето развитие е и роман, и място, и мечта, и поема — прегледай всичко това, опитай се нещо да премахнеш, да сменеш, дори да го опростиш като за френска сцена — един жив свят, с всичката очевидност на неговата истинност, превърнат в такава сцена: хубава смяна наистина, хубаво изменение! Отнеми на растението почвата, сока, силата — и ти го оставиш на голия въздух! Отнеми на човека млястото, времето, индивидуалните особености — и ти си му отнел дихание и душа, и той е вече само подобие на човек.

Та тъкмо там Шекспир е брат на Софокъл, гдето привидно, външно никак не прилича на него, а вътрешно е напълно като него. Тъй като всяка илюзия се постига чрез тази очевидност, истинност, чрез това творческо възсъздаване на историята, и тъй като без всичко това тази илюзия не само нямаше да се постигне, но нямаше да остане и нито елемент повече от Шекспировата драма и от драматическия дух (или пък напразно съм писал) — то ясно е, че целият свят е за този велик дух само телесна обвивка, че всички явления на природата са членове на тази телесна обвивка, както пък всички особености и начина на мислене са черти на този дух — тогава цялото може да е онзи бог-великан на Спиноза — „Пан! Вселена!“²⁸. Софокъл остава верен на природата, като разработва едно действие на едно място и в едно време, а Шекспир можеше да ѝ остане верен само като проточи своето световно събитие и човешка съдба през всички места и времена, гдето те са, гдето те стават; и бог да е на помощ на търсещия забава французин, който ще ми дойде в последното действие на Шекспирова пиеса, за да погълне тук трогателността в нейната квинтесенция! При някои френски пиеси това може и напълно да отива, защото там всичко е написано в рими и е и инсценирано само за театъра, но тук такъв французин ще си отиде с празни

²⁶ (Англ.): Добър момък, другар.

²⁷ Дивертисменти: (тук) — Вмъкнати сцени в драматическо произведение с песни и танци. Хердер има предвид „Сън в лятна нощ“ и „Буря“ на Шекспир.

²⁸ Онзи бог-великан на Спиноза — „Пан! Вселена!“: Спиноза, Барух (1632—1677), холандски философ. — „Пан! Вселена!“ — немски превод на основния термин на материалистическия пантеизъм на Спиноза (гръцкото: *hen kai pan* — „всеединство“). В диалога „Бог“ Хердер прави своя самостоятелна интерпретация на пантеистичното учение на Спиноза за единството на битието и бога. Там четем: „и светът е единство, и божеството е вселена“.

ръце. Тук световното събитие е вече минало и той вижда само заключителната, най-лошата последица — хора мрат като мухи — и излиза от салона, отегчен и се възмущава; Шекспир извиква у него само чувство на яд, а неговата драма е най-глупавата дивотия.

Изобщо цялото това объркано кълбо от въпроси относно единството на място и време отдавна да е вече оправено, ако някоя философска глава беше си направила усилието да си зададе и тук — относно драмата — въпроса, какво ли означава собствено това място и време! Ако това означава само театрална сцена и необходимото за театралния дивертисмент²⁹ време, то в такъв случай никой в света, освен французите, не спазва единството на място, мярката за време и за сцени. Гърците, при тяхната способност да създават пълна илюзия, за която нямаме почти и понятие, не са мислили за нищо толкова малко, колкото именно за това. Приготовленията на сцената им са ставали с оглед на публичния характер на театралното представление, пред което боговееди като пред храм. А каква ще е тази илюзия, ако един човек след всяко явление поглежда часовника си: дали е могло да стане такова нещо за толкова време?³⁰ И за когото би било истинска радост, ако все пак поетът не го е измамил нито с минутка и е показал на сцената само точно толкова, колко би видял в охлювския вървеж на своя живот! Що за създание е той, ако това е главната му радост! И що за поет ми би бил този, за когото това е главна задача, и който се пчи с тези свои дребнави правила: „С какво умение успях да стесня и вмъкна толкова и толкова изцъпи песни в тясното ограничено пространство на тази сценична скеля, наречена théâtre français, и в даления срок на театралното представление, както и да изравня и подреда една до друга отделни сцени! И всичко точно сглобено и съшито!“ Жалък церемониалмайстор! Театрален савояр³¹, а не творец, не поет, не бог на драмата! Ако си наистина творец, не ще те смущава биенето на часовника на кулата или камбанният звън, а ти сам ще си създадеш мярката за пространство и време и ако можеш да създадеш един свят, който съществува само във времето и пространството, ето — ти ще намериш тогава вътре в самия него своята мярка за време и пространство: в този свят ти трябва да въведеш като с магия всички зрители, да им внушиш тази мярка, или, в противен случай, ти си — както вече казах — всичко друго, но не и драматург.

Нужно ли е да се доказва комуто и да било на този свят, че време и пространство сами по себе си не са всъщност нищо, че те са най-относителното нещо спрямо битие, действие, страст, последователност на мислите и мярка на вниманието във или извън душата? А на тебе, добросърдечни определителю на времетраенето на действията в драмата по стрелките на часовника, нима не ти се е случвало никогав живота да ти се струват часовете като минути, а дните като часове, както и обратното — часовете като дни, а нощните бдения като години? Нима не си изживял такива положения в живота си, когато душата ти — внезапно и напълно извън тебе — полита ту към романтичната стая на твоята любима, ту към вкочанения труп на близък човек, ту към потискащата външна унизителна нужда или пък отново над света и времето — прекосявайки огромни пространства и континенти и, забравяйки всичко около себе си, лети към небесата или се вмъква в душата и сърцето на този, чието битие усещаш сега така ясно? И ако това е възможно в твоя — подобен на живота на червея или на дървото — инертен и сълив живот, когато многобройни корени придържат здраво към мъртвата почва на твоето място и всяка крачка, която ти провлачаш, е достатъчно бавен момент, за да измерваш своя ход на червей, то помисли си сега за миг, че си в един друг свят, в един поетичен свят, свят на съновидения! Не си ли почувствувал никогав как изчезват по време на сън място и време? Що за несъществени неща, що за сенки са това в сравнение с дейността и въздействието на душата? Как единствено само от нея зависи да си създаде свят, пространство и мярка за време, и то както и където пожелае? А ако ти си почувствувал това, макар и само един-единствен път в живота си, и ако се събудеш след четвърт час сън и под въздействието на своите мрачни съновидения би се заклел, че си спал, сънувал и действувал цели нощи, то би ли ти се сторил, па макар и за миг, сънят на Мо-

²⁹ За театралния дивертисмент: (фр.) Приблизително: кратки игрални опери.

³⁰ Дали е могло да стане такова нещо за толкова време: Корней изисквал времетраенето на театралното действие да не е повече от два часа.

³¹ Театрален савояр: Тук приблизително „неизкусен художник“, празнисловец, шарлатанин.

хамед³² като сън безсмислена глупост? И нима не е първо и единствено задължение тъкмо на всеки гений, на всеки поет, особено пък на поета-драматург да те постави в състояние на такова съновидение? А сега си помисли какви светове ти объркваш, като показваш на поета джобния си часовник и своята гостна стая, та да те учи да бленуваш по този часовник и в тази гостна!

В хода на изобразяването от него събитие, im ordine successivorum u simultaneorum³³ на неговия свят — там се крият неговото пространство и време. Как и накъде те увлича той? Стига да те увлече — там е неговият свят! Как да тече времето, бързо или бавно — той определя това; той ти налага този ход — това е неговата мярка за време. А какъв майстор е и тук Шекспир! Бавно и тромаво започват събитията в създадената от него природа — както в самата природа, тъй като той я възпроизвежда само в умалени размери. Какви усилия! — преди да се раздвижат пружините на действието, но как протичат пък след това сцените! Колко по-къси стават репликите и по-окрили душите, страстта, действието! А колко стихийно е после това надбягване, това подхвърляне на отделни реплики, тъй като никой няма вече време! И накрая най-после, когато поетът-драматург види напълно разочарования читател, почувствувал се загубен в бездната на неговия свят и страст — колко смел става той, какви сцени изрежда една след друга! Лир умира след Корделия, а Кент — след Лир. Сякаш е настъпил краят на света — денят на Страшния съд, когато всичко се струпва едно върз друго и се стромолясва, небето се огъва, планините се сругват, а мярката на времето изчезва завинаги, потъва във вечността. Разбира се, не и за веселия, бодър потомък на галите — французина, който стига здрав и читав до петото действие, за да измери по часовника колко души и за колко време измират. Но, боже мой, ако това ми е критика, театър, илюзия, то какво представляват тогава критиката, театърът, илюзията, какво означават всичките тези празни думи?

А сега започва сърцевината на моето изследване: как, с какво изкуство и с какви творчески средства Шекспир е могъл да пресътвори в такава жива цялост някакъв жалък романс, някаква новела или пък някаква невероятна история? Какви закони на нашето историческо, философско, драматическо изкуство се крият във всяка негова крачка, във всеки негов художествен похват? Какъв простор за изследване, колко много материал за изграждане на нашата история, за философията на човешката душа, за драмата! Обаче аз не съм член на никоя от всичките наши исторически, философски академии и академии по изящните изкуства, в които се занимават по-скоро с всичко друго, но не и с това. Дори и съотечествениците на Шекспир не мислят за това. В какви ли не исторически грешки са го обвинявали често неговите коментатори! Дебелият Уорбъртън³⁴ например — какви хубави исторически картини счита у него за слабост! Дори и авторът на последния „Опит върху Шекспир“³⁵ — нима е дошъл до любимата ми идея, която търсех у него: „Как Шекспир е създавал от романи и новели драми?“ Тази идея не е дошла дори и на ум на автора на този опит, както не е дошла тя на ум и на лорд Хоум — на този Аристотел за британския Софокъл.

А сега само малка бележка относно обикновените класификации на неговите пиеси. На един автор, който несъмнено дълбоко е почувствувал своя Шекспир, съвсем наскоро беше дошла идеята да представи младенеца Полоний — този достопочтен царедворски търговец на риба, със сива брада и сбръчкано лице, със съзливичи очи и с пълна липса на остроумие — като Аристотел за нашия поет Шекспир, а редицата от -als и -cals, които бликат от устата на Полоний при неговия брътвеж, да предложи като най-сериозна класификация на всички Шекспирови пиеси.³⁶ Съмня-

³² *Сънят на Мохамед*: Според мюсюлманската легенда малко преди да умре Мохамед се видял на сън възнесен на небето, а когато се събудил, се оказало, че по време на чудесния сън водата от наклонената стомна не успяла да изтече.

³³ (Лат.): В реда на последователност и едновременно.

³⁴ *Дебелият Уорбъртън*: Издател на произведенията на Шекспир (1747).

³⁵ *Авторът на последния „Опит върху Шекспир“*: Г-жа Монтею („Опит за гения и съчиненията на Шекспир в сравнение с гръцки и френски драматурзи, с някои забележки относно неправилните възгледи на Волтер“, 1769). На Хердер е бил известен преводът на немски език от Ешенбург.

³⁶ *А редицата от . . . всички Шекспирови пиеси*: В „Хамлет“ (действие 2, сцена 2) Полоний подразделя театралните пиеси на „трагически, комически, исторически, идилически, идилическо-комически, историческо-идилически, трагическо-исторически, трагикомично-историкоидили-

вам се. На Шекспир е било наистина присъщо коварството да влага най-вече в устата на деца и шутове празни locos communes³⁷, морални афоризми и класификации, които — употребени в стотици случаи — напълно подхождат за всички и за никого поотделно. А относно новия Стобей³⁸ и Florilegii или Cornu coriae³⁹ на шекспировска мъдрост, каквито англичаните отчасти вече имат и ние, немците, слава богу, неотдавна също се готвихме да имаме — на всичко това най-много биха се радвали такива като Полоний и Ланчелот, разни арлекиновци и шутове⁴⁰, слабоумният Ричард⁴¹ или високомерният крал-рицар, защото у Шекспир всеки разумен и здрав човек не говори повече, отколкото е необходимо; но и тук все още се съмнявам. Полоний ще да е тук, навярно, само престарелият младенец, комуто облаците се виждат като камили, а камилите като невестулки⁴², който някога си на младини играл Юлий Цезар и бил добър актьор, и бил убит от Брут, и знае добре

„why day is day, night night and time is time“⁴³,

сиреч и тук завърта цяла въртележка от театрални слова. Но кой би желал да гради върху това? Или какво би правил човек с класификацията: трагедия, комедия, история, пасторал, трагическо-исторически, исторически-идилически, идилическо-комически, комическо-историкоидилически, и ако направим още стотици комбинации от тези -cals, какво бихме постигнали най-после? Нито една пиеса не ще бъде и няма защо да бъде гръцка трагедия, комедия, пасторал. Всяка пиеса представлява, в най-широкия смисъл на думата, история, която естествено скоро се нюансира повече или по-малко в трагедия, комедия и т. н. Но багрените отсенки се разнасят бавно в безкрайността и накрая всяка пиеса остава, и следва да си остане, каквато е всъщност: история, героична и държавническа акция, както ги разбирали в средните векове или (с изключение на няколко същински Plays⁴⁴ и divertissements) завършена, голяма случка от някое световно събитие, от някоя човешка съдба.

Все по-тъжно настроение създава и по-съществена става мисълта, че и този велик творец на историята и на световната душа застарява все повече, че ние — тъй като слова и нравы, и особености на всяка епоха вяхнат и отпадат, както вяхнат и капят есенните листа — сме оставили така далеко зад себе си тези величествени руини на рицарската природа, че дори и на самия Гариш⁴⁵ — възкресителят на Шекспир и ангелът хранител на неговия гроб — се налага да изменя, да пропуска, да осакатява толкова много, а може би съвсем скоро — тъй като всичко толкова много избледнява и взема друга насока — и неговите драми ще станат съвсем непригодни за живи постановки и ще се превърнат в отломъци — като тези на Колоса⁴⁶ или на някоя пирамида, — на които всеки ще се удивлява и никой не ще разбира! Щастлив съм, че живея все още във време, когато мога да го разбера и когато ти, приятелю мой⁴⁷ — който ще се самопознаеш и

чески“. Горните прилагателни окончават на английски на -al и -cal. Герстенберг (немски драматург и литературен критик, 1737—1823) прилага горното подразделяне към произведенията на Шекспир.

³⁷ (Лат.): Общи места.

³⁸ Стобей: От Стобей (около 600 от н. е.) има един „Florilegium“ („букет от цветя“) — сборник от сентенции.

³⁹ (лат.): Рог на изобилието.

⁴⁰ Арлекиновци и шутове: Образи от Шекспирови трагедии и комедии.

⁴¹ Слабоумният Ричард и високопоставеният крал-рицар: Имат се предвид английските крале Ричард II и Джон (Йохан Безимотни) — герои на две исторически драми от Шекспир (съответно: 1595 и 1596 г.).

⁴² А камилите като невестулки: У Хердер: като Ваßgeigen = контрабаси, а в превода на В. Петров и в превода на Л. Огнянов-Ризор — невестулки („Хамлет“, III, 2).

⁴³ (Англ.): „Защо ден е ден, нощ — нощ, и време е време“ („Хамлет“, II, 2).

⁴⁴ (Англ.): Тук — Комедиите и пиесите-приказки на Шекспир.

⁴⁵ Гариш (1716—1779): Велик английски актьор. Урежда в 1769 г. в родния град на Шекспир (Страфорд) и Лондон възпоменателни тържества в чест на Шекспир (1564—1616).

⁴⁶ Като тези на Колоса: Грамадна статуя (34 м висока) на бога на слънцето на о-в Родос, творба на Харес от Линдос, завършена около 285 г. пр. н. е. Едно от седемте чудеса на света. Разрушена от земетръс в 224 г. пр. н. е.

⁴⁷ Приятелю мой: Обръщение на Хердер към младия Гьоте да създаде — по примера на Шекспир — национална трагедия „от нашите рицарски времена“. Хердер вече е чел в ръкопис (1772) Гьотевия „Гьоз фон Берлхинген“ — историческа драма от миналото на Германия по образец на историческите хроники на Шекспир.

ще почувстваваш какво си при четенето на тези редове и когото съм прегръщал не един път пред светия му образ — можеш все още да таниш сладостната и достъпна за тебе мечта да му издигнеш паметник от нашите рицарски времена, на нашия език, в нашата толкова изродила се родина! Завиждам на твоята мечта и нека не секва благородната ти и творческа немска дейност, докато не се увенчае с успех. Ако пък ти е осъдено да видиш по-късно как под твоята сграда почвата започва да се тресе, а тълпата, застанала наоколо, мълчи, зяпа или се държи подигравателно, и оцелялата през вековете пирамида не е вече в състояние да възкреси духа на древния Египет — твоето дело ще пребъде и някой предан твой потомък ще потърси гроба ти и с благоговейна ръка ще напише на него какво е бил животът на почти всички достойни за този свят:

Voluit! Quiescit!⁴⁸

Превод от немски: Иван Атанасов

⁴⁸ (Лат.): Той положи усилия, сега си почива!

„БЪЛГАРСКА ХРИСТОМАТИЯ“ — ТВОРЧЕСКО-КРИТИЧЕСКА РЕЦЕПЦИЯ НА ЕСТЕТИЧЕСКИЯ НИ РАЗВОЙ ДО 80-ТЕ ГОДИНИ

ИВАН РАДЕВ

Когато пред проф. Шишманов Иван Вазов си спомня годините, прекарани в Пловдив, предава накратко и историята на „Българска христоматия“: „В това време у Величкова възникна идеята да съставим една христоматия за по-горните класове на гимназията. Тая идея бе възприета и от издателя Манчева. Като другар в своята работа Величков покани мене и аз охотно приех. За образец ни послужи Галаховата христоматия. Освен Галахова ползувахме се и от френски учебници, и от сборниците на Гербеля, и от други някои руски издания“.¹ А ето как е формулирана задачата тогава (през 1884 г.) в „Предговора“ — да се поднесе „сбор от образци от списанията и великите европейски писатели. . . , както и образци от всичко, каквото имаме добре написано на родния си език“. Казано е скромно и ясно. Но същевременно в края на същото предисловие е включена и репликата, която отразява съзнанието за поетата отговорност, за преодолените трудности, за смисъла на постигнатото — „мъчен и нов за литературата ни труд“.

Всъщност става дума за едно уникално издание — за „най-дебелата книга в българската книжнина от това време“ според К. Иречек, за „едно крупно за тогавашните условия дело“ според Милена Цанева. „Българска христоматия“ е отпечатана точно преди сто години в Пловдив от издателя Д. В. Манчов. За съжаление у нас интересът към издания от подобно естество — христоматии, антологии, библиотечни поредици, към съдбата на отделни книги, на дадени издания, вестници и списания — е твърде рядко срещан и не преминава в задълбочената им литературоведческа интерпретация. Така можем да си обясним защо досега „Българска христоматия“ не е характеризирана като явление, защо не са осмислени мястото и ролята ѝ в културния процес на 80-те—90-те години. Може би — и защо не е преиздавана. Но у нас липсват сериозни статии дори за такива интересни антологии като издадените от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов, от Г. Бакалов, Ив. Радославов, Г. Милев, Хр. Радевски, липсват монографични проучвания за „Периодическо списание“, „Читалище“, „Български книжици“, „Сборника за народни умотворения“, „Мисъл“, „Българска сбирка“, „Златорог“. . . Няма да привличам примери от чуждите литератури. Ще се огранича само с опита да характеризирам отделни страни на „Българска христоматия“, да погледна на нейната съдържателна и въздействена същност като изпълнение на творческо-обобщаваща, а и на критическа рецепция на новобългарската литература дотогава. Тя не е просто една от поредните „христоматии“ и „антологии“ — тя е първата. И нещо друго — не е съставена от скромни книжовници като Ст. Костов, Д. Мишев и Ц. Дерижан, а от изтъкнати участници в непосредния литературен процес. Техният подход, демонстриран вкус, пристрастия и антипатии почиват колкото на интерпретаторски и обобщаващи начала, толкова и на субективно-лични основи. Сблъскват се и с трудности от чисто техническо естество. Дотогава липсват събрания или избрани съчинения на възрожденските автори, липсват обществени книгохранилища, където да се запознаят с тяхното творчество, където да е събран и систематизиран периодичният печат. Заемайки се с тая задача, Вазов и Величков са принудени да се ориентират сами във

¹ Вж. Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. Изд. II. С., 1976, с. 108.

фактологичния материал, да ровят във вестниците и списанията, да търсят отделните авторски прояви. От това може би произтичат отделни непълноти и недооценени книжовници.

Важен и не без значение е и още един факт — конкретно-историческата ситуация на появата на „Българска христоматия“ в литературния ни живот. Естетическите критерии и ценностната си ориентация Вазов и Величков изграждат и проявяват в „движение“, без да имат възможност да се опрат на стабилна домашна традиция. Все още липсват и най-елементарни исторически очерци за развоя на българската книжнина, които малко по-късно ще съставят Д. Маринов, М. Москов и Ал. Теодоров-Балан. Вече припомних личното признание на Вазов по въпроса, какво им е помогнало — главно от чуждите литератури, главно издадените от Галахов, Филонов и др. руски христоматии. Подобно на тях „Българска христоматия“ е предназначена за „класовите на градските училища и на реалните гимназии“ и преследва ясно образователни, педагогически цели. Но разликата в общото състояние на литературата у нас и в Русия, окръжението, сред което се появяват руските христоматии и „Българска христоматия“, показват нееднакъв им естетически ефект. Изданията на Галахов и Филонов имат само учебникарско-популяризаторски цели, защото успоредно с тях през 40-те—50-те или 70-те—80-те години творчеството на застъпените автори като Жуковски, Пушкин, Лермонтов, Гогол, Толстой, Фет, Тютчев, на тях от западноевропейските литератури се преиздава многократно и читателят има възможност да се запознае непосредно и цялостно с него. У нас ситуацията е по-друга и това определя по-широкия граждански възпитателен и естетически резонанс на „Българска христоматия“ — едва в края на 80-те години З. Стоянов ще издаде наследството на Хр. Ботев и Л. Каравелов, а синът Пенчо Славейков едва в 1901 г. ще представи поезията на дядо Славейков. . . От тясно специализирано издание с конкретен адресат „Българска христоматия“ се превръща в четиво — енциклопедия на нашата нова и на европейската литература. По своеобразен начин на естетическо равнище в условията на 80-те години тя като че ли дублира характера на Беровия „Рибен буквар“, като че ли играе сходна роля в културния живот. С немалко от представителите на чуждите литератури читателят у нас се среща за пръв път чрез нейните страници. Сам Вазов изповядва, че ако не са били нуждите на това издание, той едва ли би се заел с толкова преводи и представления на чужди автори. . .

В тия си бележки не мисля да изчерпвам изцяло характеристиката на „Българска христоматия“ като явление на нашата литература. Това може да стане след като се уточнят доколко и как са представени чуждите литератури, след като се анализират преводаческото майсторство, подборът, използваните френски източници и т. н. Покрай скромната задача да обърне внимание на това внушително дело ще засегна само няколко страни от неговата същност, свързани с идейно-естетическия потенциал, който е заложен в него и се реализира в атмосферата на 80-те години.

На първо място, заслужава аналитичен разрез въведението в „Христоматията“ — „Кратък исторически преглед на новобългарската литература“. Възприемам го като една миниатюрна история на книжовния ни развой от П. Хилендарски до 80-те години — пръв по време, с произтичащите от това значения; страници на индивидуална негова критическа рецепция, на персонални оценки и естетически критерии, на усет за приемственост; страници, в които е заложена определена концепция. На второ място, ще се опитам да обобща резултата и смисъла от ценностната ориентация на Вазов и Величков към създаденото от техните предходници в българската литература чрез подбора на автори и творби, чрез пропуските и непълнотите — картина, която е своеобразна творческа рецепция на същата тази литература. Доколко пристрастията и оценките от „Кратък исторически преглед. . .“ са залегнали в основата на изградената от непосредни творби панорама, доколко се разминават с нея е въпрос любопитен и с по-широк и показателен естетически смисъл.

След като включва множество творби и характеристики на чужди автори, можем да се запитаме „българска“ ли е „Българска христоматия“ на Вазов и Величков и въз основа на какво оправдава определененият си. Като вървим в тая посока, естествено стигаме и до друг проблем — идейно-естетическият заряд на успоредяване на образци от българската с образци от чуждите литератури като съзнателно заложен гравивен принцип в изданието, принцип, който диктува не толкова и не само нейния тематичен обхват, композиция и съдържателни граници, но

изразява и определено художническо и национално самочувствие. Разбирам, че отговорът на тия въпроси не е достатъчен да даде цялостна представа за „Българска христоматия“ — чрез него по-скоро се акцентува върху връзките и обобщаващото ѝ значение спрямо картината на възрожденската ни литература, върху ценностния критерий, който прилагат в обсъждането си с нея Вазов и Величков. Но на първо време и това ще е достатъчно.

* * *

В границите на авторския замисъл, а и в завършената „Христоматия“ важно и естествено е мястото, което заема „Кратък исторически преглед на новобългарската литература“ — същинското въведение в изданието. Вазов и Величков го определят като „кратък, но нагледен и изразителен очерк на историята на развитието на народната ни книжнина, която върви тясно и неразделно с историята на самото ни Възраждане, от Паисия до днес“.² Както посочих, по същество това е една сбита история на нашата литература през Възраждането. Дотогава такива не са издавани. Въведението е пръв опит именно с очеркови средства да се шрихира развоят на възрожденската ни книжнина. Писателите за „Христоматията“ не са на едно мнение за авторството на „Кратък исторически преглед...“. Според П. Пешев го дължим на Ив. Вазов. М. Цанева изразява съмненията си към това предположение: „Но от стила на самата работа не могат да се направят решителни изводи в полза на това твърдение.“³ И приема компромисното — „най-вероятно е колективно дело на двамата съставители“. В случая по-важното е, че „Кратък исторически преглед...“ е едно интересно и необходимо въведение в същността на „Христоматията“, като допълнителен национален елемент в нея и с други средства допълва застъпниците на българската литература, по своему отстранява липсата на биографични бележки за нашите автори, каквито има за чуждите. Но въведението има и самостоятелни си измерения и място в литературния ни живот през 80-те години. Сбита, но прегледна, картината, която ни предлага с двата си тома „Христоматията“, има за съпровод текст, включващ редица оценки, които се съгласуват с посетелната интерпретация и отношение към засяганите явления. Авторите не са имали за цел да анализират, а да обобщават, да подбират и налагат определени гледища чрез осъдните възможности, които им е предлагало дотогавашното състояние на литературно-научното и критическото мислене.

Така още първите пасажии на „Кратък исторически преглед...“ са посветени на П. Хилендарски и в тях се поддържа становището, че той е родоначалник на възрожденския процес. Да не забравяме, че дотогава това твърдение се поддържа само от М. Дринов и В. Друмев, а се оспорва от учени и десетилетия след това. Вазов и Величков го приемат и преутвърждават. Следвайки хода на книжовния развой, с верни характеристики засягат делото на С. Врачански, „най-достоен последовател и ученик“ на Паисий, книгата му „Кириакодромийон“ определят като „първата българска печатна книга“, „Житието“ — като „драгоценен паметник за историята ни по времето, в което е живял Софроний“. Сполучливо е портретувано делото на П. Берон, Ю. Венелин, В. Априлов. Сбито е отбелязана дейността на Н. Рилски, Н. Бозвели, Хр. Павлович, Р. Попович и др. книжовници от 20-те—30-те години. За създаденото до 40-те години Вазов и Величков са категорични: „Никаква черта от оригиналност или художественост в тях се не съгледваше“ (с. 10). Присъдата им е много строга и неисторична, но тя е и оправдана. Характеристиката на книжовния процес се осъществява от тях в тясна близост с движението на гражданските идеи: „Но най-решителното, най-могъщественото, най-благоотворното влияние върху скорото възраждане на отечеството ни упражни повдигането борбата за черковна независимост. С нея се захваща нов период в животат на българският народ...“ (с. 11). Любопитното и трудно обяснимото тук е, че сред Ил. Макариополски, Авкс. Велешки, Антим I, Ст. Чомаков, Др. Цанков и Г. Кръстевич не са посочени два от стълбовете на борбата за духовна независимост — Неофит Бозвели и Петко Славейков. Дали е случайно, е трудно да се прецени. Откриват се грешки и от чисто фактологично естество, зад които може да се открие не само трудността, която

² Българска христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения. Пловдив, 1884, в 2 части, ч. I, с. 3. По-нататък ще се посочва само страницата.

³ Вж. М. Цанева. Иван Вазов в Пловдив. С., 1966, с. 141.

не е допреодоляна от желанието за осведоменост, но и вероятни авторски пристрастия и субективни предпочитания. Така когато говорят за периодичния печат Вазов и Величков сочат, че „Цариградски вестник“ започва да излиза от 1861 г., но не споменават нищо за „Български орел“ на Богоров и „Мирозрение“ на Добровски. Изобщо не се привлича редакторската и журналистическа дейност на Христо Ботев — „Дума на българските емигранти“, „Знаме“. . . Според тях изданието, които са с „каква годе услуга на истинната литература“, са: „Български книжици“, „Читалище“, „Периодическо списание“, „Братски труд“, „Общ труд“, чието значение е безспорно. Но защо сред тях не срещаме „Свобода“, „Независимост“ и „Знание“ на Каравелов, „Дунавски лебед“ на Раковски, „Знаме“ и „Нова България“ на Ботев, „Дунавска зора“ на Д. Войников? . .

Определен интерес представляват персоналните характеристики на авторите, творили през 50-те—60-те—70-те години, чиито съвременници са и самите съставители: П. Р. Славейков, Р. Жинзифов, Г. С. Раковски, Л. Каравелов, Г. Кръстевич, Н. Геров, Братя Миладинови, Хр. Ботев, Н. Козлев, Д. Войников, В. Друмев, Н. Михайловски, С. Захариев. . . Не всичко в тях се съгласува с днешните ни оценки, с трайно наложеното място на всеки в литературната ни история. И тук личат пристрастия — Вазов и Величков не отделят Д. Чинтулов и Ил. Блъсков, а ги споменават между другото, нещо, което е израз на недооценка. Ненапълно е видян и творческият ръст на П. Р. Славейков. Вярно е, че го определят като „един от известните писатели до Освобождението“, но то не е достатъчно: „Повечето от ранните му стихотворения са любовни песни по подражание на гръцките и не представляват литературна стойност. . . най-добрите му стихотворения са обнародвани по-после в „Читалище“, от които „Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“ и „Тогаз поне“ дъхат с истински лиризъм и заслужено привлякоха вниманието на читателите“ (с. 16).

Висока, макар и все така неразгърната е характеристиката на Раковски: „В личността и в делата на Раковски се отрази най-нагледно тогавашното състояние на умовете, нуждите, стремленията и идеалите на народът ни. . . Той искаше да обгърне в своята широка дейтелност всичките нужди на народът ни, да удовлетвори всичките национални копнения, да осъществи най-смътните и възделенни мечти“ (с. 16). Сочат се и недостатъците му, но изпъкват особеностите на времето, които са си казали думата. Изобилствуват сполучливи оценки като: „Раковски беше тълкувател на душата на самия народ“, „не се критикуват пророците, тям вярват“. Оправдана е и формулата, през която Вазов и Величков пречувват реалния принос и романтичните увлечения на Раковски: „Нямаше нищо, а трябваше всичко“.

Не е нужно да привличам и да се спирам на оценките за всеки възрожденец, чието дело е засегнато в „Кратък исторически преглед. . .“. Може би по-голямо внимание заслужават чертите, с които е открито присъствието на Ботев и Каравелов. Впрочем тоя въпрос е доста сложен, изясняването му е невъзможно въз основа на застъпеното тук, трябва да включи и другите страници, посветени им от двамата съставители, документираното в статии, в писма и т. н. Защото ред моменти в оценката се дължат и на принципи разминавания от идейно, политическо, философско и естетическо естество. Те идват като плод на тенденция — съзнателно прокарвана, която довежда до настоящелен опит да се дискредитира социалнополитическият заряд на Каравеловото и Ботевото дело, да се погледне от един малко омаловажаващ ги ъгъл на тяхното присъствие и на традициите, които те са наложили в българската литература. Истина е, че тук се срещат и точни констатации. Така за Каравелов е посочено: „В неговите новели блести забележителния му повествователен талант. В много от тях българските характери са схванати и възпроизведени до съвършенство. Тия са запечатани с неизгладим и неподражаем хумор“ (с. 19). Или пък завършващите думи за Ботев: „Във всичките тия кратки творения свети пламенна душа, жива мисъл, безпardonна вражда против притеснителите на човека и жажда за борба с тях“ (с. 23).

„Кратък исторически преглед. . .“ от Вазов и Величков като въведение в тяхната двутомна „Христоматия“ е оригинално дело. Най-близкото, от което са могли да тръгнат в изграждането му, е „История на славянските литератури“ от А. Н. Пипин и В. Д. Спасович, чиято българска част като отделно самостоятелно издание е преведена и публикувана у нас през същата тази

1884 г.⁴ Но съпоставката доказва, че съставителите на „Българска христоматия“ при ред постановки във въвеждението си поемат други пътища. Така Пипин и Спасович поддържат мнението, че „Българското възраждане, народно и литературно, не начева само от 20-те—30-те години на сегашното столетие“.⁵ В същото време те характеризират и делото на Паисий, докато Вазов и Величков последователно подемаат по-перспективната теза на М. Дринов и избягват това противоречие. Конкретните следи на въздействие върху въвеждението на „Българска христоматия“ могат да се открият още в писаното за П. Хилендарски, където ред оценки и конструкции са заети. Заети са и характеристиките на Венелин и В. Априлов. Същевременно Вазов и Величков се придържат към една по-обективна и пълна картина на явленията, които определят съдържанието на книжовния живот. Така Пипин и Спасович не споменават Й. Кърчовски и К. Пейчинович, на чието дело съставителите на „Българска христоматия“ отреждат определено място. В замяна на това руските изследвачи говорят за едно съчинение като „Мати Болгария“ на Бозвели, докато Вазов и Величков въобще не споменават тази интересна диалогична творба, въпреки че са имали възможност да се запознаят с нея в „Периодическо списание“ през 1872 г.

С общите си положения и с конкретните оценки за книжовници, поети и белетристи „Кратък исторически преглед...“ действително притежава качествата на една миниатюрна история на новобългарската литература. Покрай пряката си роля на въведение в „Българска христоматия“, на уплътняване връзката между замисъл и изпълнение той притежава и самостоятелни измерения и е в особено активна позиция спрямо формите на историко-литературното като подход и търсена картина на възрожденската книжнина. Без самите да са критици, но като непосредствени участници в литературния процес Вазов и Величков сумяват да го видят в неговата еволюция, в същностните му черти. Затова оценката им съдържа не само белезите на критическа рецепция, но и отпечатъка на индивидуално-творчески вкус и аксиологическа мярка.

Така още с въвеждението си изданието на Вазов и Величков се оказва по същество израз на дълбоко народностните им виждания, които те са защищавали с публицистика и лични художествени творби. Тя е доказателство от друг порядък за техния оптимизъм и национално самочувствие. В този смисъл проблемът за мястото на „Българска христоматия“ в литературния живот на 80-те—90-те години е проблем не само на читателските интереси и рецепция, но и проблем теоретико-естетически, проблем на преводачески потенциал и възможности, проблем от народопсихологическо естество... Защото „Христоматията“ олицетворява определена естетическа ситуация на жанровото „самосъзнание“ на следосвобожденската ни литература, но и нейния духовно-интелектуален ръст и оптимизъм.

Още композицията на „Българска христоматия“ издава представите и схващанията на Вазов и Величков за жанрово-стиловата картина на художествената литература. В това отношение те не следват робски Галаховата или Филоновата „Христоматия“. Композиционната схема, която естетически осмислят с творби на чуждите и на новата българска литература, е резултат на по-нови виждания, на по-гъвкав и диференциран подход, идва да отговори на художествено по-оправдани принципи на жанрова класификация и диференциация. В този смисъл в жанрово-стиловия си аспект „Българска христоматия“ обобщава дотогавашния опит и жанровото познание на нашата литература. И то като защищава практически определена концепция за жанровото строителство.

Ценилната ориентация на Вазов и Величков към българската литература се проявява най-вече в непосредното застъпване и утвърждаване на нейните явления в окръжението на творби от западноевропейската и руската литература. Ако проследим съдържанието на отделните дялове, ще видим, че липсва сякаш следване на предварителна схема, че доста гъвкаво и конкретно-творчески се е подхождало към онова, което им предлага тя, за да намери то мястото си в един антологичен свод.

На пръв поглед съдържанието на „Христоматията“ се противопоставя на определеното й като „българска“ — премного са застъпените творби от чуждите literaturи. Но уточним ли количествено и статистически броя на автори и творби, стигаме до убеждението, че тя защищава

⁴ Вж. История на българската литература от А. Н. Пипин и В. Д. Спасович. Прев. Г. Н. Колушкий, Кюстендил, 1884, 132 с.

⁵ Вж. А. Н. Пипин и В. Д. Спасович. Цит. съч., с. 69.

неотделимостта си от картината и еволюцията на националния литературен процес. Чуждото и заетото присъствуват, но те са успоредни със сходни явления на българската литература. Това гледище се подкрепя и от механизма, по който Вазов и Величков ситуират новата българска литература в контекста на западноевропейската и руска литература, мястото, което ѝ отреждат, разкриването на жанровата ѝ същност. „Българското звучене“, „българският елемент“ — с преките си застъпници в отделните дялове на двутомното издание, с преводаческите си аспекти — са изходната база и крайната постигната цел на съставителите, те са сърцевината на „Христоматията“. Като цялост, както и с конкретните си черти, тя отразява духовно-интелектуалния оптимизъм и самочувствие на българския писател в лицето на Вазов и Величков.

* * *

Първият том на „Българска христоматия“ е посветен на прозата. Осемте му раздела — „Приказки“, „Басни“, „Описания и пътешествия“, „Писма“, „История“, „Роман и повест“, „Красноречие“ и „Разсъждения“ покриват жанровите понятия за „проза“. Свидетели сме на една широта в третирането на тия жанрови измерения. Следвайки своите нагласи, авторите като че ли изхождат от ония изначални представи за „литература“, според които и „историческите съчинения“, и „описанията и пътешествията“ са нещо неотделимо от художествената картина на света. Но се оказва, че липсват такива раздели като „публицистика“, „автобиографии“, „документална проза“, „разказ“ и др., въпреки че творби с техните жанрови белези са намерили място в един или друг от застъпените. По всяка вероятност тая е причината тук да липсват значителни според съвременните ни изисквания съчинения на Възраждането — „Историята“ на П. Хилендарски, „Житие и страдания“ на Софроний, „Записки за България и българите“ и „Из мъртвия дом“ на Любен Каравелов.

Българският елемент е застъпен във всички дялове, където е възможно това. Така първите два („Приказки“ и „Басни“) са неделими от демократичните форми на духовния ни живот. В „Описания и пътешествия“, в „История“, в „Роман и повест“ той е значителен, като в първия явленията му се редуват с чужди творби, а във втория и третия — заемат втората им половина. По-особен е характерът с „Писма“ и „Красноречие“, където излиза, че нямаме образци и са представени само чуждите литератури. „Разсъждения“, който завършва първия том, включва възрожденски творби — фрагменти: „Науката и суеверието“ от Любен Каравелов, „Човешкият език“ от В. Икономов.

По-особен интерес тук представляват разделите III („Описания и пътешествия“), V („История“) и VI („Роман и повест“). Те са не само ядрото на първия том на „Българска христоматия“, но и идват с повече възможности за изясняване на проблемите, които формулирах в началото. В тях най-пълно проличава стремежът на съставителите да успоредят явления на нашата и чуждите литератури, да инвентаризират пред широка читателска аудитория образците на възрожденската ни проза. Така в „Описания и пътешествия“ намират място откъси от „Българи от старо време“ на Л. Каравелов („Копривщица“), от „Изгубена Станка“ на Блъсков („Дели Орман“), от „Неотдавна“ („Пътуване из Черно море“) и „Един кът от Стара планина“ на Вазов и „Нестинарите“ на П. Р. Славейков. Те се успоредяват с прови на Бюфон, Лабрюйер, Гогол, С. Аксаков, Карамзин, Шатобриан и др. Така националният пейзаж оживява със своите черти и възможности за естетическа наслада наред с описанията на чужди земи.

В същите насоки е композиран и разделът „История“. В него Вазов и Величков включват откъси от исторически трудове на Раковски, Г. Кръстевич, М. Дринов наред с откъси от Тацит, Маколей, Карамзин, Мишле, Венелин и Иречек. Природните описания и историческите събития с техния национален и общочовешки колорит са достойният фон за намерилото място в раздела „Роман и повест“, където е дадена епическата картина на художественото изображение и обобщение над живота у нас и по света. Не е нужно да търсим изчерпателност — невъзможна в рамките на една част от антологична подборка. Но се оказва, че съставителите са съумели да включат страници от ред класически творби. Тук са: „Дон Кихот“, „Айвенхо“, „Тарас Булба“, „Парижката Света Богородица“, „Жил-Блас“, „Капитанска дъщеря“, „Пиквикски клуб“, „В навечерието“, „Война и мир“. За разлика от подхода при другите раздели българските творби са обо-

собици във втората част. Застъпените световноизвестни автори, като е спазена и известна хронология на появата им, са едно респектиращо въведение и еталон за българския читател на „Христоматията“. Той има възможност не само да се „запознае“, но и да „съпостави“. Защото след тях следват откъси от „Българи от старо време“ и „Маминото дете“ на Л. Каравелов, „Нешастна фамилия“ на В. Друмев, „Спомени от цариградските тъмници“ на Св. Миларов, „Митрофан“ на Вазов.

По въпроса за близостта на „Българска христоматия“ до „Христоматията“ на Галахов в техните първи токове може да се каже, че макар и да съществува, не тя е определяща. В съдържателно, а и в композиционно отношение Вазов и Величков ни предлагат свое решение за авторите и творбите, които да представят картината на прозата. Съвпаденията са частични. „Българска христоматия“ си поставя по-други задачи — да представи главно художествената проза. Не се смесват жанрово поезия и проза, както е при Галахов. Така в раздел „Описания“, който съответства на „Описания и пътешествия“, „Руска христоматия“ ни предлага само творби на руски автори: Карамзин, Жуковски, Батюшков, Гогол, Пушкин, Тургенев, Гончаров, С. Аксаков и др. Застъпените едни и същи откъси, като „Степ“ от Гогол или „Лебед“ от Аксаков, са единични. Любопитно е, че „Руска христоматия“ в този раздел включва и стихотворения с пейзажен характер — на Пушкин, Языков и др. Разделът „Исторически разкази и характеристики“ на Галахов съответства на „История“ на „Българска христоматия“. Отделните заети творби, като „Славната Куликовска битка“, „Людвиг IX“ от Грановски, „Вилхелм Орански“ от Маколей, са малко или много променени в една или друга насока. Така откъсът за Куликовската битка в „Българска христоматия“ е по-голям от застъпеното в „Руска христоматия“, откъсът на Грановски е по-кратък — отпаднала са първата част и отделни пасажии във втората част, фрагментът на Маколей е по-голям от намерения място у Галахов, характеристиката е разгърната, като включва и биографичен очерк за Маколей. А такива очерци у Галахов за авторите изобщо липсват. В този пункт си е казал думата опитът на други издания, главно „Руска христоматия“ на Филонов. Още през 1926 г. в очерка си за К. Величков Ст. Попвасилев я посочва като важен източник, подпомогнал съставителите: „Вазов и Величков са се ползували в своята работа най-много, ако не изключително, от руската христоматия на Филонова.“⁶ И дори указва на конкретно заетите късове — от „Дон Кихот“, „Тарас Булба“, „Капитанска дъщеря“, „Война и мир“, очерците за Волтер, Карамзин, Гогол, Сервантес, Дикенс, Пушкин. . . Наистина съпоставката дава значителен материал в подкрепа на това твърдение, въпреки по-другия композиционно-съдържателен характер на Филонов. Заемките личат именно в това „Проза“ на „Българска христоматия“. Така от раздела „Пътешествия“ са заети откъсите „Рейнски водопад“ на Жуковски, „Семейният живот в Англия“ на Карамзин. Не са рядкост заемките и от раздел „История“ — откъсът от „История на цивилизацията в Англия“ на Бокл, „Вилхелм Орански“ на Маколей, „Людвиг IX“ на Грановски, „Славната Куликовска битка“ от „Историята“ на Карамзин и др. Ще напомня, че някои от тях се срещат, както посочих по-горе, и у Галахов, но сравнението показва, че за „Българска христоматия“ е ползувано изданието на Филонов. Заемки от него откриваме и в раздела „Красноречие“ („Иван Златоуст за благотворителността“, „За великия петък“ от Инокентий и др.).

Подобно на Галаховата и в „Христоматията“ на Филонов разделът „Роман, повест и разказ“ е в тома „Поезия“, докато Вазов и Величков го включват в тома „Проза“. Именно тук откриваме немалко моменти на близост до изданието на Филонов. Така фрагментът „Дон Кихот и стадо овце“ е изцяло зает от неговата „Руска христоматия“, както и характеристиката на Сервантес в първата си част (втората се различава). Зает е и откъсът от романа „Айвенхо“ на У. Скот, като очеркът е с известни съкращения. Съвпадат също „Тарас Булба“ от Гогол, „Капитанска дъщеря“ от Пушкин, „Война и мир“ от Толстой. . . Същевременно ще отбележа, че Вазов и Величков придават по-друг облик на този раздел, като не остават в границите само на Филоновата „Христоматия“. Така вместо откъса от „Домби и син“ на Дикенс те предлагат от „Пиквикски клуб“, вместо широко застъпеното творчество на Тургенев с „Дворянско гнездо“ и „Записки на

⁶ Вж. Ст. Попвасилев. Константин Величков — личност и творчество. Казанлък, 1926, с. 26.

ловеца“ в „Българска христоматия“ включват само откъс от „В навечерието“. В „Руска христоматия“ на Филонов присъствуват още късове от „Семейна хроника“ на Аксаков, от „Обломов“ на Гончаров, от „История на моето детство“ на Л. Толстой, от „Записки из мъртвия дом“ на Достоевски и др., които не са привлечени от Вазов и Величков.

* * *

С активното си отношение към състоянието на родната литература, с избирателността спрямо чуждите образци „Българска христоматия“ запазва своя характер и във втория том — „Поезия“. Обособени са няколко основни раздела: „Епическа поезия“, „Лирическа поезия“, „Драматическа поезия“ — като „Сатири и епиграми“ и „Антологически пиеси, сонети и други стихотворения“ стоят малко встрани от утвърдените жанрови форми на поетическото, които според съставителите са „Ода“, „Елегия“, „Народни песни“ и „Художествени песни“. Трябва да разберем затрудненията на Вазов и Величков при открояване на жанровата схема, чието покритие да е вторият том. Оспорими са ред творби, намерили място в отделните групи „Ода“, „Елегия“, в „Художествени песни“ или в „Антологически пиеси, сонети. . .“. Изтъквам го както за по-общите жанрове, така и за конкретизиращите ги жанрови форми — „Басни и приказки“, „Балади“, „Идилии“, „Поема“, „Ода“, „Елегия“, „Художествени песни“, „Сатири и епиграми“, „Антологически пиеси, сонети. . .“. Амбицията за самостоятелна картина и самостоятелност на вижданията оправдава непълнотите, придава на „Българска христоматия“ чертите на индивидуално творческо дело.

Така представите си за епическа поезия Вазов и Величков градят както върху основите на традицията, така и в съгласие с еволюцията на по-новата литература. Обособеният раздел „Балади“ при тях включва творби на Пушкин, Мишкевич, Зедлиц, като само „Въздушният кораб“ на последния се повтаря с Галаховата „Христоматия“. Четири от седемте балади са от български автори: „Сиромашкият“ и „Кулата“ от Вазов, „Момък и вила“ от В. Попович, „Черногорска майка“ от К. Величков. Срещу единадесетте идилии в Галаховата „Христоматия“ тук са включени само две — „Рибарите“ от Теокрит и „Изворът на Белоногата“ от П. Р. Славейков. Съставителите са убедени, че това е един отмиращ жанр и не му отделят значително място, а само предлагат примерни образци. В съгласие с широката застъпеност на лироепическия жанр в европейската, а и в българската литература разделът „Поема“ се откроява с многото и разнообразни творби, които го представят. В началото са откъси от „Илиада“ и „Божествена комедия“, за да се премине през Камоенс, Т. Тасо, А. Мишкевич, Байрон, Пушкин, Лермонтов, Юго, през българските юнашки песни и се стигне до „Хайдут Сидер и Чер Арап“ на Козлев, „Бойка войвода“ на Славейков, „Кървава кошуля“ на Жинзифов, „Грамада“ на Вазов, „Орфенова женитба“ от „Веда Словена“, фрагменти от Крали-Марковия цикъл. . . Картината на жанра е широка, обхватна и представителна. Тук са значителни откъси от „Пан Тадеуш“ и „Евгений Онегин“, от „Чайлд Харолд“ и „Демон“, тук е и най-значителното, което е създадено в новата българска литература до 80-те години. По необясними причини липсват „Стоян и Рада“ на Н. Геров, „Хайдутки“ на Ботев, „Горски пътник“ на Раковски. Впрочем поезията на Раковски изобщо не е застъпена в „Българска христоматия“.

Въпреки някои пропуски Вазов и Величков съумяват да успоредят явленията на лироепическото начало в родната и в чуждите литератури. Читателят на „Българска христоматия“ има възможност да се убеди в националната специфика на нашата традиция, в ефекта от пресечните точки на фолклорното и индивидуалното. Делът „Лирическа поезия“ на втория том доупълнява представата за формите на поетическото мислене. Одата като жанр е застъпена чрез творби от Хораций, Язиков, Юго, Ламартин, чрез „Бог“ от Е. Мутева, „На Раковски“ и „На Александър“ от Л. Каравелов, „Жестокостта ми се сломи“ от Славейков, „Черна гора“, „Повет“ и „На изгорените солдати“ от Вазов. От Галаховата „Христоматия“ са заети или просто съвпадат само „Поет“ и „Подражание на псалом 136“ от Язиков и „Пророк“ от Лермонтов, като са изпуснати Державин, Пушкин, Хомяков. . . Прави впечатление неединният подход към гражданската лирика на Славейков — съставителите определят „Жестокостта ми се сломи“ като ода, а „Не пей ми се“ като елегия. И още нещо — Вазов вече е създал част от „Епопея на забравените“, а

в „Българска христоматия“ не включва нито една от тези си оди за сметка на по-малко известни свои творби като „Черна гора“, „Полеет“... .

До интересни изводи за характера на втория том води намерилото място в „Елегия“. Привлечени са предимно руски (Пушкин, Лермонтов, Некрасов) и български (Ботев, Каравелов, Вазов, Славейков) и в отделни случаи западноевропейски поети — „Езерото“ на Ламартин, „Българска песен“ от Хартман, „Капналите листа“ от Милвоа. При 25 творби, 15 са от български автори, като наред с големите представители на възрожденската ни поезия (Ботев — с 4 творби, Л. Каравелов — с 4, Славейков и Вазов), се срещат имената и на С. Филаретов („На смъртта на Катранов“), П. Иванов („Вдовица“), Хар. Ангелов („Развалините на Преслав“) и Ст. Стамболов („Не ми се, момци, смейте“). Ще отбележа, че не откриваме типичните за тая жанрова форма „Стара майка се прощава със сина си“ и „Изпроводиак на одного българина из Одеса“ от Чинтулов, Редувайки български с чужди автори, „Христоматията“ успоредява като пълнокръвно изявили се художествените обобщения на Пушкин, Славейков, Лермонтов, Хр. Ботев, Некрасов, Л. Каравелов, Вазов.

Колкото до дела „Песни“, както в първата му част, където намират място около 60 фолклорни творби, така и във втората му част, определена като „Художествени песни“, той е изцяло с българско съдържание. Тук са „На прощаване“, „Хаджи Димитър“ от Ботев, „Стани, стани...“ и „Въстание“ от Чинтулов, „Майчина песен“ от Стамболов, „Де е България“, „Топът заехтя“ и „Преминаването на Хр. Ботев“ от Вазов. Особено тук е присъствието на поета Васил Друмев. Вероятността последните неавторизирани творби, в края на които стои името му, да са негови, не е голяма. Но поне за „Вино, вино“ няма съмнение. Нали Друмев е жив, вероятно се е запознал с антологията, а не знаем за възраженията му... .

Така отделните дялове на втория том постепенно ни запознават с почти цялото значимо художествено наследство на поети като Д. Чинтулов, Хр. Ботев, Л. Каравелов, Петко Славейков, на самите Вазов и Величков дотогава. Насочено към различните жанрови форми, макар и не винаги да отговаря на тяхната определеност според нашите разбирания, то активизира осъществяваната приемственост, включва се в панорамата на литературата като процес. Съставителите държат сметка не само за жанровата специфика на останеното от предходниците, но и за гражданската му стойност, за естетическите му особености. Ето защо в „Сатири и епиграми“ наред с известните имена от миналото, които служат само като отправна точка (Хораций, Ювенал, Шамсо), веднага се включват Л. Каравелов с „Я повдигни, мила майко“, „В сегашните времена“, „Днеска вече няма правда“, Хр. Ботев с „В механата“ и „Патриот“, Вазов — със „Средство да нямаш врагове“ и „Сантиментална разходка“... . От 24 сатирични творби 10 са на български автори, като сред тях липсва сатирикът Петко Славейков, много популярен и четен тогава.

Подобно на Галаховата „Христоматия“ Вазов и Величков обособяват дял „Антологически пиеси, сонети и други стихотворения“, където точно по антологичния принцип са включени наистина разнородни по жанрово-съдържателната си същност творби, но без които е невъзможна пълна картина на поетическите форми. Тук срещаме стихотворения на Гьоте, Шилер, Хайне, Добролюбов, Ян Неруда, Мицкевич, Бърнс, Зедвич, Уланд, Шели, Тенисон, Пушкин, Колцов, но и на Л. Каравелов, Славейков, В. Попович, Вазов, Ц. Гинчев... . За разлика от „Руска христоматия“, където тоя дял е изцяло от руски автори на XIX в., Вазов и Величков дишат антологичното и в застъпването на западноевропейски, руски и български поети.

Вече четвъртият основен дял на втория том — „Драматическа поезия“, където се открояват три групи творби въз основа на жанрово-съдържателни белези („Трагедии“, „Драми“, „Комедии“), идва да уравни и затвори класическата жанрова схема в съзнанието на читателя на „Българска христоматия“. Картината, която ни се предлага, е по-богата и нюансирана от „Руска христоматия“ на Галахов не само като резултат от по-новото време. И в двете откриваме Суфокъл, Шекспир, Шилер, Пушкин. Но Вазов и Величков отделят по-голямо място на драматургичния тип творчество. Те привличат Гьоте, Корней в трагедията, Юго, Шели, Силвио Пеллико в драмата, с три комедии — Молиер, „Ревизор“ на Гогол. В съгласие с цялостната си концепция и тук отреждат място за усилията в българската литература — в „Драми“ са „Велис-

ва“ на Войников, „Иванко“ на Друмев и „Отечество“ на Величков, в „Комедии“ — „Криворазбраната цивилизация“ на Войников.

Ако продължа със сравненията, се оказва, че с този втори свой том „Българска христоматия“ не свидетелствува за близост до „Руска христоматия“ на Филонов. В такива важни дялове като „Поема“, „Идиллии“ и „Балада“ заемки липсват. Стигам до заключението, че за поезията съставителите на „Българска христоматия“ не са ползували Филоновото издание. Възможно е да са прибегнали до него само за том първи — „Проза“. Това може да се дължи на факта, че „Руска христоматия“ на Филонов е ползувал само един от тях — да кажем К. Величков, който се е занимавал с тоя том, докато Вазов, и според собственото му признание, да е имал за основен източник Галаховата „Христоматия“, и то за тома „Поезия“, а не Филонов. От друга страна, прави впечатление, което с последиците си се отразява върху обхватността на привлеченото от възрожденската ни литература, че в „Руска христоматия“ на Филонов има обособени раздели „Летописи“ (I) и „Записки“, (II), които липсват в „Българска христоматия“. А те са щели да дадат възможност на Вазов и Величков да включат „История славянобългарска“, „Житие и страдания“, „Неповинний болгарин“, „Животът на Раковски, описан от самия него“, „Записки за България и българите“.

* * *

Отделих значително място на съдържателните измерения на „Българска христоматия“. Направих го не толкова, за да бъде обстоятелствен и фактологично убедителен, колкото да се разбере, че изданието наистина може да се третира като една творческо критическа рецепция на българската литература до 80-те години. Подборът на творбите, начинът на успоредяване на чуждото и родното като образци за отделните жанрови форми придават особено звучене на книгата, на присъствието ѝ като културно-исторически факт. Въплъщение на определено лично творческо самочувствие, тя изразява и общонационалния му ръст, защото естетическият ефект, който крие „Христоматията“, макар и да почива на равносметката и да има предвид миналото, е с лице напред. Доловили с художническия си усет необходимостта от обобщена картина и нови хоризонти за своя съвременник, Вазов и Величков не търсят абстрактната схема. Кратката ввеждаща характеристика на новобългарската литература, привлечените нейни основни явления, преплетени с образци от чуждите literaturи и с очерци за техните автори, са една живо цяло. То съдържа познавателното, популяризиращото за една широка аудитория, но и естетически обогатяващото — то е синтетичен поглед към чуждите literaturи, но и към националната. Пулсацията на утвърдени художествени ценности се преплитат и достигат до българския читател в такт с излъчванията на родната традиция в лицето на Д. Чинтулов, Славейков, Каравелов, Друмев, Блъсков, Ботев, Вазов... Така „Българска христоматия“ изпълнява своята роля, заема своето място в литературния процес на 80-те—90-те години

РАЗМИСЛИ ВЪРХУ НЯКОЛКО НЕИЗВЕСТНИ ПИСМА НА ЯВОРОВ

МИХАИЛ НЕДЕЛЧЕВ

Изкуството има неизчерпаеми възможности да изживее всеки път по новому, оригинално разнообразните исторически преломи между две епохи, да покаже в образи колективното усещане за промяна в общественото битие. При това естествено не става въпрос за цялостното идейно, стилowo и тематично преобразуване на изкуството и литературата в революционните ситуации, а за изживяването на „мирните“ преходи: например от един век в друг.

Специална тема от историята на световната, а и на нашата култура е темата за края на века, на XIX в. — равностойността на един тип цивилизация, но и своеобразно умонстроението, приело някакви форми на стил, и за началото на XX в. — с футурологични представи, но и заредена с много песимизъм. Това е тема на много изкуства, а в литературата ражда множество изцяло посветени й книги с „краевековни“ (по неологизма на Стоян Михайловски) мотиви. Но още по-интересно е, че от редична творци преходът между двата века се схваща като промяна не само в проблематиката, но и в техническите средства на изкуствата, като промяна на самите изкуства. Очевидно подобно фиксиране във времето е нужно на колективното съзнание, за да се изживее някак „нагледно“ промяната.

А тя е най-вече в опитите на изкуството да се откаже от пределната изповедност, от конкретния автобиографизъм (макар точно в това време те и да приемат крайни и елитарни форми). Това е време на изключителен престиж на фотографията — с нейната лишена от субективизъм способност да представя света; това е време на престижно налагане на пощенската картичка с фотографско изображение на произведение на изкуството (вж. за историята на пощенската картичка: Н. Тагрина. Мир в откритке. М., 1978). Раждат се „техническите изкуства“, идва сратата на киното.

Видната съветска изкуствоведка: Нея Зоркая пише в статията си „За произхода на „техническите изкуства“: „Изобретението се претворява в живота тогава, когато наред с вековните възделения на човечеството има и реално постигнато ниво на техниката — в съвсем конкретната сфера (например в приложната оптика, изминала за четири столетия пътя на камера-обскура на Леонардо до Винчи до фотокамерата на Непс) и в общото икономическо, техническо и социално ниво на развитие — ниво на цивилизацията. Ето защо не е случайно, разбира се, че фотографията се роди във века на парата, на каменните въглища и газовото осветление. Валтер Бенямин подчертава, че фотографията се е родила едновременно с идеите на социализма. С присъщата на него самия романтичност Жорж Садул свързва вдъхновените пионерски опити на Непс, Дагер Талбот и другите бащи на фотографията не само с техническия прогрес на 30-те години, но и с романтизма в литературата, чийто епиграф Садул предлага да бъде считан обикновеният от романтиците мит за Прометей“ (в сб.: Музы века. М., 1978, с. 44). Очевидно така емблематично са се срещнали и темата за края на миналия — началото на новия век с налагащите се „технически изкуства“, с киното.

Естествено тази среща не в абсолютен синхрон и за да се осъществи тя пълноценно, някои истории са склонни да приемат, че за изкуството новият век започва всъщност пет или шест години по-късно...

Ето, върху всички тези проблеми на наша, българска почва ни дават най-неочаквано повод да поразмишляваме няколко пощенски картички, чийто адресант е Пейо Яворов.

Лесно ли се намират неизвестни писма на наши писатели класици? На един такъв въпрос обикновено изследователите отговарят многословно — за да подчертаят собствените си заслуги. Аз ще кажа: в случая — доста лесно! За моя голяма изненада, предложените тук *неизвестни картички на Пейо Яворов до Владимир Василев* бяха анотирани в обемистия „Пътеводител на Централния държавен исторически архив“ (издаден от „Наука и изкуство“ през 1970 г. в достатъчен тираж). Работниците от архива си бяха свършили добре работата, но никой от литературните изследователи не се бе сетил да провери дали са публикувани или става въпрос за непознати текстове на Яворов. В анотирания опис на фонд № 373 — архива на Владимир Василев (с. 273 от „Пътеводител“), ми направи впечатление фразата: „писма от П. К. Яворов до Владимир Василев за статия на Вл. Васялев, за живота му в Париж, за представянето на „Ромео и Жулиета“ в Народния театър“. Такива писма ми бяха непознати — и те наистина се оказаха неизвестни... Припомних си един пасаж в спомените на Владимир Василев за Яворов, написан през 1963 г.: „Към изложението (става въпрос за диктуването от Яворов изложение до съда по повод обвинението в убийство на Лора — бел. м., М. Н.) бях приложил и писма от Лора, в които тя говори не един път за самоубийство. Те обаче липсваха на делото. Дълг е на оня, който ги е измъкнал, да ги публикува, а оригиналите да предаде на Държавния архив.“ И още: „Същото да направи и неизвестният друг някой, който е взел от тавана на старата ни къща седем Яворови писма до мене, от Нанси, с важно литературно значение.“ Дали бях намерил писмата, за които говори Владимир Василев?

Но тук — в плика на архивната единица от фонд 373 — се намираха осем картички от Нанси, София и Париж, а Владимир Василев изрично говори за *седем писма от Нанси*. Тук от Нанси има само една картичка с лаконично поздравление; с по-голям текст са двете картички от София (1907 и 1909 г.) и двете от Париж (1910). Дали Владимир Василев не си спомня добре, или става въпрос за друга част от неговата кореспонденция с Яворов? На тези въпроси засега не може да се отговори, но ще добавя, че поетът и кореспондентите му от това време правят разлика между „отворена карта“ и „затворено“ писмо — както се изразява Яворов в картичка до Боян Пенев.

Но преди всичко защо тези писма са останали неизвестни и непубликувани, след като се намират в архива от доста отдавна? Известно е, че около ръкописите на Яворов, около неговия архив са се разгаряли в недалечно минало бурни конфликти, сблъскали са се амбициите на користни почитатели на поета. Като следствие на всичко това: множество липси на материали, за които единственото известно е, че са съществували; множество фалшификации и съмнителни „открития“. От Народната библиотека „Кирил и Методий“ е изчезнал неопениманият като документ, доскоро единствен известен у нас запазен комплект броеве на хектографския „бунтовен лист“ „Свобода или смърт“, издаван и списван от Яворов при неимоверни трудности по време на неговото четничество в Македония (тази липса бе щастливо запълнена с даренията на Живка Джундирева за Чирпанския музей на Яворов преди четири години). Липсват писма, броеве на вестници и списания, спомени и какво ли не. Липсват голяма част от свидетелствата за революционната дейност на поета. По страниците на ред течения на вестници в НБКМ са фалшифицирани подписи (само сравнението с течения в другата народна библиотека у нас, пловдивската „Иван Вазов“, ни помогна да установим фалшификацията — там подписи изобщо липсват) и т. н. Всичко това изглежда се обезсърчило изследователите и сериозни и системни усилия за откриването на нови текстове на Яворов не бяха правени напоследък. А очевидно необходимо е да се извърши сериозна работа, за да бъдат възвърнати на стотиците хиляди почитатели на поета съхранените върху хартията негови мисли и чувства. За нас всеки ред от Яворов има неопенимо значение.

Новооткритите картички не внасят никакви нови данни в биографията на Яворов. Но, както вече казах, тук всичко има неопенимо значение. Ние се интересуваме от писмата на поета може би повече, отколкото при другите писатели, тъй като Яворовата кореспонденция е един от най-ярките изрази на осъществилата се в средата на кръга „Мисъл“ естетическа на писмото, на превръщането му в значим литературен факт с място в йерархията на останалите жанрове. Разбира се, когато става въпрос за Яворов в това отношение, имаме предвид най-вече писмата му до Дора Габе, до Мина Тодорова и до Лора Каравелова — неговата любовна кореспонденция, където много често стихотворението е съставна част от писмото.

Текстът в картичките до Владимир Василев е лаконичен и те естествено нямат тази стойност. Но те ни разкриват стила на едни приятелски взаимоотношения, а става въпрос за един от най-близките литературни приятели на Яворов. Бъдещият редактор на списание „Златорог“ е още приживе на поета автор на статии за неговото творчество; като един от най-„младите“ в средата на „Мисъл“ той върши множество услуги на по-„старшия“ в кръга Яворов, но е и често негов изповедник в интимни дела; по време на трагическата драма с Лора и в предсмъртните месеци той неизменно подкрепя поета; през всички десетилетия на сравнително дългия си живот Владимир Василев свято пази паметта на своя приятел и със статии, с първото пълно издание на неговите произведения, със спомени и полемични бележки допринася за утвърждаването му като един от великите поети на България. Досега бе известно само едно — предсмъртно — Яворово писмо до Владимир Василев. Интимният тон на текстовете, разговорните обрати, типът обръщания в новооткритите картички ни дават информация за делника на големия поет, за незафиксираните по друг начин мисли и чувства.

Но нека предадем с коментар и според хронологията картичките с по-обемни текст.

23 април, 07.
София

Господин Влад. Василев,
В градът.
Бул. Фердинанд, 152.

Дали няма да я забавят по пощата? Честит ти Великден и пиши, бе брат, ако не можеш да пътуваш.

Твоя Пейо.

София, 10 окт. 1909.

Господин
Влад. Василев —
Окр. съд в гр. Плевен

Владьо,

ключовете се намериха; извинявай за главоболието. Цяла неделя се каня да препиша Сафо и все не се залавям. През тая седмица непременно ще я получиш. Наместо да миткаш по Ловеч и не знам къде, не можеш ли да свърнеш до София? Идушата неделя даваме „Ромео и Жулиета“; наистина, тя няма да струва колкото кинематографа, но все пак! Ще ми харесаш ли картичката?

Твоя Пейо.

Това писмо на Яворов попълва по твърде съществен начин представата ни за особеното му отношение към новите „технически“ изкуства, към нарасналите възможности за репродуциране на изкуството. Макар и излагана мимоходом в мемоарните свидетелства, това е отново една неразработвана тема. Разбира се, тук трябва да започнем с увлечението по фотографията. Известни са специалните грижи на Яворов да добие неговата лична или колективната снимка семиологическа стойност — за да носят облекла, пози, израз на лицето най-пълна информация (да си спомним снимките в четническо облекло, с Лора в Самоков — пред заминаване към Македония, ранните „социалистико-народнически“ снимки и пр.). Но така е въобще в средата на „Мисъл“ — да си припомним и ритуалната снимка на „Четворката“ около елипсовидната масичка. Грижата за фотографското съхранение на собственото и на близките лица е само един конкретен израз на култивирания в началото на века вяра в способността на фотографския начин да предаде същностни духовни стойности, за която стана въпрос в първите редове на тази статия. Посочихме, че друг такъв израз е неимоверната популярност на фоторепродукциите на прочути произведения на пластическите изкуства (оформени като „картички“). Въобще изображението на картичката се коментира в текста на откъдната страна, то е същностен елемент от „отворената карта“ като послание към приятел или любима. Такъв коментар — най-често ироничен — почти изчерпва съдържанието на стотината картички на Пенчо Славейков до Мара Белчева от Русия и Украйна. В десетки картички от и до Яворов е засвидетелствувал неговият интерес към стойността на изображението (мнозина кореспонденти изпращат картички „за албума“ и той им отвърща със същото). Картичките до Владимир Василев издават извънредно грижливия подбор, а текстът на картичката от 16 юли 1906 г.: „Най-после хареса и ти една карта. Пейо“, свидетелствува, че между тях в това отношение е съществувало своеобразно съревнование, че то е и постоянна тема на кореспонденцията им. Яворов е подбрал за приятеля си: „Данаидите“ на Огюст Роден и „Леда“ на Жюл Дебоа (из Люксембургския музей), „Тарквиний и Лукреция“ на С. Кантарини (от галерия във Виена), „Събуждане“ на Жан Стика (из Салона-1905), „Нощта“ на Микеланджело, „Тъга“ на Каулбах, „Пияният Силек“ на Ванлоо, „Боят на Шипка“ на Попов.

Не само забава, но очевидно и способ за възпроизвеждане на изкуство — нещо, което има отношение към „техническите“ изкуства — е механичното пиано от дома на Яворов и Лора на ул. „Раковски“. Мемоаристите описват заниманията на Яворов с този смешен за днешните ни представи инструмент.

В този контекст трябва да включим и изразеното в това писмо до Владимир Василев отношение към киното.

Но нека преди това отбележим, че дейността на Яворов като театрал и интересът му към „техническите“ изкуства са свързани с отказа от субективния изказ в творчеството му, със стремежа към обективиране на художествените визии (в тази насока критиците интерпретират тогава и появили се в края на първото десетилетие на нашия век негови поеми „Царици на нощта“). Дълго време, през три последователни негови проявления — като млад интелгент от социа-

листико-народнически тип, като революционер от движението за освобождаването на българите от Македония и Одринско и като „самотен“ трагически художник — духовен аристократ — Яворовото изкуство беше съкровено изповедно, „аз“-ово. То беше почти винаги и конкретно автобиографично сюжетизирано. Някъде между 1908 и 1910 г. това дълготрайно *пленичество на аз-а* (по изразу на критика Васил Пундев) в лириката, а и в мемоаристиката и очеркистиката му започва да се струва на Яворов тясна рамка за нови идеи. Така той се насочва и към нови форми, към нови области на художественото. Синтетичните изкуства, изкуствата на масовите действия очевидно откриват големи възможности в това отношение. И от фразата в писмото ние разбираме, че киното скоро е разкрило за Яворов своите идеални „обективистични“ възможности.

Отново непроучена е темата за отношението на писателите ни от началото на нашия век към раждащото се киноизкуство. Изключително интересно е анализиран този проблем за руската литература от споменатата изкуствоведка Нейя Зоркая в книгата ѝ „На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов“ (М., „Наука“, 1976) — точно за интересувания ни период. Особено перспективна е в случая връзката, която тя прави между кино и фотография и кино и театър. Една подобна разработка би ни разкрила, че и за редица български писатели увлечението по фотографията е подготвило бързото възприемане на киното (нали то е „фотография в движение“), а новото възлово място, което театърът заема в националния културен живот, подготвя в аксиологически план и високото му йерархическо стъпало. При откриването на Народния театър в София театърът като институция и като сграда дори (откъде идва магическата въздействена сила на известната картина на Никола Петров?) символизира *у-строена* вече българска държавност в един идеален план. Оттук и освиркването на натрапника Фердинанд при откриването на Народния театър, оттук и изключителната публичност при обсъждането на делата на театъра в пресата на епохата, а дори и в Народното събрание. Така че ролята на Яворов като един от висшите дейци в системата на Народния театър е по това време представителна роля в цялото българско културно общество и думите му по всички тези въпроси имат висока информативна стойност за динамиката на културата ни тогава. А ето че токущо открит театърът, поражда се нов конфликт — първото голямо столично кино е наречено — за да се подчертае противопоставната връзка — *Модерен театър*. . .

И така: как са ходили на кино изтъкнатите наши литератори от това време? Какво са коментирали? Статията на Иван Ст. Андрейчин (винаги възприемчив към модерното) „Синема“ из критическия му сборник „Книга за театъра“ (1910) предава атмосферата на първите столични киносеанси. Тук четем: „В началото ний отивахме да гледаме кинематограф от просто любопитство. Сега навсякъде, във всички големи и малки градове на Запад, това изнамерване стана една необходимост за развлечение и особен род художествена наслада. Построиха се особенни театри за него. И те събират многобройни зрители.

Нашата столица, ако не създава своя култура, поне копира, подражава и усвоява чуждата.

Това нито е маловажно, нито е безполезно — напротив. Така стана и със синемата. Най-напред тя стана необходимо действащо лице на всяко вариете; по-после построиха за нея скромни бараки, като я венчаха с фонографа; от някои вариетета даже тя изхвърли всички артисти и сама ги замести. А напоследък ѝ построиха един доста хубав храм, предназначен засега само за нея. Не знаете ли Модерния театър на улица „Мария Луиза“? Ако не сте влизали вътре, то сигурно сте го чували и виждали отвън. И аз ви казвам: идете го посетете. Той ще ви даде и развлечение, и наслада.

Колко пъти си отпочивам там в приятни усещания от зрелищата, които ми дава. . .

Отпочивам си, а мисълта ми непрестайно работи. Аз се питам каква роля играе кинематографа в сегашното и каква ще играе той в бъдещето.“

Удивителна прозорливост е проявил известният наш поет и ранен adept на символизма в тази своя статия. Тезисно по-нататък са застъпени множество реални проблеми около киното: за бъдещата му еманципация; за конфликта кино—театър; за това, че той ще се разреши с пълното изсяняване спецификата на новото изкуство; за „наивния“, „романтически“, „младенчески“ период на съвременното кино и за предстоящото помърдяване; за бъдещето на киното като сия-

технико изкуство при превръщането му в звуково; за сценария като бъдещ особен род драматическа литература и пр.

От тази статия, а и от някои други свидетелства разбираме, че духовният елит на София естествено се е събирал тогава (в голямата си част) в Модерния театър като в един нов тип храм. Но за съжаление почти липсват изказвания на първите наши писатели за впечатленията им от новото изкуство. Специално думите на Яворов от приведеното писмо до Владимир Василев са — доколкото зная — единственото му зафиксирано лично от него изказване за киното.

Тази фраза за „Ромео и Жулиета“ очевидно е свързана с разговори за киното, отразява умонастроенията на „младите“ в „Мисъл“. При направената справка се оказва, че екранизациите на „Ромео и Жулиета“, които е могъл да гледа Яворов по това време, са две. Първата е от 1907 г. на популярния тогава италиански кинорежисьор Марио Казерини — един от основоположниците на италианската кинематография. И втората: също на един пионер в отечествената си кинематография — американския режисьор (родом от Англия) Джеймс Стюарт Блектън, автор и на някои постановки по Шекспировите „Макбет“ и „Ричард III“.

Артистичният секретар на Народния театър Яворов кани Владимир Василев на премиерата на „Ромео и Жулиета“, състояла се на 29 октомври 1909 г. Яворов взема дейно участие в постановката: като преводач (заедно с Пенчо Славейков те превеждат и други пиеси на Шекспир), а впоследствие — и като режисьор при възстановяването ѝ. Към постановката той има комплексно творческо отношение. Ето защо сравнението в полза на екранизацията е още по-интересно за нас. В този период от развитието на киноизкуството Яворов съзира големите му възможности и го счита конкурентноспособно на театъра. Дали гледаната екранизация не се е отразила по някакъв начин и върху творческата му работа в театъра?*

Нека поставим за момент нещата в общоевропейски план. Наред с другите проблеми ранната филмова теория и критика на киното широко обсъждат в първите две десетилетия на века възможността и необходимостта да се създават филмови адаптации на класически литературни творби. Сред „сериозните“ литератори и учени по-често надделява скептицизмът (но изглежда не само сред специалистите е така — известният полски критик Карол Ижиковски пише в своята оригинална естетика на киното „Десетата муза“ — една от първите: „В същност киното досега беше за широката публика само евтин *сурогат на театъра*.“ Повечето изкуствоведи смятат, че киното трябва да се задоволи със задачата да фиксира „това наоколо“, да подготвя документи за бъдещите историци, а не да се опитва да пресъздава фикционални сюжети. Но самото кино е нетърпеливо в стремежа си да усвоява класиката. Освен споменатите екранизации на „Ромео и Жулиета“, то се насочва още през този начален период например и към Шекспировите „Отело“, „Хамлет“, „Сън в лятна нощ“ и много други. И тук, както е в усвояването на „Ибсенизма“ и приетите от Метерлинк уроци по „всекидневен трагизъм“, Яворов се оказва с усет към новото, а и с прозорливост за бъдещия блестящ брак между киното и литературната класика. Какво ли би написал или казал, ако би могъл да види съвременната версия на „Ромео и Жулиета“ на Дзедфирели?

Но да продължим с последните две картички — те са изпратени от Париж през 1910 г. Първата е още едно ярко свидетелство за душевното състояние на Яворов след смъртта на Мина:

1 септ.

Paris. R. de Sommerand, 21

Господин
Влад. Василев
член в окр. съд
гр. Плевен

* В отзивите си за постановката на Яворовата трагедия „В полите на Витоша“ през септември 1910 г. редица рецензенти (Михаил Арнаудов, Васил Пундев, Иван Коларов и др.) правят връзка с „Ромео и Жулиета“. Вероятно в съзнанието на обществеността постановката на Шекспировата трагедия от предишната година продължава да е свързана с името на Яворов.

Драги Владьо,

Доста разпокъсан съм сега и почти не се решавам да ти пиша: или трябва да пиша много дълго, или нищо. Последното, както виждаш, е по-лесно. Пиши ми ти нещо, какво да е. Засега аз само боледувам и чета и нищо не съм писал. Много сърдеч. поздрави.

Твоя Пейо.

Особено интересна за нас е последната картичка — писана малко преди тръгването от Париж:

Paris, le 20 dec. 10.

Господин
Влад. Василев —
София.

ул. „Цар Борис“ 10.

Драги Владьо,

от канене да ти пиша повече, насмалко шях да тръгна, без да ти се обадя оттук. Подир 4—5 дни съм на път за България. Много ми е драго, че си вече в София и ще се виждаме постоянно. И ще събираме пари за едно задружно пътешествие идущата година. — Четох твоята отлична, поетическа статия в „Сборника“. Тя е може би по-хубава от „Японските силуети“, които разглежда. Турям „може би“ и не казвам положително *по-хубава*, за да не се разсърдиш, като помислиш, че те считам пристрастен. Безповодно само си се закачил на две места с приятелите. Много сърдечни поздрави.

Твоя Пейо.

Това писмо допълва твърде съществено известните писма до д-р Кръстев от 4 декември и до Боян Пенев от 20 декември (писано в същия ден). И трите писма са до литературни критици; основна тема в тях е съдържанието на първия от двата сборника „Мисъл“ (издадени като опит за своеобразно продължение на едноименното списание) и преди всичко — статиите на самите критици. Всред тях най-пространно е писмото до д-р Кръстев, където се дава оценка и на пета песен от „Кървава песен“ на Пенчо Славейков, на „Змейова сватба“ на Петко Тодоров, на цикъла стихотворения „На синора на вчера и днес“ на Мара Белчева (самият Яворов не участва в сборника; не са оценени само работите на Богучарски и Тричков). Очевидно след преживения потрес Яворов се възвръща към литературния живот, към съвместното литературно-обществено дело и изпитва необходимост да преоцени отново литературните позиции на съмишлениците си. В това отношение най-значителни са трите допълващи се фрагмента за критическите работи в сборника, тъй като те съдържат в сbita, неразгърната форма една концепция за критиката и литературната наука. Явно към тези проблеми Яворов проявява в момента траен, сериозен интерес.

Програмната студия на Боян Пенев „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“ е наречена тук „една великолепна диспозиция за голямо и решително сражение“ и бъдещото развитие на големия критик и литературен историк потвърждава Яворовата прогноза. С художническа интуиция поетът долавя веднага и стиловото преображение, което д-р Кръстев бе осъществил със статията си „Ботйовски мотиви в поезията на Пенча Славейкова“ (глава от бъдещата обобщителна и телеологически построена книга „Ботев. Пенчо Славейков. Петко Тодоров. П. К. Яворов“). В този фрагмент особено интересно е разгърнатото сравнение, чрез което Яворов изразява впечатленията си. Твърдението от новооткритото писмо до Владимир Василев, че неговата статия за известния фантастично-сатиричен очерк на Вазов „Японски силуети“ е „може би по-хубава“, затвърждава представата ни: Яворов смята за възможно критическите статии да бъдат съизмервани с художествените творби, и то именно благодарение на тяхната „поетичност“, т. е. на общата им художественост.

Поместването на похвалната статия на Владимир Василев говори за една неочаквана за мизията толерантност на литераторите от кръга „Мисъл“ — известно е, че в „Японски силуети“ се визират в драстично-негативен план основните фигури на кръга. Вероятно говорейки за безповодно закачане на две места с приятелите, Яворов има предвид пасажите от статията на Владимир Василев, където се експлицира тази сатирична насоченост. Но за нас е съществен преди всичко възгледът за съизмерването на критика и художествена литература и — прочели това писмо — можем да се запитаме дали Яворов няма дял във формирането на някои идеи за критиката на Владимир Василев, който традиционно се смята за представител на импресионизма и есеизма в критиката.

Критическите статии и рецензии на Яворов обикновено не предизвикват внимание — смята се, че те не изразяват самостоятелни идеи. Но може би именно в писмата си Яворов е най-автентичен, свободен и в оценката на литературните факти. И, събрани, критическите фрагменти от кореспонденцията му ще ни представят един зрял литератор с оригинално литературно-критическо мислене.

Нека се надяваме, че ако наистина съществуват, прибавени един ден към новооткритите картички, *седемте писма от Нанси с важно литературно значение* ще ни поднесат много нови данни за това литературно приятелство, за битието на един от големите поети на България.

Време е вече също така да се научим да четем известните ни писма от началото на века не само като извор на нюз от факти за биографиите на класическите ни писатели, а и като един от най-цялостните изрази на социалните стилове, на един естетизиран бит, чието проучване е само по себе си сложна научна задача.

ПИСМА НА ДИМИТЪР ПОДВЪРЗАЧОВ ДО НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА, НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВА

I

Шумен,
30. I. 1904

Драги Михайлов,

Ти си извършил една славна работа, като си се сумясал пръв да изоставиш „Вие“, „Господи“ и пр. Без да съм нито по произход, нито по наклонности никакъв салонен манекен, аз, който знае как, съм дълбоко възприел тези студено официални обноски и трудно напускам пръв това „Вие“, преди да се облича с човека, и навярно с тебе бих карал същата комедия, а то е наистина комедия! . . .

Ако за първото свое писмо бях ангажирал по-голямка част от търпението ти, то има защо да ти искам прошка: аз зле го експлоатирах; ето вече повече от две седмици, откакто ти си ми писал, а аз едвам днес ти отговарям. Трябва ли да ти говоря за причините на това! За щастие — т. е. за твоето нещастие — и ти си вече също такъв канцеларски плъх¹ като мене — „извините за выражение и сожаление“² — та навярно си въобразяваш причините. Вярвай ме, мозъкът ми е страшно изпустял (аз си го представявам като парче от вехт цървул), вниманието ми е ужасно разпръснато (него пък си представявам, който знае защо, като тепсия пръснат ишмичик).³ Всекидневната работа върху „бумагите“ — това блудство на умствените способности — заражда и отгледва у човека едно образцово отвращение от умствения труд, а „неизбежните „писма“ със стереотипните „чест имам“, „предлагам Ви“ и пр., и пр. — неминуемо докарват омраза към всякакъв вид писане. Всичко това ако ти не си го изпитал още, сигурно ще го изпиташ върху

собствената си кожа; пазя се дори да ти не я одерат съвсем, защото вие там, доколкото зная, работите много повече от обикновеното, предвидено в закона време. А вие от това всичко, аз съм роб често на едни невъобразимо-глупашки чувства и настроения — които съвсем не са интересни за тебе — а в такива случаи писането писма или каквото и да е друго става още по-трудно.

Каквай, че ми донесоха пак куп „бумаги“; принуден съм да прекъсна писмото си и мислите си, та да се заема с тях. . . Продължавам. — Ти си ме доста познавал значи, като мислиш за мене, че „съхранявам в душата си жаждата да чета“. Впрочем, и аз знаех това за тебе. Да са живи приятели и приятелки — запознаха ни преди за се познаваме.⁴ За тебе и за любовта ти към четене ми е говорила още миналата година г-ца Вълчева — Пена. „Съхранявам“ я аз тази жажда, Михайлов — ама защо ми е! Осъдени сме, може би до гроб, на онова положение, което Яворов донякъде тъй хубаво характеризираше с думите „за зальк хляб продадена мечта“⁵. — Аз не мога да си спомня пример да е излязло нещо от хора, които принадлежат на канцеларията! — Не! Ти те взема в най-крехката ти възраст, изрязва крилето ти, изсушава и наклонности, и способности и те преобразува някак незабелязано за самия тебе в един чиновник само. Преди три години единъж бях в София няколко дена и случайно се срещнах с двама-трима от видните глави на литературния небосклон; и можеш ли си представи, че всичките едногласно ми казваха: „Вие трябва непременно да напуснете канцеларията!“. . .⁶ Оттогава още аз махнах ръка и се разочаровах в желанието си да стана „нещо“; — какво ще правиш да „напуснеш канцеларията“? Това се лесно говори, но може ли да се направи? И подложих ѝ се аз пак — да ме цеди, и съмнявам се дали е останало още нещо у мене, което не е било подиграно, осмяно, оплюто, обезчестено, унищожено от този глупав, монотонен, убийствен живот на канцеларската маса! . .

А има тъй много да се чете и изучава! Прочитам и аз „баберки“⁷, както казваш, и Надсон, и други поети — ама само с това работа се не върши! Около тебе кипи животът, буен, стремителен, а нишките и пружинките на този живот ти не можеш да видиш; пък това е необходимо, потребно: трябва да разбереш ти това, да разбереш поне малко-малко откъде иде и накъде отива този живот, от биологичната до културната смисъл на тази дума; трябва да направиш това, за да определиш своите отношения спрямо него, да намериш своето място на земята. Не можеш ли да направиш това — ти загубваш своя компас, животът става безмислен, безцелен, безполезен за тебе; от тука и — направо в песимизма: изгубваш охота да живееш, понеже не намиращ „опорна точка“, както говори един от героите на Горки. А да ти кажа ли — четене то на Надсона⁸ в такова едно състояние се много услажда, ала има пагубно влияние: този майстор на изящното слово те напълно обсебва (та той сам е като мнозина от нас!) и те затвърдява в мрачните ти мисли, че животът е безмислица и не струва да се живее! . . А това съзнание не значи нищо друго освен духовно самоубийство — значи да престанеш да живееш, а само. . . да вегетираш, да изпълняваш простия биологичен закон? . .

Нели всичко това е вярно — до ужас вярно?!

Аз не зная, разбира се, дали с тебе става вече този процес на разлагане, но съм склонен да ти го предскажа. Дано пък се лъжа! . . Във всеки случай той не е задължителен; ако навреме се предотврати опасността от него, ако навреме се окрили и засили духът, този процес може да се избегне. Не зная обаче ще успееш ли ти да направиш това и се съмнявам, ако четивото ти е само Надсон или подобни такива.

Пак ме затрупаха с „бумаги“! Ще оставя философията си, за да прекъсна писмото си и по-скоро ти го пратя, защото и без това се много забави. Ако продължаваш да ми пишеш, аз ще гледам да бъда по-редовен, доколкото това е възможно; тези дни преживявам изключителни обстоятелства: буквално денонощно съм зает.

Какво има в Стара Загора? Поздрави нарочно госпожица Ф.⁹ и себе си. Стискам ти ръката

Д. Димитров

P. S. Прочетох какво съм ти написал; май несвързано излязло, ама нищо — не е художествено произведение, я — та да бъдеш приличен! . . С прекъсвания асъл повече не може да се направи.

17 юлий 1904

Что сообщить тебе о себе, добрый друг? . . . С каждым днём моя „болезнь“ идёт вперёд. Нередко кажется, что готов уже с ума сойти. Всю ночь томит бессонница: барахтаюсь с боку на бок, вставаю, опять ложусь, а голова горит как в лихорадке, и вовсе не думает — нечего выдумать ей! — а только болит, непрестанно и скверно болит. . . не знаю что делать, ничем не могу заняться. . . Порой начинаю мечтать; — лишь только понесусь на „крыльях упоения“, — чорт его там знает как, вдруг опять всё потускнеет, новый какой-то огонь вспыхнет в голове — и всё протеряет! . . . как-то хочется спать, а не спится, хочется плакать — да слёз нету, всё хочется — и ничего не хочется, хочется жить — и умереть ту же минуту. . . Днём опять — то же самое. Всё кажется не в своём месте, всё так противно, глупо! Жизнь стала только одна скука, да мука безконечная. Не знаю где убежать от самого себя, всегда и везде та же горькая правда, что только „в могиле покой“, — так и навязывается, болит. . . и всё надоело — пропасть! . . . Надоело жить, надоело томиться — а может и тебе надоело слушать и читать меня. . . Вот тебе мой ответ на вопрос как побывало!

А дальше что будет? . . . не знаю!

Жму руку — Твой Дм. Дм.

III

Кольо, — ти нямаш основания да не ми прощаваш дето не ти пиша, ала нямаш и такива да искаш прошка дето тъй дълго време не си ни дохождал на гости. . .

И наистина, ние отдавна те чакаме. — Мислехме, ще дойдеш на Димитровден. . . около Арахангеловден (имаше празници). . . и ти сё не дохождаш. На шо се дължи това? Нима „уловията на труда“ в Долна Бяна са толкова лоши!¹⁰ Нима не чувствуваш нужда поне за ден-два да отпочинеш в София, между нас, да видиш театро и т. н.

Побързай, моля ти се, да дойдеш, докато не сме се разболели пак. Ние прекарахме вече доста дълъг период на безболие, та всеки ден можем да очакваме „пак старата неволя“ (струва ми се, че го преиначих като Леди¹¹). . . Весо¹² е сравнително добре, даже се пооправи малко, лазиш-ком тича из стая и слуша кой ще млясне с уста или ще затропа с чинии — такъв гладник е, какъвто не си даже ти. . .

Уа. . . *Альда*¹³ още не съм чел. Заловил съм се с „На Царевец“¹⁴, а то не е твърде келепир копице, та не се чете бързо и лесно, по-право не се чете твърде охотно. . .

Аз имам „Южни цветове“¹⁵ и „Сцена“¹⁶ и „Когато бях овчарче“¹⁷ и пр., и пр., и пр., но нещастieto е, че не мога да чета — нямам нито време, нито удобства. „Цветовете“ не се разбират или не струват нищо. Ако не си взел от някъде или направо изписал тези книжлета, побързай да ни дойдеш на гости, та да се опознаеш с тях. . . Понял? . . .

Има и друго: неделей мълча като риба безгласна, ами пописвай ни по-често.

Чакаме те без търпеж. . .

Твоя. . . Гледай какви грешки!!!!

Твоя Митьо и пр.

IV

Драги Николай,

Озовал съм се в Стара Загора от няколко дена, пък мисля да стоя още няколко. Тук узнах, че вече имало и за тебе 2000 лв. месечно от Варненската търговска камара — и те сърадвам и поздравявам, още повече, че щели сте да товате наскоро и в Мюнхен. Откак си заминал, не съм ти писал нишичко, но ти винаги си ми прощавал тази моя магария, та шеш-нешеш, ще ми я простиш и сега. Нищо особено за писане аслъ не е имало и няма: моя живот ти го познаваш ка-

то пръстите на ръката си. Той се състои само от кръгли глупости — нищо свясно, разумно, интересно — и подскача от случайност на случайност.

Тук потърсих „Златорог“¹⁸, за да прочета статията на Боян Пенев „Литературен плут“¹⁹, но още не съм го намерил. Интересно е, че даже Кирил Христов, който е един от най-злобните българи, ми каза онзи ден за тая статия: „Прекалено силна и аргументирана; авторът дори надхвърля целта. Като я четеш, оставащ с впечатление, че едва ли би могло да се намери по-злобен българин от него.“ Той е просто поразен от злобата на Бояна. — Дано я намеря да я прочета.

Тука е вече починала пролетта. Аз минах онзи ден през балканската линия — и мисля тези дни да се върна пак там, на някоя гара по върха, и да постоя там няколко дена. Балкана ми правя тоя път много силно впечатление — няма да повярваш. Аслъ отдавна не съм го виждал.

Дължа ти и една благодарност за разговорите за мене, които си имал със Симеон Радев²⁰. Предлагам ти приятното ми вълнение, когато чуя, че той, чието мнение и вкус високо ценя, четё мои писания с интерес. Увери го едновременно с това, че аз имам една съвсем безпретенциозна оценка за тях, почти долна — и че той е комай единичния читател, чийто ласкав отзив може да поразмрази самоотрицанието и архискептицизма дори на такива галфони като мене. Но като пиша това, ти пък да не помислиш, че ми е пламнала главата? О, далеко не! Докато съм жив, приятелю, аз не мисля никога да ви доставя приятното зрелище да ме наблюдавате в ролята на нашенски манияк! Но — май много редове вече написах за себе си. Причината е, че нямам друго какво да ти съобщя. У дома всичко върви средна хубост. Аз ту гуляя, ту се заричам, вечно съм недоволен, вечно се оплаквам — нищо свястно не върша. Още „Африканка“ не съм продължил, но през това време преведох за „Ренесанс“ една оперета, за която ще получа повече отколкото от Народния. В издателството ходя съвсем рядко и не знам нищо за него. Приятелите всички са добре. Веса е добре и младава съвсем не като тебе. Децата ходят на училище, майка им се кара с баща им — а аз блаженствувам.

Стискам ти ръката

Твоят Димитър

Стара Загора, 23. III. 22

Да кажеш на Милка, че съм сърдит и на нея, и на нашата обща приятелка в ул. „Паисий“: и двете не намериха за нужно да ми съобщят по някой начин, когато Милка била в София. Защо така? Аз може би щях да ти пратя нещо тогава! Дали не постъпиха така именно затуи? Милка да пипне в ул. „Паисий“ моето познато „Не те е срам?“ — което се отнася до двете.

V

Микалай,

Моля ти се, нареди час по-скоро да купиш и ми пратиш нотите според приложения списък²¹. Колкото пари струват — драсни ми, за да ти ги пратя, и кажи по какъв начин най-удобно. Гледай дано струват по-евтино, разбира се. В списъка са показани екземплярите.

Тези дни ще ти пиша по-дълго. Сега ме чакат.

С поздрав

Твоя Митко

Не си чел още, но Владимир Василев ме е изял в „Златорог“ много недоброжелателно и злобно. Жалко, че най-близките ми приятели са могли да оставят у него такова лошо мнение за мене — не за стиховете ми, разбира се, а за човека.

Други път ще ти пиша и за това.

Същия

¹ В кореспонденцията между Димитър Подвързачов, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Георги Райчев и останалите от групата около Башата (както са наричали тогава Димитър Димитров Подвързачов, роден през 1881 г.) много често се говори срещу потискащата атмосфера на тогавашните канцеларии, в които повечето от тях са били принудени да си изкарват прехраната.

Когато пише писмото си от Шумен, 30. I. 1904 г., Д. Подвързачов е секретар на училищната инспекция в града, а Лилиев, завършил свищовската гимназия, работи като чиновник в Земедельската банка в Стара Загора.

² Рус. — извинявайте за израза и съжалението.

³ Тур. — извара.

⁴ Дватама поети и приятели Д. Подвързачов и Н. Лилиев са родени в Стара Загора. Запознават се чрез Ружа Фъртунова (по-късно съпруга на Подвързачов), която била братовчедка на Лилиев и от 1902 г. се познавала с Подвързачов.

В архива на Николай Лилиев са запазени около тридесет писма на Димитър Подвързачов до него; първото от тях е от 10 януари 1904 г. А писмата на Лилиев до Подвързачов се съхраняват от внуците на Подвързачов. Известно е писмото на Ружа Фъртунова, в което за пръв път пише до Подвързачов и Николай Михайлов (кръстен по-късно от Георги Бакалов с псевдонима Лилиев). „Господин Димитров, странно, нали? — тъй малко познати, а да Ви пиша. А това върши по желанието на Ина, затова ще прощавате. Току-що се връщаме от разходка. По пътя говорихме и за Вас и чувствавахме и двамата желанието да Ви пишем. Както виждате, не закъсняхме да сторим това.“ — Тези редове са изпратени от Стара Загора върху пощенска картичка на 7 януари 1904 г.

⁵ Неточен цитат от стихотворението на П. К. Яворов „Нощ“ — 76—77 стих.

⁶ Първите публикации на Димитър Подвързачов са от 1898/99 г. По това време той сътрудничи на сп. „Смях и съзли“, „Звезда“, „Нов живот“, „Надежда“, „Труд“ и др. и сравнително рано — през 1900 г. — бива забелязан от критиката. Народният поет Иван Вазов пише първите насърчителни думи към младия поет (в статията си „Януарска поезия“ от март 1900 г.); похвално се изказват за него и Георги Кирков и Георги Бакалов.

⁷ Диал. — отгук-оттам.

⁸ Надсон, Семьон Яковлевич (1862—1887) — руски поет, разработващ мотиви на социалната скръб и недоволството. Стиховете му изразяват раздвоената болезнена душа на интелегента-народник от края на миналия и началото на нашия век. Извънредно популярен по това време у нас. Лилиев и Подвързачов са се увличали от поезията на Надсон; изпращали са си пресни на негови стихотворения и са изпълвали с надсоновски настроения някои от писмата си (както например в следващото писмо).

⁹ Става дума за Ружа Василева Фъртунова — по-късно Подвързачова.

¹⁰ В Долна Бяня Лилиев прекарва от март 1907 до септември 1908 г. В този период е писано въпросното писмо.

¹¹ Леди — така са наричали Ружа Подвързачова.

¹² Весо се наричало детето на Подвързачови, което по-късно заболяло от тиф и починало през април 1910 г.

¹³ Оскар Уайлд (1856—1900).

¹⁴ Сигурно става дума за „Легенди при Царевец“ на Иван Вазов.

¹⁵ „Южни цветове“, тримесечен литературен алманах, С., 1907, под редакцията на Димо Кьорчев и Трифон Кунев. Изданието е в духа на модернистичните търсения на времето. В него Димо Кьорчев помества статията си „Тъгите ни“, където развива възгледа за чисто изкуство.

^{16, 17} „Сцена“ и „Когато бях овчарче“ — литературни сборници, издавани през 20-те години.

¹⁸ Списание „Златорог“ излиза от януари 1920 до декември 1943 г. През цялото време негов главен редактор е литературният критик Владимир Василев.

¹⁹ Статията на Боян Пенев „За литературния плут“ е публикувана в сп. „Златорог“, кн. I от 1922, с. 103—149.

²⁰ Симеон Радев (19. I. 1879—15. II. 1967) — виден публицист и общественик.

²¹ Димитър Подвързачов е бил самоук музикант, свирел на цитра. Лилиев му купувал от Виена ноти.

Забележка: Писмата са написани върху открити пощенски картички с мастило, с изключение на третото и петото. Третото е написано с пишеща машина върху бланка от III софийска мъжка гимназия, а четото — върху обикновени продълговати листчета от тефтерче с химически мливи. Плъковете липсват.

Останалите писма на Подвързачов до Лилиев с коментар от Славчо Данаилов са публикувани в „Литературна мисъл“, г. XXII, 1978, кн. 4, с. 137—155.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 7, 8, 9 — 1984 г.

Бр. 7

Бр. 7 се открива със статията на Ю. Лукин „Слушайки пулса на времето (Закономерности на изкуството и диалектиката на художественото познание)“. Авторът изтъква обемността и сложността на поставената тема и счита, че не може да претендира за цялостното ѝ и пълно разглеждане, а в статията си изказва само някои свои по-общи съображения.

Отбелязани са важни особености в развитието на художествената култура на социализма — нейната съществена черта според автора е, че обогатявайки в новите исторически условия най-добрите традиции, най-ценните черти от културата на всеки народ в светската страна, социалистическата художествена култура си е изработила за повече от 60-годишното си съществуване свои собствени традиции. И както развитото социалистическо общество се опира на собствената си обществена база, така и изкуството на развития социализъм се опира на собствените си идейни, етически, естетически социалистически общосъветски традиции, които не отменят и не ликвидират, а включват в себе си в творчески преработена форма най-добрите традиции на културата от миналото.

В раздела, озаглавен „Изкуството и литературата в контекста на задачите на социалистическото строителство“, се изтъкват ролята и значението на партийното ръководство за постигане на хармонично съотношение между материалните и духовните начала, на хармонично развитие на материалните и духовните ценности; авторът изрично набляга на дълбокото разбиране от страна на партийното ръководство на спецификата и сложността на художественото творчество и че то не може да се ръководи с командване и декретиране. Обаче — пише Ю. Лукин — не бива никога да забравяме, че зад всяка крачка в сферата на културата е необходимо да се виждат политическите последиствия — това указание се адресира до всички творчески съюзи, културни учреждения, издателски работници, художествени и редакционни съвети, репертоарни комисии.

В раздела „Изкуството и литературата в светлината на идеологическото противоборство днес“ авторът разкрива картината в западните страни и САЩ в различни области на културата — книги, радио, телевизия, шоу-бизнес, целящи и служещи на една цел — да убедят общественото мнение в Европа и САЩ в агресивните намерения на Съветския съюз. Президентът на САЩ и неговите най-близки помощници активно включват в своята идеологическа атака срещу комунизма буржоазната култура и изкуството, като ги въвеждат да служат на антисъветизма и антикомунизма, използвайки най-агресивни и каубойски похвати. В идеологическото настъпление участвуват не само писатели, не само критици, но и теоретици на литературата и изкуството. В своя освиренял антисъветизъм пропагандистите на „свободния свят“ не се спират пред нищо, не подбират средствата си. Ето защо при тази ситуация в сферата на културата е извънредно важна ясната класова позиция и точната социална ориентация.

„За спецификата на съвременния латиноамерикански роман“ — под това заглавие А. Кофман разглежда особеностите на съвременния латиноамерикански роман. В първата част на статията си авторът изтъква, че бурното развитие на латиноамериканстиката съвпада по време с разпространението в Европа на най-новите течения в литературознанието — например структурализмът, семантическият метод и семиологическият анализ — и тези модни течения бързо преминават в Латинска Америка, където често се прилагат на практика в изопачен вид, което още повече усложнява ситуацията. Авторът отбелязва известния „бум“ в латиноамериканския роман и едновременно с него изоставането на критическата мисъл, която не успява да догони, да върви в крак с литературата. Стига се до положение, че писателите сами търсят критически термини, с които да осмислят своето творчество, появяват се много основни термини, концепции, издигнати от писателите, които се стремят да дадат чрез тях научно-критически обяснения на своето творчество. Така е станало и с две централни концепции на съвременната латиноамериканска литература — „необарок“ и „магически реализъм“, на които именно авторът посвещава статията си.

Спецификата на латиноамериканската литература налага въвеждането и разработва-

нето на нов, несъвсем привичен за европейското литературознание понятиен апарат. Парагвайският писател Роа Бастос още в 1965 г. твърди: „Процесът на формирането на нашата литература в продължение на цялата ѝ история е пълен със скокове, взривове и е толкова своеобразен, че много мерки и критерии от Европа се оказват съвсем неефективни или само отчасти ефективни, когато бъдат приложени към американската литература.“

Концепцията за необарока израства от изучаването на испаноамериканското барокско изкуство от XVI—XVIII в. Изтъква се едно извънредно важно обстоятелство: в литературата, живописата и преди всичко в архитектурата на континента барокът приема дълбоко своеобразни, различни от европейските форми и става първата проява на латиноамериканската самобитност, специфичност. Някои учени дори смятат, че терминът „барок“ е неприложим по отношение на Латинска Америка или е приложим само условно, тъй като това изкуство е качествено различно от европейското изкуство. Обаче в латиноамериканския барок — както пише А. Кофман — се разкриват не само специфични черти, но и някои универсални константи, които позволяват въпреки създадените в изкуствознанието традиции да бъде трактуван барокът пределно разширено и да бъде проследен в настоящето. Такъв проблем към проблема е бил разработен първоначално от кубинския писател А. Карпентер. В своите лекции, изнесени в Каракаския университет, кубинският писател и изкуствовед се опитва да обобщи идеите си и да докаже, че барокът наред с „магическия реализъм“ „са тези елементи, които решително определят характера и съдържанието на латиноамериканското изкуство“. Отправна точка на теорията на А. Карпентер е тезата му, която гласи: за разлика от готиката, от романтизма, класицизма, които са исторически преходни стилове в изкуството, барокът е константа на световното изкуство. Америка — твърди А. Карпентер — е обетована земя за барока, защото тя е континент, който се намира в постоянно движение, кипеж, пулсация, самата действителност в Америка е барокова и следователно и отражението ѝ може да бъде само бароково.

Оригиналната, макар и спорна концепция на А. Карпентер обаче според автора на статията А. Кофман разкрива известно противоречие по един пункт: въпреки претенциите ѝ, че разкрива специфичната на латиноамериканското изкуство, тя всъщност действа в противоположна насока, като разкрива в барока една извънвременна общочовешка константа. Независимо от това идеите на Карпентер се подхващат от много писатели, критици и литературоведи и за бароковия характер на латиноамериканския роман загварят като за негова главна отличителна черта.

Въпреки че много често в литературоведските изследвания се говори за барока като за формално-стилова константа в световната литература, нееднократно се подчертават разликите между стария барок и необарока. Докато старият барок, бароковата литература от XVI—XVIII в. създават един хармоничен образ на действителността, необарокът отразява дисхармонията, противоречията, усложнеността на съвременното битие. Според А. Кофман само един конкретен сравнително-текстологичен анализ ще помогне да бъдат разкрити и точно определени бароковите черти на съвременния латиноамерикански роман.

Още по-сложна и по-неопределена ситуация се е създадала — пише авторът — с концепцията за „магическия реализъм“ като основна характеристика на най-добрите произведения на съвременната латиноамериканска литература. Какво представлява „магическият реализъм“ — метод ли е, направление ли е, школа, мироглед или стил? Окончателен отговор на тези въпроси засега липсва и може би поради това много писатели в последно време започват да се отнасят много скептично към този термин. Обаче в критиката той се използва повече от преди. Авторът се спира на историята на този термин — негов автор е немският изкуствовед Ф. Рох, който през 1925 г. издава книга с такова подзаглавие за живописата и постекспресионизма. Под термина „магически“ немският изкуствовед не е имал предвид нещо мистично, ирационално или свръхестествено — той говори за особен начин на отражение на действителността, при който привичните обекти от предметния свят се представят като съвсем нови и непознати обекти. През 1927 г. книгата на Ф. Рох е преведена на испански и издадена от влиятелното списание на Ортега-и-Гасет „Ревиста де Оксиденте“ и така терминът на Рох намира голямо и бързо разпространение.

В последно време под „магически реализъм“ единични учени схващат нещо по-широко, извеждат го извън рамките на Латинска Америка и го смятат особеност на различни произведения от световната литература на XX в.; други го разглеждат като специфична черта само на латиноамериканската литература.

След като проследява отношението и размислите по повод на „магическия реализъм“ и на редица други критици и писатели, А. Кофман се спира малко по-подробно на един „етнографски“ подход към проблема, отразен в докторската дисертация на пуерториканската изследователка С. Ортис Апонте: свръхестественото в латиноамериканската проза, категориите „действителност“ и „чудо“ тя схваща не в тяхното многообразие, а съвсем тясно — като запазил се до наши дни субстратен пласт от конкретни вярвания, обреди, митове, култове и т. п. Именно този конкретен материал — счита тя — се сублимира в художествената литература във вид на „магически реализъм“.

В заключителните редове на статията си за латиноамериканския роман и неговата специфика А. Кофман изказва становището си, че разкриването на спецификата на латиноамериканския роман се намира в началния етап на изследването и проучването му. С течение на времето — пише авторът, — когато бъде поставена достатъчно здрава основа за типологическо обобщение на произведенията на съвременната латиноамериканска проза, такива термини, като „необарок“, „магически реализъм“, „реалистна на приказното“, или изобщо ще отпаднат, или ще бъдат заменени от други — по-стабилни и по-конкретни.

Бр. 8

Бр. 8 е посветен на 50-годишнината от основаването на Съюза на съветските писатели. След уводната юбилейна статия е поместена речта на И. Лупол („За ролята на критиката“), произнесена на Първия всесоюзен конгрес на съветските писатели. Непосредствено след речта е поместен материалът на Л. Новиченко „От полувековна дистанция“, в който е направена оценка на доклада на Лупол. Л. Новиченко коментира и отчасти проецира върху по-късния опит на съветската литература този изнесен на историческия форум доклад, когато е бил проведен Първият конгрес на съветските писатели. Л. Новиченко пише в статията си, че идеите на Първия писателски конгрес продължават да живеят и да действуват и днес — разбира се, да действуват така, както подсказва днешната действителност на развитото социалистическо общество и с оглед на новите задачи, поставени пред народа — строител на комунизма.

По-нататък в книгката вниманието на читателя е привлечено от статията на Н. Жегалов „Великото, вечно живото (Традициите на руската класика в творчеството на Горки)“, посветена на влиянието, което оказват върху Максим Горки литературните традиции от втората половина на XIX в. Авторът се спира на най-същественния момент от това влияние — как М. Горки възприема и трансформира в творчеството си великата тема на руската класическа литература — темата за народа. Трима са самобитните художници — пише Н. Жегалов, — които са изострили интереса на Горки към народния живот и са се оказали особено съзвучни с Горкиевите размисли за историческия път на народа и за творческия път на писателя към опознаване и правдиво изображение на родната земя. Тези писатели са Помяловски, Глеб Успенски и Лесков. В обособени части от студията си Н. Жегалов се спира поотделно на влиянието на всеки от тях. Отбелязано е и влиянието на Н. Короленко. Авторът Н. Жегалов набляга на обстоятелството, че посочените писатели са свързано, но не единствено звено между Горки и руската класика. В по-общ план е засегнато и влиянието,

което упражняват върху Горки Тургенев, Достоевски, Л. Н. Толстой, Чехов, Бунин. Специално внимание е отделено на героико-епическото начало в творчеството на М. Горки — как то навлиза дълбоко и органично в духовния свят на основоположника на социалистическия реализъм, как придобива нови багри и се изпълва с нов исторически смисъл. Чрез Л. Толстой — пише Жегалов — Горки получава от руската класика основен импулс, вдъхновение за разработване на героико-народната тема. Горки е първият в съветната литература художник — изтъква авторът на статията, — който многостранно и в широка историческа перспектива показва реалната борба на народните маси за идеалите на научния социализъм.

Интерес предизвиква в бр. 8 и преведената за пръв път от украински на руски език от Г. Остроуски реч на Юрий Олеся, произнесена на срещата на партийния актив на Олеса с делегатите на Първия конгрес на съветските писатели. Речта е озаглавена „Новият човек — човекът на борбата“.

Бр. 9

„Калифорнийски контрасти“ — под това заглавие Н. Федоренко осведомява читателите за състоялата се през март т. г. шеста поредна среща между съветски и американски писатели в Малибу, близо до Лос Анжелос. Срещите между съветските и американските писатели водят началото си от 1977 г., когато в Москва по инициатива на двете списания — „Иностранна литература“ и „Сатърдей ревю“ — се състояла първата съвместна среща. Впоследствие такива срещи са били провеждани в САЩ и СССР: Ню Йорк, Батуми, Лос Анжелос, Киев и последната — на тихоокеанското крайбрежие. Главна тема на срещата е „Разбирателство чрез литературата“, разбирателство в името на съхраняването на човешките ценности, на всичко, което ние наричаме култура. В състоялите се досега срещи са взели участие крупни творци на словото от САЩ и СССР: Р. Лоуел, Е. Олби, У. Стайрон, Дж. К. Оуте, К. Вонегът, Ъ. Стоун, Дж. Ъпдайк, А. Малер, К. Доктору, Г. Солсбъри, А. Милър и др. Сред съветските участници личат имената на Г. Абашидзе, Ч. Айтматов, М. Алексеев, Г. Бакланов, Ю. Бондарев, А. Вознесенски, О. Гончар, Д. Гранин, Р. Рождественски, Е. Евтушенко, Вл. Солоухин и др.

Участниците в калифорнийската среща отбелязали многозначителния факт — пише Н. Федоренко (също участник в срещата), — че писателите от СССР и САЩ са успели да се съберат на „кръглата маса“, въпреки че отношенията между двете страни се намират на ръба на „студената война“. Въпреки различията в политическата сфера писателите трябва да бъдат единни в главното — да не допуснат термоядрена катастрофа, да не позволят нашата планета да стане жертва на само-

изребителна игра. Ето защо — изтъква в информацията си Н. Федоренко — състоялата се през март т. г. среща има особено важно значение. В центъра на вниманието на участниците в дискусиата стояха различните аспекти на проблема, който може да се обобщи с една формула — взаимно разбирателство чрез литературата, посредством литературата. Според Федоренко водените разговори са звучали не само като развълнувани спорове, а като нещо много по-значително — конфронтация на мирогледи. Цитираят се думите на американския драматург Р. Ли: „Като писател не вярвам, че перото е по-силно от меч. Но вярвам, че перото е меч!“

Н. Федоренко разказва за тържествената и приятелска обстановка, в която е станало връчването на тържествен дар от 500 тома книги — дар от името на Госкомиздат на СССР на университета Пепердай. Ректорът на университета Г. Уайт изразил благодарност за ценния дар и заявил, че книгите ще постъпят в библиотеката на университета, за да могат да бъдат широко използвани от студентите в Пепердай и от всички, които се интересуват от тях. Той изтъкнал, че този дар се приема като приятелско отношение към университета Пепердай и към американските академични кръгове.

Остър обмен на мнения възникнал по въпроса за превеждането и издаването на американски писатели в Съветския съюз и на съветски — в САЩ. От съветска страна били изнесени на срещата интересни и говорещи сами по себе си факти: през годините на съветската власт са издадени около 4500 произведения на повече от 370 американски писатели в общ тираж около 275 милиона екземпляра. Главен критерий дали да бъде издадена една творба в Съветския съюз — пише Федоренко — е идейното съдържание и художествената форма на творбата. В Съветския съюз решително се отхвърлят съчинения, в които се проповядват идеите на войната, насилието, расовата дискриминация, порнографията, всякакъв вид дребнотемие.

В информацията, а респ. и на срещата, е обърнато внимание и на друг, за съжаление нерадостен факт. Наред с Калифорния, която предоставя прекрасни условия за мирни срещи, съществува и Калифорния, център на производство на ракети, на нови системи оръжия и всякаква военна техника. По стойност на получаваните поръчки Лос Анжелос превъзхожда много други градове в САЩ.

По време на дискусиата около „кръглата маса“ участниците естествено са отправили поглед и отвъд хоризонтите на днешния ден, искали са да си представят утрешния свят — какъв ще бъде той и най-вече — какъв трябва да бъде. До голяма степен това зависи от позицията на писателя днес, защото той влияе върху формирането на духовната същност на човека, на неговото съзнание. В обществения финал на срещата звучат думите: „Разногласията не трябва да бъдат препятствие

за деловите срещи и дискусии с цел по-добро разбирателство, доверие и сътрудничество, защото ако човечеството не ликвидира войните, то войните ще ликвидират човечеството!“

В статията „Първата световна война и литературата“ Н. Анастасиев проследява третирането на темата за войната в западната и съветската литература. „Първата световна война — пише авторът — не само остава следа в литературата, тя налага силен отпечатък на цялата световна литература и до голяма степен определя нейното по-нататъшно развитие.“ Отбелязани са няколко значителни произведения, в които войната е отразена пряко или косвено в сюжета — „Вълшебната планина“ от Томас Ман, „Семейство Тибо“ от Р. М. дю Гар и др. По-нататък в статията е отделено място на литературата, която се числи към школата на „изгубеното поколение“ — тук са споменати романи на Олдингтън, Дос Пасос, Хемингуей, Ремарк, Фокнър. Цитирани са думите от предговора към романа на Ремарк „На Западния фронт нищо ново“: „Тази книга не е нито обвинение, нито изповед. Тя представлява само опит да се разкаже за поколението, което войната погуби, за онези, които станаха нейна жертва, дори след като се спасиха от снарядите.“

В четвъртия раздел е направен коментар на съставената от Хемингуей през 40-те години антология с произведения от световната литература за войната.

В петия раздел са направени паралели и съпоставки между западната и съветската литература за войната и са изтъкнати сходствата и различията между тях. Според Анастасиев разликата между западната и съветската литература, в която присъествува войната, се състои в следното: западната литература оставя героя буквално или метафорически на бойното поле. Съветската литература, след като го принуждава да се прости със същите илюзии, както и героят на западната литература, го потапя в нова историческа атмосфера — атмосферата на революцията — и започва заедно с него да търси напрегнати нови идеали. Посочена е и разликата в организирането на художественото време и пространство, изтъкнато е колко различно в естетически смисъл са изградени отношенията между автора и персонажа, между персонажа и обективния свят.

Мария Блажева

ЧССР

„SLOVENSKÉ POHL'ADY“, Bratislava, N 1, 1984

Международната асоциация на литературните критици — AICL — възниква в края на 60-те години и обединява литературни критици от всички континенти. Годишно тя ор-

ганизира най-малко една среща на представители на членуващите в нея страни, на която се обсъждат и анализират актуалните проблеми на съвременната литературна критика. Асоциацията проявява особена активност през последните десет години, когато ръководството ѝ се поема от такива известни автори като нейния председател, французин Р. Андре, и двамата ѝ подпредседатели — А. Михайлов (СССР) и Дж. Браун (САЩ). Показателни в това отношение са най-вече последните три срещи, организирани от AICL (в Хелзинки през 1980, в Мадрид през 1981 и в Берлин през 1982 г.), на които делегатите проявяват подчертан интерес и активност при обсъждането на темите — за мястото на литературната критика в съвременния свят, за ролята на литературите на малцинствата с оглед задачите и ролята на главната литература в едно или друго литературно общество, за отношенията между традицията и новаторството в рамките на литературния процес.

Последната среща, проведена от асоциацията, е била организирана от Съюза на чехословашките писатели и се е състояла през месец септември 1983 г. в гр. Добрижи. Именно на нея популярното словашко литературно списание „Словенске похляди“ посвещава една твърде обстойна информация.

Срещата-колоквиум в Добрижи е била посветена на проблема за отношенията между литературата и средствата за масова комуникация. След встъпителното слово на председателя Р. Андре тон на дискусиата е даден още с първия доклад на чехословашкия представител Ян Шевец, централно място в който заема отношението литература—телевизия. В рамките на този проблем авторът разглежда въпроса за „скранизацията на света“ и се спира подробно върху изследването на отношенията между литературния и телевизионния текст, и то предимно в теоретичен план. Той изхожда от естетиката на литературната комуникация, разработена в СССР (най-вече от Ф. Мико и А. Попович). Според него зрителят е социална единица, с която теорията на телевизионните предавания трябва последователно да се съобразява, която е „компонирана“ още в авторския процес на концептирането и самото създаване на литературната творба или телевизионния сериал. Шевец подчертава функциите на телевизията като основен фактор, опосредствуваш разпространяването на културните ценности, като се позовава на опита на словашката телевизия.

Авторът отделя внимание и на проблема за адаптацията на литературните текстове — нея той интерпретира като „проблематика на литературата и телевизията“. „Втората плоскост“ на този проблем Шевец определя като „телевизионна литература“ — тя се отнася до текстовете, предназначени специално или изключително за телевизионни реализации.

Изобщо Ян Шевец застъпва в доклада си доста широк кръг от интересни проблеми, като с подхода си към тяхното разглеждане

дава и основния тон на дискусиата, до голяма степен определя нейната насоченост не към „импресионалистичен“ подход към разглежданата проблематика, а към нейното интерпретиране главно в теоретичен план.

Този тон се поема от преобладаващата част от участниците в колоквиума и най-вече от останалите чехословашки представители — израз на това е докладът на Ф. Мико „Естетическата конфронтация на литературата с аудиовизуалните посредници“. Авторът изхожда от експанзията на телевизията като безспорен фактор, но подчертава и „автохтонността“ на литературата и нейния приоритет в процеса на разпространяването и популяризирането на културните ценности. Според него ситуацията, която в крайна сметка възниква, изисква повишаване на изискванията към комуникативността на литературата.

За много от чуждестранните участници в колоквиума с характерен определен стремеж към теоретична интерпретация на разглежданата проблематика и към обобщения на опита. Така например А. Михайлов отделя особено внимание на двете екстремни позиции, които са налице при оценката на отношенията между литературата и средствата за масова комуникация: поддръжниците на едната от тях са с твърда увереност по отношение възможностите на телевизията, докато техните опоненти са определено скептични, когато става дума за проникването и пълноценното реализиране на литературата чрез телевизията. Според автора телевизията непрекъснато би трябвало да търси все нови и нови форми за представяне на литературата, които да бъдат адекватни на непрекъснато променящите се условия в съвременността. Той спира вниманието си и върху задачите на критиката в телевизията и посочва основните области, в които нейното влияние би било най-ползено. А. Михайлов подчертава най-вече възможността за осъществяването на разговори, предавания по телевизията и разпространявани чрез останалите средства за масова комуникация, с цел запознаването на широка читателско-слушателска аудитория не само с една или друга творба, но и с авторската личност, със самия процес на създаването на творбата.

Ноза тема в разискванията бе внесена от представителката на Белгия С. Дероисин с възможностите, които предоставя използването на фолклора за изпълнението на най-общите задачи на средствата за масова комуникация. Любопитното в случая е това, че авторката прави своите изводи на основата на изследвания на светски и чехословашки етнографи (като например книгата на К. Плицек за танците и игрите на словашките деца). Нейният апел — телевизията да използва максимално неизчерпаемия фонд на фолклора — се посреща с пълно одобрение от участниците в колоквиума.

Б. Зомбати от Югославия разглежда „Влиянието на телевизията върху литературната

творба". Авторът насочва вниманието си преди всичко върху социологичните последиствия, до които довежда „телевизацията“ на литературните текстове, но независимо от това и той — също както повечето от останалите участници — отделя особено внимание и на значението на телевизията и киното за структурата на литературната творба. Той говори за монтажа като подход, който благодарение именно на киното намира своето място и в литературата. Зомбати се спира и на въпроса за промените, настъпили в областта на модерното драматично изкуство, като подчертава, че отчасти те се реализират под прякото влияние на телевизията.

На въпроса за експанзията на телевизията се спира и представителят на Индия Н. Сингх, според мнението на когото литературната творба трябва да се приема и поддържа като най-автентичното средство за усвояването на художествените стойности.

Румънският критик Г. Иваску спира вниманието върху отношението на телевизията към литературното наследство. Той подчертава особена роля на критиката, чието задължение е да аксиологизира това наследство и така да допринася за извикването му към нов живот — чрез телевизията или радиото и печата. Въпреки това обаче авторът посочва приоритета на словото, на литературния текст, и неговото неизменно значение.

В дискусийните материали на повечето от участниците в колоквиума под една или друга форма намира място въпросът за функцията на определящото значение на историческото развитие на човечеството за специфичните проблеми на художествената комуникация. Англичанката С. Макфорт се спира на аналогията, която съвременната транспозиция на литературния текст, обусловена в крайна сметка от науката, е имала в миналото. Тя припомня, че Платон е смятал за голяма загуба усвояването на писмеността от народните маси, тъй като според него това означавало нарушаване на диалога между автор и слушатели. Според авторката една от главните положителни черти на съвременната транспозиция на литературата е нейният принос за повишаването на културното равнище на литературните програми, представяни от телевизията.

Р. Матушевски от Полша се спира на въпроса, доколко целите на литературата и средствата за масова комуникация са еднакви. По отношение на телевизията авторът обръща внимание най-вече на нейните информационни функции и на функциите ѝ като средство за забавление и отмора, като противопоставя на това значително по-широките и естетически по-пълноценни функции и цели на литературата. Авторът подчертава и философската същност на литературата, нейното огромно значение при опознаването проблемите на човека.

Интерес у участниците в срещата-колоквиум предизвикват и докладите на двамата де-

легати от Португалия. М. А. Сеикс се спира на въпроса за семиотичната интерпретация на литературния и литературнокритическия текст, а докладът на Е. Лоуренцо е посветен на същността на процеса на четенето, който в условията на развитието на науката и измененията в библиотечното дело, при използването на новите форми на съхраняване на информацията също търпи промени. По същите проблеми взема отношение в доклада си и американският представител Дж. Браун.

Все още би било рано да се правят опити за един по-цялостен разбор на проведения в Добржиши колоквиум на AICL, да се правят окончателни изводи от разискванията, проведени на него — най-малкото защото самите участници в него не си поставят за цел „да кажат последната дума“ по разглежданите от тях проблеми. Но това не пречи да се отбележат целенасочеността и последователността в подхода на преобладаващата част от делегатите при интерпретацията на отделните теми, резултат на което са и ценните идеи за влиянието на литературата върху телевизията и обратно, за естетическия статут на литературния и телевизионния текст, за възможностите — а и необходимостта — различни проблеми да се разглеждат във връзка с отношението литература—наука и някои други интересни постановки.

Безспорно е, че публикуваните в редовния бюлетин на AICL (той излиза редовно след всяка среща, организирана от асоциацията, на френски и английски език — официалните езици в AICL) резултати от колоквиума предлагат ценен материал за бъдещата синтезираща работа върху отношенията между литературата и средствата за масова комуникация, която ще допринесе в значителна степен за по-цялостното възприемане и схващане на ролята и мястото на литературата в съвременния живот.

Богомил Попов

Г Д Р

WEIMARER BEITRÄGE, 1984, Heft. 5

„Ваймарер Байтреге“ е месечно списание за литературознание, естетика и теория на културата, което през 1984 г. встъпи в своята тридесетгодишна. В рецензираната книжка са публикувани няколко материала върху български автори — интервю и статия за Л. Левчев, статия за Й. Радичков и рецензия за излязлата в ГДР книга „Българската литература 1944—1980“.

Интервюто с Л. Левчев и статията за него са от младата българистка Барбара Байер. Основните теми на интервюто, което допринася и за по-доброто възприемане на статията на Байер поради многото допирни точки между двете, са две: психологията на творчес-

кия процес и „априлското поколение“ поети. Л. Левчев говори за тяхното място в българската литература, за отношението им към литературното наследство, към модерната чужда литература, за отношението към читателя — публичното четене като определящо във висока степен начина на писане, както и за взаимодействието между „априлското“ и следващите поетически поколения.

В своята статия Б. Байер търси причините за появата на поколението в промяната на обществената и културната атмосфера у нас след Априлския пленум. Младите поети са облагодетелствувани в търсенето на съвременен поетичен израз преди всичко от факта, че са необременени от предишния естетически канон. Тези млади автори не представляват единна литературна група, обединена около обща поетическа или естетическа програма. Още в първите им стъпки се проявяват ясно различните творчески позиции, което в поетическата практика довежда до значително жанрово диференциране — от лирически спомен за детството и юношеството до актуалната политическа тематика, както и до ориентирането към различни български и чужди образци. Онова, което свързва младите поети, обаче е не само представилата им се възможност при променената ситуация, но и активното им лично противопоставяне и разграничаване от поезията на „празните фрази“. Дискусите около тяхната поезия укрепват особено им място в литературния процес, както и чувството им за взаимност и обща отговорност.

Модерните изразни средства, които използват „априлските“ поети, не бива в никакъв случай според авторката да се схващат като отказ от традицията. В своето интервю неслучайно Л. Левчев набляга на това, че те са изтъргнали от забрава книга като „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев и че разбирането на Вапцаров като поет, а не само като революционер, е тяхно постижение. Съвременното модернизиране на поезията е свързано с усвояването не само на националната, но и на световната литература, с други думи, то води до откриването на неизползвани досега области от традицията. И най-накрая търсенето на модерен поетичен израз съответства на промененото разбиране за функцията на художествената литература в България.

След като е очертала обществената и специфично литературната ситуация у нас в средата на 50-те години, Б. Байер преминава към творчеството на Л. Левчев. Още с първата си книга той полага основите на поезия, чиято най-съществена характеристика е оригиналното схващане в отношението към съвременността, за ролята на лирическия аз в отношението между идеал и действителност. Ключова дума според авторката в „Звездите са мои“ е епитетът „дързък“; „дързост“ е преди всичко желанието да подемеш с пълно съзнание диалога с миналото, сегашното

и бъдещето и въпреки недостатъчния жизнен опит да постигнеш обобщението и перспективата на историческото развитие. Ако Л. Левчев сам се нарича политически поет, който се вдъхновява от повелите на времето, това трябва да се разбира в най-широк смисъл — като чувство за отговорност пред днешния ден, което го подтиква да търси своите теми изключително в нашия съвременен свят. Изшните събития (както е например в „Дневник за изгаряне“) са интимно и болезнено преживени, дотолкова, че ставаме свидетели на идентифициране между конкретното аз и събитието; онова, което характеризира политическата лирика на Левчев, е синтезът между емоция и мисъл.

В неговата лирика непрекъснато се повтаря (и като основна тема) чувството за пробив отвъд видимото — радостта на откривателя, който зад явленията търси човека, който сам участва в събитията и е дълбоко засегнат от тях. За да представи своята гледна точка, Левчев често използва диалога. Но докато в първите му книги на помощ все още идва фиктивният опонент, на чиято скептичност в творческите възможности на новото се противопоставят хората, възпитани в младите лирически герои на поета, то в по-късните книги наблюдаваме постепенно изместване на полемичните отношения, но не и на самата полемичност на лириката — по-малко призови, повече неспокоен размисъл върху същността на събитията в света; спорешите страни в диалога се пренасят вътре в лирическия аз и стават негова съставна част. Ако в ранната лирика на Левчев говорят преди всичко ентузиазмът, романтичното просветление и безкомпромисното отношение на младостта към света, по-късно на преден план излиза друг стремеж — с натрупания опит за стойността на нещата да се осмисли развитието и да се направи равновесие на изминатия път. Търсенето на собствена позиция е съпроводено с постоянно критично изпитване на нейната правилност, превръща се в тревожен разговор със собствената съвест. Характерен момент за поезията на Л. Левчев е нейната откритост за проблемите и чувствата на съвременника. Макар да вижда човека преди всичко в неговата историческа и социална роля, това не означава ни най-малко пренебрегване на неговата индивидуалност и своеобразие.

Анализирайки ранната поезия на Левчев в стиховедски план, Б. Байер се спира и на дискусите върху свободния стих у нас в началото на 60-те години. Сегашната увереност на поета, изказана в интервюто с него, че свободният стих в своята истинска форма не е напълно пригоден за българската поезия, съпоставен с предишната му позиция и със собственото му творчество, предизвиква известно учудване. По този повод авторката отбелязва, че във всеки случай трябва да се има предвид, че свободният стих по-често заради названието си, което се асоциира с едно

свободно, неограничено отношение към поетическия опит и по-малко заради неговите действителни възможности и правила (който при това понякога са смесвани със свободния ритъм) е бил предпочитан от мнозина млади български поети.

Авторката обстойно се спира върху сложността на поетическия език на Л. Левчев, на напрежението и усилието, което изисква при четене неговата лирика. Зад конкретната езикова техника се открива общото сложно отношение на поета към действителността; за това отношение са характерни незавършеността на процесите и променливостта на явленията, предметите и хората тук не са описани веднъж завинаги като завършени. Дори там, където на пръв поглед гледната точка на лирическия аз е категорично и дори декларативно заявена, зад това се крие продължителен процес на търсене, противоречия и съмнение. Лириката на Л. Левчев, заключава авторката, е дала своя принос за това поетите в България да се чувствуват призвани да разкриват нови пространства и да имат смелостта да прекратяват в тях.

Втората статия „Поезията на Й. Радичков“ (в оригинала е употребена високата за проза дума *Dichtung*) принадлежи на Елена Лутер. Въпросът кой е Й. Радичков — този най-своеобразен и най-изкусен съвременен български разказвач — се крие не в неговата биография, а в произведенията му, ето защо трябва да потърсим отговора там. Според авторката истинското начало на неподражаемия негов начин на разказване са черкаските разкази, чиято основна тема — сблъсъкът на стария селски свят с модерния свят на научно-техническата революция, — впоследствие ще бъде разгърната в драматичното му творчество. Радичков улавя мига, в който традиционното българско село трябва да умре под натиска на социалните преобразования, мига на сбогуване с миналото. Писателят освобождава случващото се от всяко външно, за да проникне до вътрешните психо-етични проблеми. Какво става наистина с човека, така внезапно изгласан в индустриалната епоха? Не е ли свързан процесът на адаптация със сериозни загуби за човешката същност? На тези въпроси отговарят, анализирайки проблема в детайли, късите разкази на Радичков. За това говорят и многото мотиви и съответно сюжети, които по-късно ще бъдат драматургично преработени. Изобито драмите на автора не могат да се отделят от цялото му творчество, което е тематично, стилстично и генетично единно и в което по-късните произведения непосредствено се развиват от късите разкази.

Къде се крие особеното в стила на Радичков — преди всичко в това, че тук наблюдаваме своеобразен вариант на т. нар. сказ. След кратко теоретично отклонение за сказа Е. Лутер стига до извода, че между разказвач и слушателски кръг у Радичков няма разлика; и разказвачът, и слушащите принадлежат към

единна общност с конкретни социални черти, затова те могат да си разменят ролите по всяко време. Следователно винаги става дума за една и съща фигура, за един и същ герой, който е изобразяван и който изобразява себе си — това е българският селянин.

Поради това произведенията на Радичков изобразяват картината на света, мисленото и чувствата на българския селянин в един критичен момент на неговото съществуване, когато условията, които са го създавали и оформили в течение на столетия, престават да съществуват. Модерният свят е една загадка за селянина; неговото мислене персонафицира непознатите явления и абстрактните понятия (както е правил и с природните сили) и им намира място между другите митични същества, които населяват Черказки. Радичков е силно привлечен от проявлението на народната култура в езика, от способността на необразован народ „да създава митове“. В „Опит за летене“ той изследва как е възможно това — начинът, по който наивната фантазия създава изкуство. Именно тази способност предпазва героите на Радичков от това да изгледжат примитивни и ограничени. Защото авторът въобще не ги идеализира, показвайки и сенчестите страни на селската душа. Столетия наред затвореността на селото, както и монотонният, наглед към годишния кръговрат ритъм на живот са изграждали един ограничен хоризонт, който се превръща при срещата с новото в тесногърд консерватизъм. В разказите „Париж има почивен ден“ и „До небето и назад“ са уловени както клишираните представи на селянина за света, така и неговата неспособност да открие в новото нещо повече от това, което знае.

По-нататък Е. Лутер, позовавайки се на Бахтин, разглежда „народната смехова култура“ в творчеството на Радичков. В основата на хумора в „Опит за летене“ лежи едно спонтанно-материалистично, природно-диалектично възприемане на света, за което материалното битие е единно и е във вечно движение. Ведростта с нейната освобождаваща и обновяваща сила е основният елемент на това възприемане на света. Радичковите образи, дори когато носят собствени имена, представят всъщност един „сумарен“ характер, един и същ основен човешки тип.

Поради същата причина няма усещане за трагичност, когато се представя загиването на отделния човек, тъй като народът продължава да живее. Така например в „Януари“, където почти всички действащи лица трябва да умрат, не може и дума да става за някаква трагедия. Тук мъртвите и живите образуват една цялост в общото тяло на народа, който е безсмъртен — той е самият живот. На този начин на възприемане на света отговаря Радичковата гротеска. Тя до голяма степен съответствува на описаната от Бахтин „народна гротеска“; в нея няма нищо еднозначно или абсолютно, тя е противоречиво-амбивалентна и улавя явленията в мига на про-

мяна и движение. Промените, ставащи вътре в произведенията му, разрушават границите на различните сфери — светът на вещите, на живите същества и на идеалното се преливат един в друг. Гротеската позволява да се обединят различното и противоположното, тя е освобождаване от обичайния начин на виждане, от общоприетото, от господстващите истини, от диктата на идола разум. Тя позволява да се погледне на света по друг начин и да се почувствува относителността на съществуващото.

В последната част на своята статия Е. Лутер разглежда някои от принципите на Радичковата драматургия от гледна точка на „комуникативната ситуация на сказа“, както и проблемите, които възникват при поставянето на неговите пиеси в театрите на ГДР.

Ангел Ангелов

ИСПАНИЯ

„CUADERNOS HISPANOAMERICANOS“.

Madrid, Enero — Marzo 1983, número 391—393.

Аргентинският писател и есеист Ернесто Сабатто е удостоен неотдавна с голямо внимание и почит от страна на обемистото литературно сп. „Куадernos испаноамерикано“, излизащо всеки месец в Мадрид. Редакцията, оглавена от директора — бележития испански поет и есеист Феликс Гранде, реши да посвети на видния аргентински писател тройната книжка за януари — март 1983 г., съставляваща всъщност голям сборник от 888 страници. Предвид яркото и задълбочено творчество на Ернесто Сабатто — един от най-големите представители на съвременната аргентинска литература, при който преобладават предимно реалистичните и психологическите насоки за изобразяване на аргентинското общество, както и до голяма степен на латиноамериканското общество, редакцията се постара да намери редица способни сътрудници — специалисти по испанската и латиноамериканската литература, и да осъществи тази сериозна и полезна задача.

Наистина Ернесто Сабатто няма много заглавия в досегашния си творчески живот, но затова пък са доста забележителни неговите романи „Тунелът“ и „Герои и гробове“ (преведени вече и на български), есеистичните му произведения „Писателят и неговата фантазия“, „Хора и механизъм“, „Тангото, песента на Буенос Айрес“ и др. В тази тройна книжка на списанието участвуват над 50 автори от Испания, Аргентина и други латиноамерикански страни, Португалия, Франция и пр. Всички тези публикации са разпределени в четири раздела: „Светът на Сабатто“, „Сабатто, книга по книга“, „С погледа на Сабатто“ и „Размисли за Сабатто“.

В първия раздел например влизат по същество изследвания за жизнената и творческата биография на Ернесто Сабатто, за неговите творчески търсения и постижения като дълготното изследване „Светът на Сабатто“ от Ектор Сиарло, както и предимно аналитичните изследвания „В търсене на надеждата“ от Алберто Мадрид Летелиер, „Функция на културните модели при Ернесто Сабатто“ от Мануел Сифо Гонсалес и др. Но в тези публикации е задълбочено очертана физиономията на аргентинския писател. И ако при Ектор Сиарло преобладава стремежът за разкриване житейския път на Сабатто, творческите му търсения и тяхното утвърждаване, неговите реалистични и психологически насоки, за да се разбере светът отсам и отвъд Атлантика, то в изследването си Летелиер е разкрил дълбоките размишления на твореца за намиране път към разбиранелството между хората и народите, път към истинската миролюбива вяра и надежда. Неслучайно това изследване започва с мисълта на Сабатто: „Мисля, че човекът в края на краищата се стреми повече към надеждата, отколкото към отчаянието“ (с. 231). А тази здрава творческа насока показва, че Сабатто не тръгва по пътя на онези безотечественици, които отричат патриотичното и полезното за човека. А това в повечето случаи ще открием в живота, темпераментна, морално значима мисловност, отразена в романите му като „Тунелът“, „Герои и гробове“ и др., както и в някои от есеистичните му произведения, събрани в книгата му „Единствен и всемирът“ и др. И макар авторът да изпада понякога в противоречия, защото той често пъти си противоречи в търсенето на истината, все пак я намира по пътя на реалистичното изобразяване на действителността. Затова анализирането на тези два значителни романа от страна на Летелиер върви не само по линията на психологическите търсения, които довеждат Сабатто в края на краищата от отчаянието до надеждата за по-хубав, по-красив живот. Диалогът на неговите герои Бруно и Мартин подсказва до голяма степен това. Още повече, както казва Летелиер: „Несправедливостта в отношенията между Мартин и Алехандра се характеризира в съприкосновение с мисловните търсения“ (с. 239). Същият автор заключава многозначително: „Сабатто съумя да не загуби позициите си в тази човешка дейност, а неговата белетристика е най-яркото указание за търсенето на един континент на надеждата, която така много желае човечеството“ (с. 247).

Тези и други въпроси се разглеждат и анализират в раздела „Сабатто, книга по книга“ в една по-широка светлина. Редица критични и есеисти разглеждат отделните книги по същество, а това започва безспорно с най-хубавия досега роман на Сабатто — „Герои и гробове“ — от такива специалисти като аргентинския критик и есеист Блас Матаморос, който е и зам.-главен редактор на списанието, румънеца Дарие Новасяну, от Родолфо Бо-

рельо, Ренато Прада Оропеса и др. От особено важност е изследването „Ирония и хумор в „Герои и гробове“ на Борельо, който между другото засяга и въпроса за образите на онези хора от френски, италиански и еврейски произход, населяващи отдавна аржентинската земя, които имат свой местен облик. Интересни наблюдения има и литературната критичка Анхела Б. Делепиане в изследването си „Есетата на Сабато: интелект и болка“, в което се дава ярка представа за идейното и мисловно развитие на писателя като есист, с неговите мировъзрения за нашия век. Нови данни в това отношение намираме и в изследването „Сабато: в търсене на спасението“ от аржентинската есеистка Грасиела Матуро, в „Символи за жената в творчеството на Ернесто Сабато“ от Норма Стурниало, в което тя анализира неговите мисли за героините му в биологически и психологически аспект, свързан с бита на жената, с психологията на жената майка, особено с неговата есеистична творба „Абадан, изстребителът“ и др. Разгледано е и отношението на Сабато към науката и литературата от други автори като Карлос Дубнер от Буенос Айрес, който разглежда наследствеността и отражението ѝ върху аржентинската литература; Хорхе Крус — за отношението на Сабато към цивилизацията и разрушаването ѝ от варварите-поробители; Амалия Иниеста се спира повече на въпроса за отношението на Сабато по-специално към аржентинската литература и нейното развитие в съвременен аспект и пр. Всички тези изследвания, както и други се базират върху значителните произведения на Сабато и, както се вижда от

всичко това, неговата есеистична мисловност е доста обширна — нещо, което обаче не пречи на бележития автор да се развие същевременно и като значителен романист в Аржентина, както и в обсега на латиноамериканската литература в наши дни, заради което е много популярен и търсен.

Последният раздел в тази широка панорама на творчеството на Ернесто Сабато е „Размишления за Сабато“. Тук също влизат значителни публикации, като например „Моралният Сабато“ от видния поет и есеист Феликс Гранде, сегашния директор на сп. „Куадernos испаноамериканос“, който разглежда ония произведения, които още от младини са очертали Сабато като есист и голяма морална личност, разглежда редица дълбоки човешки търсения, в които е влял целия си морал, свързан с последователната си защита на човешките права и достойнство. Неслучайно към края на своето есе Феликс Гранде подчертава: „Свобода. Но по всички страни. Борбата за нея трябва да се води във всяко кътче на земята, като се знае, че това е цялата земя, която я заслужава и очаква“ (с. 758).

Безспорно има и други материали в тази интересна тройна книжка, посветени на неуморното творчество на Ернесто Сабато, осветляващи в редица аспекти неговата творческа индивидуалност. Но и това е достатъчно, за да потвърдим колко е ярка и плодотворна творческата енергия на този бележит аржентински и латиноамерикански писател и есеист от първа величина.

Жак Битев

„В ДНИ НА РАТНИ БЕДИ. ОЧЕРК ЗА ВРЕМЕТО И ЗА ЛИЧНОСТТА НА ПРЕЗВИТЕР КОЗМА“ от Константин Мечев. С., Изд. на ОФ, 1983, 214 с.

Книгата на К. Мечев е посветена на важна и актуална проблема, свързана с живота, културата, идеологията и социалните конфликти в средновековна България. Това е проучване, което отразява дългогодишните изследователски дирения на автора, неговите системни изследователски усилия да проникне в дълбоката същност на социалните процеси и явления, да разкрие нови, непознати аспекти на богомилското движение. Ето защо появата на труда поражда интереса на литературоведи, историци, културолози, философи.

В структурно отношение книгата на К. Мечев се състои от пет относително самостоятелни глави, предшествувани от увод и завършващи със заключение. В началните редове, озаглавени „Вместо предисловие“, авторът изяснява причините, които са насочили вниманието му към средновековната българска литература като цяло и към творчеството и епохата на Презвитер Козма отделно. Между другото той изтъква и заслугите на покойния неуморим изследовател на средновековната българска литература д-р Васил Славов Киселков, превел на съвременен български език най-забележителните произведения на нашата литературна класика от средновековието.

Уводът въвежда читателя в епохата на Козма, изяснява предпоставките за появата на богомилството. Според К. Мечев богомилството „било едновременно и социално-класова опозиция срещу феодализма и доказателство за здравината на една народностна, славянска в основата си, нравствено-етична традиция“ (с. 9).

В първата глава „Становища за Презвитер Козма като писател“ К. Мечев се спира върху оценките за Козма на акад. М. Г. Попруженко, акад. Йордан Трифонов, акад. А. А. Шахматов, акад. Д. Ангелов, акад. Емил Георгиев, акад. Вл. Топенчаров, акад. П. Диневков, д-р В. Сл. Киселков, Ю. К. Бегунов, М. Генов и т. н., на които дава своя оценка. Стремежът за библиографска пълнота е за отбелязване, защото „козмоведението“ е една тема, която е била изучавана от мнозина.

Във втората глава „Богомилското учение (според „Тайната богомилска книга“)“ са ана-

лизирани основните космологически, антропологически, нравствено-етични и други разбирания на ереста. По такъв начин авторът е разкрил голямото значение на „Тайната книга“ като основен исторически извор и литературен паметник, отразяващ господстващата идеология в средновековна България и още повече като оригинален документ за учението на богомилите.

Третата глава — „Социално-политическото положение в България (Според свидетелствата на византийския хронист Лъв Дякон)“ — подлага на критична оценка редица проблеми от историята на тази епоха. Хвърлена е светлина върху животописа и творческото дело на византийския историк и по-специално върху съдържащите се в неговата хроника сведения за България и за българите. В същото време К. Мечев съпоставя сведенията на Лъв Дякон с вестите, които изнасят за същата епоха други двама византийски хронисти — Йоан Скилица и Георги Кедрин. Върху основата на византийски и домашни свидетелства авторът разкрива социално-класовите взаимоотношения в България, изяснява обективните предпоставки за възникването на богомилското движение.

Четвъртата глава на изследването си К. Мечев посвещава на писателя Петър Черноризец, когото определя като един малко познат съвременник на Презвитер Козма. Авторът открива между Петър Черноризец и Презвитер Козма както общи тенденции и насоки в мисленето, така и някои своеобразия, които ги отличават един от друг. Преди всичко е уточнено, че двамата творци стоят на еднакви „религиозно-класови позиции“ (с. 60), споделят разбирането, че душевното съвършенство можело да прероди човека (с. 58), че богатите имали навика да се възвеличават (с. 71). В същото време авторът изтъква и някои различия между двамата писатели в познавателно, нравствено, политическо и в някои други отношения. По такъв начин Мечев разкрива значението на Петър Черноризец като автор на съчинението „За временните стойности на земния живот“ — едно наистина уникално произведение, което донякъде се родее с бележитата творба на Презвитер Козма „Беседа против новопоявилата се богомилска ерес“.

Като литературно произведение и като исторически извор „Беседата против богомилите“ е разгледана в петата глава. Тази гла-

ва притежава до голяма степен чертите на текстологическо, идейно-естетическо и социологическо изследване. Авторът се спира върху идейното съдържание на „Беседата“, върху нейната информационна натовареност, търси значението ѝ като исторически и литературен паметник на епохата. Между другото той се солидаризира със становището на Шмид, според когото Козма се нарежда до изтъкнатите писатели на Византия Петър Силийски и Евтимий Зигавин, известни творци на антиеретически трактати. Приведени са и съответните оценки на руските учени Н. А. Осокин и А. Н. Веселевски, че „богомилството е една от най-големите заслуги на славянството в идейното развитие на средновековна Европа, че то е проява на славянското волнодумство“ (с. 103—104).

В специална глава „Мост през девет столетия“ е изяснено влиянието на „Беседата“ на Козма върху историческото развитие на славянските народи. Обосновава се схващането, че „Беседата“ вероятно е била пренесена от България в Русия през втората половина на Х в. — „може би от войските на княз Светослав Игоревич след разрушението и разграбването на Велики Преслав в 969—971 година или в началото на XI век, когато мнозина български книжовници след покоряването на Югозападна България от Византия забягат в Киевска Русия“ (с. 106). Оригинално е сравнението на Козма със Софроний Врачански: „С делата и дейността си като свещеник и епископ, като писател и обществен деец Софроний се е стремил да изтъква препоръките си. И той като Козма (в „дни на ратни беди“) е бил служител на народа“ (с. 110).

В заключението К. Мечев прави историкографски преглед на най-новата литература за богомилите и по-специално разглежда три нееднакви по значение проучвания. Едното от тях е на съветския учен Ю. К. Бегунов „Козма Пресвитер в славянски литературни“ (С., 1973), второто — на акад. Вл. Топенчаров „Две жарави — един пламък“ (С., 1974, II издание, 1982) и третото — на югославския историк Драголюб Маркович „Богомилство на Балкану и у Малој Азији“ (Београд, 1974), което преднамерено извличава смисъла и съдържанието на богомилската ерес. К. Мечев специално изяснява големия принос на акад. Д. Ангелов в изследването на богомилството, така също и на покойния доц. Борислав Примов. По такъв начин книгата закръглява знанията за едно значително социално-религиозно движение не само в историята на България, но и на Европа и Азия.

Като цяло трудът на К. Мечев „В дни на ратни беди“ заслужава положителна оценка както в научно, така и в познавателно отношение. В него са изказани редица нови мисли, обосновани са модерни концепции, които предпоставят богомилската ерес в по-сложни и по-богат измерения. Това се отнася за социалното съдържание на учението, за ролята му в културната история на България, на балкан-

ските народи и на Европа. Книгата представя определен принос в историографията, посветена на епохата и на личността на Презвитер Козма. Проучвайки задълбочено и творчески както документалните свидетелства, така и съществуващата изследователска литература, авторът е поднесъл едно творческо произведение, което представя в нова светлина редица аспекти на разглеждания проблем. Новото се изразява в поставянето и решаването на проблема за идеологията на Презвитер Козма и Петър Черноризец, в самостоятелно обосноваване виждания по редица проблеми на средновековната българска литература. Авторът е внимателен дълбоко в душевността на Презвитер Козма и е подчертал, че в дни и години на изпитания („ратни беди“) — войната между Византия и Киевска Русия на българска земя — той се е стремил да сплоти и да обедини разнородните слоеве на българското общество в името на една патриотична цел: защитата на България. Тази мисъл получава многопосочна обосновка в отделните глави на изследването. По такъв начин К. Мечев възразява на някои недостатъчно диференцирани оценки за идеологията на Презвитер Козма и неговата епоха.

Книгата на К. Мечев е обогатена с една важна научна добавка, включваща новобългарски превод на „Беседата“ по изданието на д-р В. Сл. Киселков от 1943 г. Като се има предвид, че „Беседата“ е библиографска рядкост, изданието задоволява определени познавателни потребности. Изданието на текста е подготвено грижливо, като са спазени съответните научни изисквания. По този начин не само масовият читател, но и специалистите са снабдени с едно ново издание на Козма по висококачествения превод на В. Сл. Киселков.

Както и може да се очаква при разглеждане на трудове като този на К. Мечев един становища могат да бъдат приети, други — оспорени, трети — коригирани или подложени на съмнение. Това е напълно естествено, като се вземат под внимание сложността на разглежданите проблеми, характерът на епохата, липсата на достатъчен брой документални свидетелства. По мое убеждение оценката на цитирания пасаж от Петър Черноризец като общохристиянски може да бъде подложена на съмнение. Самият текст гласи: „Ти душо, която искаш да намериш добро в този свят, не ще го намериш тук, а отатък (на оня свят). Ако добре се възвисиш с ума си и погледнеш отвисоко на този преходен свят, още по-добре ще го опознаеш и ще съзреш в него себе си. (Тогава) добре прецени къде си, как си, какво вършиш и какво те очаква. А ти дремеш в незнание и дълбока грубост“ (с. 58).

Възможно е разсъжденията на Петър Черноризец влизат в контраст с традиционните християнски средновековни концепции. Самият факт, че мислителят поддържа: „Ако добре се възвисиш в ума си и погледнеш отвисоко този преходен свят, още по-добре ще

се опознаеш“, показва, че той се разграничава от догматичното схващане на православните теолози за непознаемостта на света, за възходството на вярата над знанието, за подчинението на науката на религията. За разлика от православните апологети, които подценяват знанието и фактически изпадат в агностицизъм, Петър Черноризец поставя познанието на човека на висок пиедестал, разкрива неговата огромна роля в опознаването и овладяването на обективната действителност. Той осъжда незнанието и дълбоката грубост, като под това определение могат да бъдат открити определени съмнения в господстващия мироглед, подчинен на фидеизма.

Освен това твърдението, че човек ще съзре в света себе си, по същество съдържа определени пантеистични нюанси. Това отново идва да разкрие Петър Черноризец като мислител от по-особена категория.

В книгата на К. Мечев могат да бъдат открити и други постановки, които подлежат на различен коментар. Това обаче не намалява нейното съществено научно и познавателно значение, не подценява приносния ѝ характер. Едно творческо проучване, което носи отпечатъка на дълбоко вникване в изучаваната епоха, на проникновено и тънко разбиране на културните постижения на средновековна България, които авторът анализира в контекста на европейската литература.

Ето защо трудът на Константин Мечев „В дни на ратни беди. Очерк за времето и за личността на Презвитер Козма“ може да бъде оценен като безспорно постижение както за автора, така и за нашата изследователска медиевистична литература. Това е сериозно и промислено концептуално разглеждане на Козма и на неговата епоха, втората половина на Х в. Една книга, която събужда у читателя размисли и въълнения.

Йордан Николов

„БЪЛГАРСКАТА КРИТИКА ЗА ХРИСТО БОТЕВ“, Сборник. С., БП, 1983. 730 с.

Този сборник осветлява съществени и разнообразни страни от творчеството и личността на Христо Ботев — най-безспорното духовно изживяване, което постига нашият народ в многовековния си път. „Българската критика за Христо Ботев“ (съставителство и редакция Иван Пауновски) потвърждава, че интересът към делото на Ботев не секва и до днес — наистина сухо и шаблонно звучи този неведнъж повтарян израз. Ала в Ботевото дело откриваме толкова внушителни отлики — в идейната му сила, в емоционалната мощ, в естетическото въздействие върху читателя, че всяко поколение го преоткрива по свой начин. Същевременно — дълбоко национално по дух и колорит, това творчество е неотде-

ливо от самосъзнанието и самочувствието на българина.

В сборника се оглежда не само нивото на нашата литературно-историческа мисъл, а и трудният път на разкриване истината за Ботевата личност и дейност — тъй като не са липсвали опити и за разместване на естетическите стойности. Както отбелязва на друго място познавачът на безсмъртния калофорец акад. П. Динев, „трябваше Ботев да бъде освободен от пристрастията на своето време, за да се разкрие истината за неговата личност, дейност и идеология. Трябваше да бъде видян в широката перспектива на историята. И това бе основната задача на ботевознанието много години. Задача трудна — защото понякога старите заблуди се сменяха с нови...“.

Амплитудата на сборника е широка — от първия отзив и опит за критическа оценка на Добри Войников, „критическата студия“ на Иван Вазов, печатана в сп. „Денница“ (1890), и статията на Димитър Благоев „Христо Ботев пред съда на „естетичните“, до текстовете на Георги Бакалов „Как са създавани Ботевите стихотворения“ и „Отде извира силата на Ботевата поезия“, откъсва от книгата на Тодор Павлов „Христо Ботев в поезията си“ и статията на Пантелей Зарев и Пенчо Данчев „Христо Ботев — идеологическо и емоционално единство“ и „Великият съвременник“. Сборникът е пръв опит да се очертае цялостно отношението на българската литературна критика към делото на Хр. Ботев. Той отразява усилията на писатели и литературоведи от много десетилетия за изясняване на идейно-обществената и естетическата значимост на Ботевото наследство — един дълъг и неприключил все още процес. Тъй като феноменът Христо Ботев в нашата поезия и мястото му в историческата развой на литературата ни се нуждае несъмнено от нови акценти и нов прочит от гледище на съвременността. Пък и нали всяка епоха „разчита“ художествените произведения отново и прибавя нови тълкувания на тяхната естетическа стойност, обогатява представата за различните творци.

Нека посочим, че още в първите известни досега отзиви за творчеството на Хр. Ботев (на Добри Войников (1874) и на Димитър Мишев (1885) проличава възхищението от живота и майсторството на поета революционер, „държал в една и съща ръка и сабата, и перото“. И двата отзива изобилствуват с учудващо точни наблюдения върху съдържанието и силата на чувствата в Ботевите стихотворения, с изводи за буйната натура и гражданската извисеност на големия творец.

Несъмнено Ботевото творчество е анализирано през десетилетията от многообразни страни, разглеждано е и интерпретирано от различни гледни точки и критерии. Отношението към него често пъти е и своеобразен пробен камък за достойнствата на една или друга идейно-естетическа позиция или кри-

тическа система. Не може да не се подчертае, че авторите на критически работи още в края на XIX и началото на XX в. са респектирани от Ботевия поетически талант, от емоционално-нравствената мощ на творчеството му. Колкото и да са многолики принципите, от които те пристъпват към оценка на литературните факти, малцина остават равнодушни към естетическите богатства на Ботевото наследство. Литератори и писатели репродуцират безлеzie на драматичната епоха, предшествувала Освобождението на България, въздигат подвига на нейните герои и нравствени величини, установяват историята и повода за създаване на една или друга Ботева песен, разкриват характера и светоусещането на поета, „вътрешната, идейна страна“ на неговите стихотворения. Ведно с усилията на мнозина да се надикне в художествения свят на поета и да се характеризира по-пълно ярката му личност, Ботевото дело става и предмет на спорове. Достатъчно е да споменем „критическата студия“ на Вазов „Христо Ботев“ или статията на Пенчо Славейков в списание „Мисъл“ „Жив е той, жив е“. Същевременно и двамата автори, макар и да изразяват някои неправилни мисли, да дирят несъвършенства и „небрежности в обработката на формата“ в Ботевите песни или „тъмните петна в нравствения му образ“, акцентуват върху обаянието и силата на подвига и творенията му.

Хр. Ботев, както и други големи поети, чието дело е несъмнено постижение на националната ни творческа мисъл, ще бъде дълго съсредоточие на полемики (нека припомним полемичния отговор на Ал. Балабанов във в. „Припорец“ (1910) на студията на д-р Кр. Кръстев „Поетическите завети на Ботйова“), към делото му ще се подхожда от различни идейно-естетически принципи и позиции. Ала — заедно с промените на критическото мислене — постепенно ще се налага стремеж към по-цялостно интерпретиране на мотивите и образите, на „индивидуалните моменти в художническия му мироглед“ (д-р Кръстев), „основната същност на неговия вътрешен свят, патоса на неговата душа“ (Б. Пенев), значението му за еволюцията на българската поезия.

Нека открийм обаче критическите оценки на литературоведите марксисти, които поставят и решават някои основни въпроси, свързани с личността и делото на Ботев. Още Д. Благоев в статията си „Христо Ботев пред съда на „естетичните“ в сп. „Ден“ (1891), отнасяйки се с преклонение пред поета революционер, отхвърля неправилните оценки, оборва немотивиранияте твърдения за Ботевите идейно-философски и художествени принципи. Той въстава срещу изопачаването на „историческите факти и идеите на Ботева“. Аргументирано и категорично първият марксист у нас разкрива природата на Ботевия мироглед и същността на възгледите на певеца на „бога на разума“. Публикуваните текстове на Г. Бакалов и Т. Павлов също показ-

ват стремежа на марксистическата критика да откликва с полемична страст на актуалните обществено-литературни въпроси; свидетелствуват за усилията ѝ да се изяснят значимите и характерни страни в творчеството на тръбача на революцията, мястото му в развитието на българската поезия. Несъмнено марксистическата литературна наука внася голямия си принос за проникване в Ботевото дело на базата на качествено нови методологически позиции, за отхвърляне на редица стари, неверни постановки.

Проявите на съвременното ботевоведение през последните десетилетия са твърде многопосочни и разкриват стремежа да се обхване и прецени Ботевото творчество в цялата му сложност. Съвременната ни критическа мисъл, базирайки се върху постиженията от миналото, хвърли нова светлина върху художественото наследство на поета. Използвайки богат инструментариум, с методологическа широта тя показва редица нови моменти и страни на Ботевото дело, национално специфичното в него. Чрез разнообразни форми на анализаторска интерпретация се хвърля нова светлина върху самобитността на безсмъртния поет, утвърждават се нови подходи за разкриване естетическите богатства на неговото творчество. Неслучайно книгата отразява изследователската активност на различни поколения съвременни литературатори за нов прочит на Ботев, за обяснение на това българско ренесансово избухване във втората половина на XIX в. (Георги Джагаров — „Слово за Ботев“, Петър Динев — „Христо Ботев между своите съвременници“, Ефрем Каранджов — „Христо Ботев“, Боян Ничев — „На повратки към Ботев в 1968“, Милена Цанева — „Живот и поезия“, Иван Пауновски — „Ботев и Пишурката“, Симеон Халджиков — „Две Ботеви стихотворения в светлината на трагикомичното“). Трябва да изтъкнем, че в основата на техните текстове са ерудиция и съвременна естетическа чувствителност, стремеж за откриване на свой изследователски периметър в разнообразната проблематика, жив усет за художествените ценности.

В сборника са намерили място и изследвания за други характерни страни на Ботевото творчество — за силата на поетичната му реч, за постиженията в областта на фейлетона в момент, когато фейлетонната форма е още в процес на обособяване, за пламенната му публицистика и изпълнената с борчески устрем и ярко сатирични краски проза (Ив. Попиванов — „Прозата на Христо Ботев“, Ст. Таринска — „Майстор на фейлетона“, Здр. Чолаков — „Публицистика, равна на поезията му“, Люб. Андрейчин — „Чарът на Ботевия поетически език“). Така в книгата се откроява многоликоето по проблеми Ботев присъствие в нашия художествен процес. Въпросите в статиите са поставени полемично, а всестранината мотивировка върви най-често заедно със страстно отстояваната позиция.

Ив. Попиванов например защитава ревността тезата, че публицистиката на Хр. Ботев опровергава становището, че той е самобитен гений, оформил се и „се развил някак си почти спонтанно, без задълбочено овладяване на културата, на човешкото знание“. Авторът акцентува, че под благотворното влияние на руските революционни демократи Ботев си изработва свой творчески подход; те му помагат да изяви собствената си индивидуалност. Онова, което е научил, поетът винаги претворява в съответствие с темперамента си, с личното виждане и стила си.

„Българската критика за Христо Ботев“ е необходим и полезен труд, който благоприятства за по-задълбоченото изучаване на творчеството на „всеобемния и монолитен“ поет, станал пример за единство на слово и дело. Сборникът тласка към размисли, допринася за изследване на някои по-особени черти от Ботевата поезика, насочва вниманието ни към коренния прелом, отбелязан от големия творец — прехода от фолклорно към художествено-естетическо съзнание. Много от тези въпроси подтиква към по-нататъшно дирене на изчерпателни отговори. „Българската критика за Христо Ботев“ открива изходни позиции и за анализ на редица актуални проблеми, като например изясняването на Ботев не само като „характерологичен и национално-психологически феномен, а и европейско явление“. Справедливо е подчертано, че постиженията на Ботев могат да се измерват не толкова с направеното от писатели като Петко Славеиков и Любен Каравелов, колкото от „световни творци като Байрон, Лермонтов, Петьофи“ (П. Зарев). За съжаление в нито една от включените статии делото на поета — познавал добре руската и европейската революционна мисъл, не е поставено в по-широк контекст на славянските или европейските литератури, не са потърсени по-подобни аналогии с родствени нему творци, братя по съдба и перо. А това би допринесло за по-пълното разкриване на цялостния му облик и мощната му индивидуалност, би дало възможност да се открие мястото му в литературния процес не само в национални рамки, а и в по-широк план. Българската литература се развива като литература от европейския културен кръг и нейното научно интерпретиране е невъзможно без европейския литературно-исторически контекст, без проучвания в по-широк съставителен ред.

Досега много е писано за Ботев — естествено подобен сборник предполага строг подбор на литературнокритическите оценки и анализи. Не е включена обаче и статията на Гео Милев „Христо Ботев“. През 1922 г. в три последователни броя на сп. „Трудовак“ авторът на „Септември“, който, както е известно, развива и критическа дейност, отпечатва няколко литературни статии, обединени от заглавието „Български литературни портрети“. Една от статиите е посветена на Хр. Ботев — макар и в нея да откриваме някои

от естетическите крайности на поета, тя е важен момент от отношението на българската критика към Ботев. Възторга си от неговата поетическа мощ Гео Милев отново подчертава в „Кратка история на българската поезия“ — предговора към „Антология на българската поезия“ (1925).

Не е включено и по-подробно изследване на Ботевия принос в националната ни критическа мисъл през епохата на Възраждането, за значението на естетико-критическите прозрения на поета на фона на цялостното обществено-културно развитие през миналия век. Въпреки поместените материали от сборника е видно, че все още не са изучени достатъчно и в дълбочина Ботевият език и стил, разбира ни какво белег на неповторимата му творческа индивидуалност.

При евентуално ново издание на книгата е целесъобразно тя да бъде снабдена с увод, даващ макар и най-обща представа за най-важните критически интерпретации на Ботевото дело през отделните епохи. А не трябваше ли впрочем отдавна да бъде подготвен и един биобиблиографски указател за Хр. Ботев, който да съдържа подробна хроника на жизнения път и дейността на войводата поет, данни за възприемането на творчеството му в чужбина, литературата за него и т.н.? (Вече има такива указатели за Г. Кирков, П. Славеиков, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров и др.)

Ботевата личност, творчество и епоха привличат погледа на изследователя вече едно столетие. При това богатство на оценки и тълкувания „Българската критика за Хр. Ботев“ е своеобразна малка енциклопедия на ботевознанието у нас. Тя още веднъж ни припомня, че Ботев не е само обект на проучване, а се е превърнал и в наша същина, в неделима част от духовния свят на съвременника ни — по думите на поета Г. Джагаров „Христо Ботев, това сме ние самите, душата ни, майчиното ни мляко, земята, по която стъпваме...“.

Лилия Кирова

„ПОГЛЕДИ КЪМ ДВЕ ЛИТЕРАТУРИ“

от ИВАН ЦВЕТКОВ. БП, С., 1983. 253 с.

Исторически подходено, „погледите“ на Иван Цветков в тази негова книга не са към две, а към три литератури: българската, руската и съветската. И то към творци и произведения, които принадлежат на тяхната класика.

Кое е физиономичното и онова, което внася единство в тези многопосочни критически „погледи“ към толкова различни творци и творби?

Мисля, че то е в главния изследователски интерес на автора, а той се изразява чрез стремежа да бъде изяснено своеобразието на *творческата индивидуалност* в нейните конкретни измерения, в многообразните ѝ

функции. Всички останали проблеми Цветков разглежда през нейната „призма“.

И по-късно авторът се интересува от гениалната и творчески значимата личност, та била тя и противоречива, той, струва ми се, естествено проявява известен скептицизъм към плодотворността на всякакви сравнявания на отделните творци. А направо счита за „най-опасния“ увлеченията по типологическите сравнения и изследвания“. Цветков твърди: „Плодотворно може да бъде само онова сравнение, което е поставено върху конкретна историческа почва и разкрива вътрешната връзка между творческите търсения на различните художници“ (с. 171).

Не е тук място да влизаме в подробно обсъждане на този проблем — дали винаги и кога типологическите, сравнително-историческите или съпоставителните литературоведски проучвания са „опасни“. Мисля, че е основателна авторската предпазливост към изследвания, които нивелират *индивидуалността* на сравняваните творци или творби, както и такива, които омаловажават значението на един творец за сметка на друг.

„Злоупотребата не изключва употребата“ — гласи древната поговорка. Затова Цветков не пренебрегва възможностите, които предлага методът на сравнението, както между творци и творби от една литература, така и от различни literatury. Цветков открива „ботевски черти“ у такива поети като Пейо Яворов и Гео Милев. За пламенния певец на Септември 1923 критикът пише: „Той наистина е поет с ботевска тръпка, с ботевска повелителна фигура“, и това, което пише за Ботев: „Млад и пламенен, с тънки остри черти, с черна коса и брада, с очи, блестящи от мощ и гордост“ — не издава ли то вътрешния плам, темперамент, вулканичност на самия Гео Милев? Не прилича ли и той, макар и в друга революционна епоха, на оня „буйно завтурнат пролетен вихър, който разпилява дълбоките лесове в Балкана и кърпи и унася в своя стихнен устрем листи и клонове“ (с. 34).

Аз отговарям положително на тези въпроси. И си мисля, че не е задължително двама творци да живеят в едно и също време, за да си приличат. Мисля си също, че националната и социалната ни революция, колкото и различни да са по своите цели, формираха у поетите революционери от тези две различни епохи и някои сходни черти, които намериха отражение и в тяхната поезия.

Докато при сравняването на Гео Милев с Ботев Цветков изтъква само приликата, при Ботев и Яворов той вижда не само нея, а и отликата, както и отликата между времената, в които живеят двамата. Близостта на Яворов до Ботев е „в тоя неспокоен дух, в това трескаво изживяване на битието, в тоя неудържим полет към висините на идеала, към великата саможертва“. Но: „Трагедията на Яворов е в това, че със своята ботевска натура той се е родил късно, в една друга действи-

телност, която предлага непрекъснато поражение и разочарования, която смазва жестоко, брутално красивите полети и блянове. Тази действителност не оставя никаква възможност за романтични устрем, тя попарва една след друга надеждите на поета. След убийството на Гоце Делчев всички вярвания у него рухват и той се затваря изцяло в себе си“ (с. 20).

Казаното от Цветков за характера на времето и за ролята му в съдбата на Яворов е несъмнено вярно. И все пак не изпадаме ли в известна степен и в своеобразен обективистичен фатализъм? Смятам, че Георги Джагаров в книгата си „От Ботев до Ботев“ е намерил по-точно решение на същия проблем. Говорейки за Яворовата поезия, той отбелязва: „Изведнъж в нея българинът се открива с една бездна от преживявания, с хамлетовски пориви, с душа противоречива до изтощение, но способна да разговаря с всемира и да подбира в себе си и дявола, и бога“.

Тази противоречивост на Яворовата личност, оказала се кръстопът на „хамлетовски пориви“ на българската душа, която Джагаров точно нарича „противоречива до изтощение“, е порождение не само на обективно-историческата действителност, а и на индивидуалната „предразположеност“ и целия комплекс от житейски фактори, които в съкупност — обективни и субективни, обществени и лични — придават трагичен ход на Яворовия живот.

Ако за сравняването на Гео Милев и Пейо Яворов с Христо Ботев има определена психологическа и личностно-характерологическа „база“, не така стои въпросът със Смирненски и Вапцаров. Сравнението между двамата е на „чисто“ литературна основа. Макар че отликите и тук са като че ли повече от приликите: „Гирляндите от осветлени образи и призивни интонации у Смирненски и тихата, задъшевна, изповедна реч на Вапцаров“; „революционната патетика, богатата живописност на Смирненски. . . и доверителната разговорна интонация на Вапцаров“ (с. 31). Разбира се, зад тези различия стоят „два различни етапа в нашата революционна пролетарска поезия“, но според мене стоят и индивидуално-творчески различия. И все пак близостта им е по-съществена, защото тя е „в общата им устремност към утрешния ден, непрекъснати, изгарящи ги копнеж по оная бяла, невиджана и непреживяна пролет, която ще осъществи най-скъпите им идеали, ще освободи трудящите се човек от всякакъв гнет. . .“ (с. 31—32).

Компаративистичната проблематика Иван Цветков свързва с въпроса за литературните влияния. Несъмнено много от приликите между творците са резултат от литературно влияние на един върху друг, но то не е задължително, за да ги проучваме сравнително. Съгласен съм с Цветков, че самият проблем за влиянието е един от най-трудните и че винаги съществува опасност да търсим въздействия и там, „където съвсем ги няма“. Не е

решение на проблема и отрицаването на каквито и да било влияния. Конкретно-историческият и индивидуален подход наистина е най-правилен, особено спрямо творци от различна литература. Такъв подход прилага Цветков, говорейки за гогелевското у ранния Достоевски, за въздействието на Достоевски върху Леонови и на Лев Толстой върху Константин Федин.

В областта на междулитературните влияния Цветков сочи близостта между отделни творби, например между „Калиопа“ и „Руслан и Людмила“, между лирическия герой на Яворов и на Лермонтов от „Самотна лодка се белее“, но това са прилики, които имат повече или по-малко частичен и непоследователен характер. Не такова е влиянието на Горки върху цялата българска литература, в което авторът според мене обосновано набелязва четири самостоятелни етапа.

Творецът е самобитен и оригинален не само и дори не толкова с това, по което може да бъде сравняван с други творци, а преди всичко с това, по което той е несравним и неповторим. Затова основното си внимание авторът отделя за изясняване тези качества на големите майстори на словото, които са обект на неговите изследвания. У Ботев той проникателно схваща самобитното като неделимо от гениалното усвояване и индивидуално-творческо извисяване на националната традиция и тъкмо то е най-голямата трудност за неговите преводачи в чужбина. У Яворов то се проявява в мощния трагизъм на духа, пред който ту просветва сиянието на идеала и надеждата за неговата достижимост, ту отново се разстила мракът на неизбродната „нощ“ на страданието. У Вапцаров трагичното е също налице, но в други съотношения, с „други значения“ на оптимизма: „Оптимизмът не изключва трагичния финал за отделната личност, но на фона на историческия процес, на фона на жалуваната победа на милионите — на всеобщия празник на масите — този финал се възприема като част от победата, като част от настъпателния ход на историята. Обратното — оптимизмът никога не е една вяра без премедитация и страдания, без неизбежните драми и трагедии, но неговата основа е в историческата закономерност, тласкана от революционната борба на масите“ (с. 55).

Сега е мой ред за въпрос: не доближава ли това съотношение на трагизма и оптимизма във Вапцаровата поезия неговия лирически герой до лирическия герой на Ботевата поезия? Мисля, че отговорът е категорично „да“ и това е още едно доказателство за близостта между лирическите герои на нашата революционна поезия в нейните различни етапи. Това се дължи и на характера на националната ни революция, която изиграва до голяма степен ролята и на една социална революция.

Този критерий — за отношението на поета и неговия лирически герой към народната съдба, към епохата и историята, е приложил

Иван Цветков и към личността и делото на двамата значителни съвременни поети, за които е включил статии в книгата си. У Георги Джагаров го привлича гражданският патос, неговата волева и борческа натура, лирическият му герой, „който не се затваря в домашния уют, а застава на кръстопътя на историята, нарежда се в най-смелия отряд, наречен Българска комунистическа партия“ (с. 76), а най-характерното за Методиев авторът открива в стиха му: „Благодарумие, за теб съм глух!“ Цветков вярно тълкува този стих не като израз на „праволинейност“, а като презрение към „златната среда“ и нетърпимост към фалша, че тази последователна и неотклонна позиция на неговия лирически герой „крисе чувствителната и уязвима душа на наш съвременник, който страда с болките на своето време, който не е безучастен към неговото величие“ (с. 80).

Разглеждайки „Евгений Онегин“ — „най-зрелият и най-съвършеният плод“ на Пушкиновия гений, тази истинска „енциклопедия на руския живот“ (Белински), — изследователят с основание акцентира върху факта, че освен отражение на „съвременния век“ на поета то е и „най-личното и задълбено произведение на Пушкин“, че в него той е открил Татьяна, „идеалът на Пушкин, до който достига той на юг и в Михайловское“. Аз бих добавил — този идеал, по който се „равняват“ в изображението на руската жена поколения творци след него.

В своите по-разгърнати статии (такава в българския раздел на книгата му е само статията за Вапцаров, но затова пък в раздела за руска и съветска литература тези работи преобладават) Цветков отдава заслужено внимание и на някои дребни на пръв поглед биографични моменти, които обаче не остават без отражение върху творчеството на дадения автор. Такива факти в житейската и творческата биография на Вапцаров са увлеченията по училищните диспути и по театралната самодейност. Те несъмнено са оказали влияние върху полемичността и „драматургичността“ на някои от най-силните му поетически творби.

Законен интерес за изследователя представлява *развитието* на поета и неговия лирически герой, а в прозата — вътрешното израстване на писателя от първите му творби до най-ярките и значимите му създания. У лирическия герой на Вапцаров този път е: „Фалшиви илюзорни идеали — безверие и отчаяние — преодоляване на безверието — прозрение и приобщаване към истински идеали, към „една борба, която днес клокочи“ (с. 54). В този път несъмнено е намерило отражение нещо съществено и от духовната биография на самия Вапцаров. У яснополяския титан този път е от ранните му повести „Детство“, „Юношество“ и „Младост“ през „ключовата“ повест „Казаци“ към великата епопея „Война и мир“, тази „Илиада“ на новото време“ (Р. Ролан) и остро проблемните романи, отразяващи съвременната на Толстой

действителност — „Ана Каренина“ и „Възкресение“, а от тях към късните му повести и разкази.

За Достоевски изходната точка е повестта „Бедни хора“, в която още се долавя влиянието на Гогол, и през „Записки от мъртвия дом“, с която започва „нов етап в творчеството на писателя като напълно самостоятелно явление в руската литература“ (с. 152), се стига до знаменитите му романи — от „Престъпление и наказание“ до „Братя Карамазови“.

Понякога творческият път на поета или белетриста е неравен, противоречив, със спадове и дори провали. В такива случаи изследователят справедливо поставя ударението върху ценното, с което даденият автор е обогатил литературата. Такива са статиите му за „Горкиевото съзвездие“: Степан Гаврилович Петров (Скиталец), Леонид Андреев и за един от най-големите руски символисти — Андрей Бели. В лицето на Л. Андреев авторът с право вижда, въпреки всичките му лутания и крайности, един от „майсторите на психологическото повествование, на онязи „резба по черно дърво“, която, независимо от голямата дистанция във времето, продължава да ни вълнува и тревожи“ (с. 210). „Роман за историческият път на Русия“ е нарекъл Цветков статията си за романа на А. Бели „Петербург“, този „знаменителен връх в цялата проза на руските символисти след 1905 г.“ (с. 216). Романът свидетелствува за приближаването им към целите на революцията. В него, както отбелязва авторът, Бели подема пушкинската тема „Петербург и Русия“, разработвана и от такива майстори като Гогол, Некрасов и Достоевски. „Непознатите Бунин и Куприн“ има за тема философско-публицистичното, мемоарното, епистоларното и друго документално наследство на двамата видни руски реалисти.

В „Погледи към две литератури“ Иван Цветков отново се връща към една от любимите си теми — Горкиевата. Той воюва против хистороматийния гланц, с който се убива актуалният живец на творчеството му, сочи недооценеността на автобиографичната му трилогия, припомня смисъла на новаторството му: „Ако цялата руска литература през XIX век е едно непрекъснато откриване на руския живот и руския човек, едно непрекъснато историческо самопознание, въгלבвяване в противоречията и язвиите на този живот, то в произведениията на Горки става откриването на руския деец, на революционния преобразовател на руската действителност. Самопознанието чрез художествената литература се опира вече върху практически революционни действия и въз основа на научна теория“ (с. 169).

Сред творците на младата съветска литература от 20-те и 30-те години, чието творчество е вдъхновено от Октомври, но се развива по своеобразни, често противоречиви пътища, особено място заемат Михаил Булгаков и Борис Пастернак. Цветков разглежда

романа на Булгаков „Бяла гвардия“ и сполучливо го определя като „роман за агонията на белогвардейското, монархическото движение, за разочарованията на една част от руската интелигенция“ (с. 227). Авторът очертава с проникновение, макар и накратко, цялостния житейски и творчески път на този самобитен съветски писател, създал романа „Майсторът и Маргарита“, който по мнение то на изследователя, което аз споделям, е най-яръкят философски роман в световната литература непосредствено след войната.

Проникновено Цветков разкрива своеобразното и философската сложност на Пастернаковата лирика: „Пастернак търси съдбовното, неповторимото, трагичното — не само в живота като миг, който се разтваря във вечността, но и samotният подвиг, сблъскването с неотвратимия край, с обезсмисления порядък на нещата. До дното на душата на читателя прониква трагичният вик на Хамлет за фарисейството и за жизнения подвиг“ (с. 234).

От първото поколение големи съветски писатели, поколение, родено „в огнения купел на революцията и гражданската война“: „Шолохов — Федин — Fadeev — Леонов“, Цветков е включил в книгата си работи за Федин и Леонов. Считам за вярно определението на Леонов като „писател с мисловно начало в основата си“, който се интересува „не само от картината на човека, но и от картината на света“ и изследва човека от гледна точка на перспективите, които открива пред него революцията. И наистина от „Язовици“ и „Крадецът“ до „Русият лес“ и „Златната карета“ Леонов се доказва като „художник философ, замислен над противоборството между човешкото и античовешкото, над трагичните колизии на нашето време“ (с. 236—237).

Константин Федин е най-крупният представител в съветската проза на голямата „руска школа“ на Лев Толстой. Цветков пише за романа му „Първи радости“ от незавършената му, но най-зряла трилогия Изследователят обръща внимание на това, как се изменя първоначалният замисъл на автора във връзка с все по-широкото разгръщане в трилогията на темата за историята, в търсенето на „оня синтез между личност и история, в който най-пълно ще заживеят героите на бъдещето, героите, които подготвят утрешния ден на страната“ (с. 240).

Иван Цветков е включил в сборника си и статията „Северната сага на Фьодор Абрамов“ — за крупния майстор на съветския Север, чиято тетралогия „Пряслини“ получи световно признание. Но в статията на Цветков се разглеждат повестите и разказите на Абрамов, в които критикът вижда особено релефно изразени чертите на неговата „северна сага, покоряваща със суровата правдивост и психологическа дълбочина“. Споделям преценката на Цветков за повестта „Дървените коне“ „като химн на руската жерна-труженица, хранителка на най-висшите до-

бродетели в руското село" (с. 247). Питам се, не са ли героини като Василиса Милентевна или Мария Тихоновна от разказа „Слон си-неоки“, които всички наричат „доктор по доброта и човечност“, достойни наследници на Пушкиновата Татьяна? И същевременно колко общи черти имат те с героините от същото поколение в нашата литература. Близък ни е Абрамов и със своя моралистичен патос, с хуманизма си, със своята тревога, породена от „непростителната забравя на такива понятия като състрадание, милосърдие, жалост“ (с. 253).

Своеобразието на индивидуалността на твореца изследователят правилно търси и в протичането на творческия процес, в различни страни на авторската *поетика*. В това отношение най-интересни са наблюденията му над творческия процес и поетиката на Чехов — този недостижим майстор на малката форма — повестта и новелата. Интересно е наблюдението на литературоведа върху художественния *detail* у Чехов, например чадърът в повестта „Три години“ изпълнява функцията на своеобразен барометър на емоционалното състояние на героите. Познаването ни за Чехов дообогатява и статията му „Естетическият кодекс на Чехов“. Със същото основание това може да се каже по отношение на Лев Толстой и Максим Горки за статии, те му „Мислите и афоризмите на Толстой“ и „В творческия свят на Максим Горки“. А ето и вникването му в сложната поетика на „Бяла гвардия“ на Михаил Булгаков: „Той ту е слят със своите герои (в началото), ту, на дистанция от тях, оставя времето да ги седи; изведнъж заговоря с гласа, с монолога на някой свой герой и „праволинейната“ рапсовска критика не е разбрала тези тънкости; много често авторовият глас прекъсва повествованието и дава свой коментар; понякога душевното състояние и бавно прозрение на героя проличава от неговите снъища. Така причудливо се смесват елегичното, фантастичното, комичното, гротескното в могъщия ход на историята, че започваме дълбоко да се вживяваме в нелеката съдба на героите и да им съчувствуваме“ (с. 227—228).

Естествено и в същото време по-особено място в книгата заема обхватната и синтетична статия на Цветков „Белински и руската литература“, проследяваща житейския и идейно-творческия път на този „безспорен връх и родоначалник на руската класическа критика на миналия век“; а аз ще кажа — и един от най-големите критици на всички времена и народи. С право литературоведът нарича неговите 11 статии за Пушкин „образец на критически анализ, на историко-философско осмисляне на цялото творчество на Пушкин на фона на руското историческо развитие, на фона на народния живот и народното самосъзнание“ (с. 113). Посочено е и разбирането на Белински за критиката като „интелектуално, естетическо и философско съзнание на обществото“, за това, че нейният критерий

трябва да бъде обективен и „не бива нищо да се твърди или отрича въз основа на личния произвол...“. А писмото му до Гогол е наречено сполучливо „лебедова песен“ на критика. Привежда се и определението му от Ленин като „политическо завещание“ на Белински.

Ето че и моят „поглед“ върху „Погледи към две литератури“ на Иван Цветков стига до своя красив извод — за плодотворността на авторския подход, позволил му да ни покаже в литературната класика „движението на времето“, нейните общочовешки ценности, които я правят актуална и съвременна и за днешния читател. И в това е, струва ми се, най-ценният принос на новата книга на Иван Цветков.

Георги Гетов

„ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР БЕРНАРДА ШОУ“
от П. С. БАЛАШОВ. Москва, Изд. „Художественная литература“, 1982.

Не зная защо, но когато дочитам тази книга, имам странно усещане, че авторът може би е трябвало да я „построи“ по обратния път — едва в края той ни прави съпричастни към своите емоционални преживявания, когато посещава Ейф-Сент-Лоурънс — „бъгълче“ на Шоу. Не само най-интересните, най-свежите, но и най-приносните в теоретично отношение страници са именно заключителните и онези, в които той разглежда извитите на великия драматург в другите жанрове — киното, новелистиката, публицистиката, епистоларното наследство. С това ни най-малко не искам да подценя анализите на основното — на пиесите му — „приятни“ и „неприятни“, както сам ги определя Бърнард Шоу. Но за драматурга е писано много, докато Шоу като романист, кинематографист и новелист поне в чужбина е почти неизвестен. В Съветския съюз едва през 1971 г. са издадени новелите му. Същественото е обаче, че именно разглеждайки „взаимоотношенията“ на драматурга с другите жанрове, в съпоставките между пиесите му и техните кинореализации например са направени един от най-ценните наблюдения в областта на теорията на драмата. Ученият е надникнал в тайните на художественото майсторство на Б. Шоу — в особено стите на неговия „парадоксален“ начин на мислене и извеждането на парадокса в творческия метод и стил, който най-добре отговаря на природата му — цялостна и противоречива едновременно. Както пише с основание П. С. Балашов, „той е майстор на неочакваните преходи, съпоставки, отразяващи диалектичката сложност и противоречивост в развитието на самия живот“. Силата на парадоксалиста Шоу се състои в разобличението на паразитизма на буржоазното общество, парадоксалната „логика“ на самата капи-

талистическа система, в разкриването на противоречията между „върховете“ и „низините“. Интересни и много плодотворни биха били също така и наблюденията на учения върху т. нар. „ударни монолози“ в ключовите ситуации на писите му, ако биха развити като самостоятелни концепции, подкрепени с примери от творчеството на Шоу. За съжаление те са останали само като тезиси. До голяма степен това се отнася и до възгледите му за ролята на повествователния, епичен елемент, използван умело от писателя в рамките на сценичното действие, който го обогатява, без да намалява драматизма му, тъй като Шоу е имал амбицията да пише пиеси, еднакво предназначени както за зрителите, така и за читателите. Наред с блестящия диалог подробно обрисова мизансцена, разкрива психологическото състояние на героите, техните преживявания. Извистелната му ирония на театрал, който срутва идолите, утвърдени от традицията, му създава славата на смел, безкомпромисен и талантлив критик на обществените недъзи на своето време. Добре е подчертана изключителната роля на Октмоври в окончателната политическа ориентация на писателя, преписката му с титани като Л. Н. Толстой, Горки, влиянието на хуманизма на руската литература върху изграждането на личността му като защитник на угнетените. Балашов е разгледал творчеството на великия ирландец на фона на обществените движения и художествения процес на своето време. Той е изтъкнал неразривното единство между мисъл и дело у писателя, чудесна сила между идеята и художественото ѝ превъплъщение в неговата самобитна драматургия, хуманизма и демократизма му, страстната му защита на идейното изкуство. Както и полемичния му дар срещу онези буржоазни критици, които го обвиняват, че в писите му винаги са скрити определени идеи и те не са нищо повече от програмни изказвания и статии. „Без идеи. . . писите не могат да съществуват. Качеството на пиесата — това е качеството на нейните идеи — заявява писателят категорично в ежеседмичника „Ню стейтсман енд нейшън“ през май 1950 г. Впрочем, лесно можем да си обясним реакцията на буржоазната критика, която, като не може да го отрече, или още по-малко — премълчи, мъчи се да омаловажи сатиричното жилище на творбите му. В предговора към книгата, а и на много други места мимоходом Балашов се спира на отношението на писатели като Йейтс, на критици като С. Дж. Бърин, А. Хендерсън и др., у които Шоу невинно е срещал разбирание и които са се стремели да докажат, че преминаването му издъло на страната на Октмоврифската революция е една приумица на големия ексцентрик. А всъщност ако проследим не само творчеството му, но и фактите от житейската му биография, ние — непредубедените му читатели и изследователи, ще дойдем естествено до убеждението, че това преминаване никак не е слу-

чайно, че то се е подготвяло с години, още в най-ранната му младост, когато се запознава с „Капиталът“ на Маркс, както и след като опознава новаторската драматургия на Ибсен, за която по-късно написва прочутата си студия „Квинтесенция на ибсенизма“ (1891). Тези факти несъмнено изиграват ролята за решителния поврат в съзнанието на младия Шоу. Фабианското общество стеснява волната му натура, въпреки че доброволно е станал негов член. Защото всъщност почти от самото начало той съзнава теоретичната ограниченост на неговата програма. Пък и собственият му живот на писател и общественик поема по друг път и въпреки че дълго носи в себе си социалреформизма на фабианците, много скоро се отклонява от тяхната платформа.

В главата „Естетически позиции“ авторът разглежда неговия ибсенизъм и вагнерианство така, както се проявяват в статии на младия Шоу — творческата си кариера той започва като художествен, театрален и музикален критик, изявява се като оратор — всичко това му дава възможност по-добре да опознае живота, предлага му непосредствен контакт с хората. Това, както и ранното му запознаване с най-крупното произведение на Маркс, който използва като пример преди всичко състоянието на работническата класа в Англия, още преди Ибсен изиграва определяща роля в категоричната му ориентация към реализма и реалистичното изкуство. Така например Бърнард Шоу е страстен поклонник на Сервантес и Шекспир, макар че отношението му към Шекспир е по-сложно. Изумявала го е винаги способността на неговия гениален предшественик да моделира характера на героя, дълбоко да вниква в неговата душевност. Той съжалява, че поради тогавашната практика не е останал нито един режисьорски вариант, откъдето бихме могли да съдим как Шекспир е виждал пиесата си на сцената, какви изисквания е имал към актьорите. Въпреки че е пределно лаконичен в ремарките си, Шекспир е еднакво „годеен“ както за гледане, така и за четене. Точно това особено допада на Шоу и той мечтае за времето, когато в самото начало на пиесата ще се дава подробно описание на представата за авторската концепция, за съжетното действие, за героите, а и ремарките ще се разраснат до такава степен, че ще заемат цели страници. Шоу съвсем съзнателно подчертава епичния елемент в своите драми, без това да убива тяхната драматичност и драматургичност. От друга страна обаче той споделя, че пише пиесите си предимно за сцената, за театъра. В буржоазното литературоустройство се лапсирала идеята, че Шоу не приема Шекспир. П. С. Балашов навсякъде изтъква, че в действителност Шоу защитава реалистичната същност на Шекспировото творчество, той не приема режисьорския „прочит“ на много свои съвременници, които или го правят сладникав, или карат актьорите да декламират от сце-

ната. Затова, че смята Шекспир за гений на гените, говори и фактът, че сам търси близост между себе си и него, въпреки че спори за един или друг начин на тълкуване на определена историческа личност (Юлий Цезар — например). Шоу ясно си дава сметка, че този различен прочит на историята е съвсем естествен и се обуславя не само от разликата между две творчески индивидуалности, но преди всичко от разликата във времето — та между него и Шекспир лежат цели три столетия.

П. С. Балашов е разгледал развитието на Бърнард Шоу на фона на световния литературен процес, спрял се е на взаимоотношенията му с много негови съвременници, на кореспонденцията му с тях, а и на нещо, което е особено важно — влиянието му върху такива писатели като Шон О'Кейси, Джеймс Олдридж, Скот Фицджералд, макар че тези отношения са само маркирани. Най-ценното качество на този труд е неговата научна добросъвестност, богатството на информацията. Той има своето място в съветското, пък и в световното шоуведение. Балашов се е отнесъл към своята нелека задача с пълното съзнание за отговорността пред творчеството на великия ирландец, страстния пропагандатор на Октомври, верния приятел на Съветския съюз. Той е разгледал литературното му дело, като е обособил, макар и доста условно, два периода в него — до и след Първата световна война и Октомврийската революция. Тези периоди не са отделени с китайска стена — навсякъде е изтъкната приемствеността във възгледите на писателя. От друга страна, прави впечатление, че авторът е подчертал на много места и по различни поводи сложността и противоречивостта в мирогледа на Шоу (революционер и еволюционист едновременно — особено в първия период). Балашов не е изхождал от предвзети тези, а навсякъде се е придържал към фактите — със спокойната аналитичност на учения се е стремил да обясни явленията, обективните предпоставки, които му предлага жизненият и творчески път на писателя. Той е можел да се освободи от редица подробности, когато ни запознава със съдържанието на писетите му, можел е да ана-

лизира най-високите достижения на писателя, а другите — само с оглед на проблема, който го интересува. Така изложението би се лишило от своята панорамност, но затова пък щеше да бъде по-прегледно и по-стегнато. Впрочем трудът определеното щеше да спечели и ако на проблемите на поетиката беше отделена специална глава, ако беше отделено повече място на езика на писателя — така например пиесата „Пигмалион“ е анализирана доста подробно, но нищо не се споменава за умението на Шоу да индивидуализира героите си чрез езиковата им характеристика. Има отделни, много интересни наблюдения върху речта, върху нейната музикалност и контрастното звучене на човешките гласове — като продължение на шекспировското начало в драматургията, — но те не са развити.

Въпреки някои изисквания или дори несъгласия монографията „Художественият свят на Бърнард Шоу“ от Пьотър Степанович Балашов е завоевание за съветското литературознание, където имат определен принос автори като Гражданская, Образцова, Ром, както и Аникст, Ивашева, Кржижановски, Морозов и др. Тя представя един от най-великите драматурзи на XX в. в „естествена големина“ — без сянка и без ретуш — както като човек, така и като творец. Защото смелостта на гражданската му позиция, неговият хуманизъм, от една страна, и, от друга — противоречивата природа на характера, но и на таланта му, го правят един от „мъчниците“ автори, костелив орех, с когото не е лесно да се пребориш и овладееш. Но веднъж „овладял“ го, той се отплаща щедро на своя изследовател, дарява го с рядкото удоволствие от общуването с една ярка и неповторима творческа личност. Пьотър Степанович Балашов с основание изтъква, че освен класическите образци на комедията Шоу умело използва всички форми на гротеската, буфонадата, философската утопия, фарса, за да ни накара да потърсим сериозното зад привидно забавното, а забавлявайки се — да мислим.

Людмила Григорова

ЮБИЛЕЙНА НАУЧНА СЕСИЯ ЗА
НИКОЛА ВАПЦАРОВ

На 27 октомври 1984 г. в заседателната зала на хотел „Ален мак“ в Благоевград се състоя юбилейната научна сесия, посветена на 75-годишнината от рождението на поета революционер Никола Йонков Вапцаров. Сесията беше част от програмата на Петата международна писателска среща „Мирът — надежда на планетата“ и бе организирана от Института за литература при БАН, Съюза на българските писатели, Окръжния комитет на БКП и Окръжния народен съвет в Благоевград. На сесията присъстваха известни писатели от много страни на света и ръководители на града и окръга. Изнесоха доклади повече от 20 изтъкнати наши и чуждестранни литературоведи и писатели.

Сутрешното заседание бе ръководено от проф. Иван Попиванов, секретар на Съюза на българските писатели, а следобедното — от проф. Боян Ничев, заместник-директор на Института за литература при БАН. Сесията бе открита от чл.-кор. Илчо Димитров, заместник-председател на Българската академия на науките и директор на Центъра за българистика.

В своя доклад „Вапцаров, или нашият поетичен диалог със света“ Боян Ничев изтъкна ролята и значението на Вапцаровото творчество като етап от европейското естетическо развитие от епохата на 30-те—40-те години до наши дни. Според него „Вапцаров откри за българската литература нови пътища към хората от всички страни на света. Той стана най-популярният и най-познат български поет за хората от всички меридиани. Той отключи за мнозина по света загадката на българския народ и българската историческа съдба. Една загадка, която само поезията може най-добре да предаде и да реши.“

След това думата бе дадена на двама от лауреатите на Вапцаровата награда за тази година — Олег Шестински и Ежиту Гонсалвиш. Олег Шестински, секретар на Съюза на съветските писатели, нарече Вапцаров „Ботев на XX век“. Той заяви, че за първи път чрез творчеството на Вапцаров той е почувствувал ясно какво е антифашизъм в изкуството, а днес се чувствава горд и щастлив, че за първи път в СССР на страниците на сп. „Звезда“ през 1952 г. е публикувал преводи на Вапцарови стихотворения.

Португалският поет Ежиту Гонсалвиш говори за първия си контакт с поезията на Вапцаров преди четвърт век, за чувствата, които са го вълнували, когато е превеждал творби на Вапцаров. Той нарече Вапцаровата поезия „поезия от нов тип, тясно свързана със страданието на народа, съчетаваща вродения романтизъм с пословичен реализъм и вяра, с пожертвователност, морална сила, себеприричане, способност да се избере правилният път“. В заключение Гонсалвиш каза, че Вапцаров е поет на бъдещето: „Животът му е в паметта на народа. Животът му е тук, сърцето му тупти на това празненство в негова чест. Поетът е тук, седнал скромно някъде там. Чувствавам, че ме чува, и за да завърша, ще му поискам извинение за бедността на моите думи, за това, че не мога да изразя по-красноречиво любовта, която чувствавам към неговия живот, към неговата поезия, към неговата страна.“

В своя доклад „Никола Вапцаров — българският Прометей“ поетът Иван Скала, председател на Съюза на чешките писатели, изтъкна, че общото между големите граждански творци на нашия век е тяхната прометеевска борба срещу тиранията и експлоатацията, за човешко щастие и социална справедливост: „Маяковски, Лорка, Вапцаров, Гилъен, Броневски, Хикмет, Незвал, Рицос, Алберти — каква прекрасна интернационална поезия, която е наша и съпровожда нашите идеи!“

Литературният критик Иван Цветков говори на тема „Вапцаров и българската поетична традиция“. Той разкри спецификата на Вапцаровото творчество на фона на най-високите постижения на българската гражданска поезия: „Вапцаров се появи на българската поетична нива, засята вече от Ботев и Вазов, Йворов и Смирненски, от поетите на 20-те и 30-те години, в периода на новия подем на антифашистката борба в България, в „часовете пред изгрева на зората“, както беше казал Людмил Стоянов.“ Според Иван Цветков неотразимото обаяние на Вапцаровата поезия може да се обясни с това, че „в нея струи родният въздух и светлина, мелодията на българската песен, мъката и гордостта на борците в навечерието на победата, обичта към родината и обричането на нея“.

Дожогийн Цедев, председател на Съюза на монголските писатели, каза, че Вапцаров е станал символ на своето отечество и на своя народ, а „неговият живот е един велико-

лепен роман, една песен за човешкия живот". Според него съдбата на големите, на истинските поети е в това, че по техните стихове хората по света съдят за народа, който ги е родил, за националната култура, която ги е откърмила. Те изразяват историческото самосъзнание на своята нация. Или, както образно се изрази Цедев: „В монголските легенди се разказва за това, че веселините духове имат по три очи и така те виждат едновременно в миналото, настоящето и бъдещето. Струва ми се, че гениалният поет също може едновременно да вижда и миналото, и настоящето, и бъдещето на своя народ, неговата съдба. Той сякаш обединява в себе си трите времена на историята и живота на народа. Именно такъв поет бе забележителният син на българския народ Никола Вапцаров.“

Литературният критик Васил Колевски се спира на въпроса за отношението на Вапцаров към Съветския съюз и съветската литература. Той подчерта, че интересът на Вапцаров към великата страна на Ленин, към руската и съветската литература далеч надхвърля рамките на чисто литературните взаимоотношения. Съветската литература привлича Вапцаров като литература, отразяваща патоса на една велика социална революция. Според Колевски: „Образът на съветската страна Вапцаров носи дълбоко в сърцето си. Това е един от източниците на неговото вдъхновение. Съветският съюз — това е страната, където се сбъдват вековните мечти на човечеството, страната, която върви по пътя, начертан от Ленин. Мисълта за тази страна, нейният образ пронизват цялото творчество на Вапцаров. Но той написа и няколко стихотворения, посветени изцяло на СССР. Две от тях са за писатели — за Пушкин и за Горки.“

В своя доклад „Естетически идеал и народностно самосъзнание в творчеството на Вапцаров“ литературният критик Иван Попиванов определи автора на „Моторни песни“ като най-ярък изразител на естетическия идеал на българския народ през епохата на борбата срещу фашизма и реакцията. Той подчерта, че естетиката на Вапцаров е неотделима от „фолклорните изяви на народа и от историята и легендите на българския народ“, че творчеството му е неразривно свързано не само с националните традиции на българската литература, но и с националните възделения на българския народ, с копнежите му на страстен родолюбец. И същевременно Попиванов разкри диалектиката между национално и интернационално в поезията на Вапцаров: „Като голям поет антифашист той чувствава себе си преди всичко като интернационалист. Но за родолюбието не е нужно да се декларира. То се усеща в образите, в мислите и чувствата, в подхода, в специфичното реагиране. Както обича бедните и страдащите в света, в Испания, така — и многократно повече — Вапцаров обича и своя народ: бедните и стра-

дащите, които са около него, с които е борчески съпричастен, с които е кървно свързан.“

Литературният критик Петър Велчев говори за хуманизма на Вапцаров. В своя доклад той разкри спецификата на Вапцаровия лирически герой, който представя сякаш пълния спектър от социални роли на личността и олицетворява полифонията на човешката личност. Силата на Вапцаровия хуманизъм е именно в това отъждествяване на поета с всички страдащи и бунтуващи се, унижени и тържествуващи, победени от живота и победители, мечтатели и реалисти, конформисти и революционери. Този своеобразен вапцаровски хуманизъм го обличава с художници от типа на Достоевски и Горки. Той е основа на неговата възвишена и безрезервна любов към човека, към всички прояви на човешкото: „И едва ли е случайно стечение на обстоятелствата, че именно глаголет „обичам“ (този най-прост и всъщност единствен словесен израз на копнежа за човешка близост) е последната дума в последния стих, написан от ръката на Вапцаров, малко преди да застане пред дулата на палачите в омази тежка юлска вечер на 1942 година.“

Един от основните мотиви в докладите и изказванията на Сесията беше паралелът между Вапцаров и големите граждански поети в световната литература на XX в. На тази тема беше посветен и докладът на Магдалена Шишкова „Вапцаров и европейската антифашистка поезия“. Тя концентрира своето внимание върху типологическото сходство между Вапцаров и творци като Р. Алберти, Ю. Фукич, А. Мачадо, Гарсия Лорка, Н. Хикмет, П. Неруда, Б. Брехт, Л. Арагон, П. Елюар, Вл. Броневски, Ю. Тувим, чиято основна характеристика е превръщането на поета от съзерцател в участник и творец на събитията. По думите на М. Шишкова: „Днес Вапцаров разкрива реалистичната си духовна мащабност в контекста на сложната обществено-политическа и художественотворческа обстановка на 30-те—40-те години в Европа. Мястото му в трансформационните мисловно-естетически процеси на века се обуславя от принадлежността му към поетите на социалистическата революционна класика, поетите на Съпротивата и антифашизма, които ставаха творци, защото бяха личности и влизаха в света на духовните ценности не само с талант, но и с граждански биографии.“

Наред с докладите, имащи повече или по-малко обобщаващ характер, на Сесията бяха изнесени интересни научни съобщения, засягащи по-частни, но не по-малко значителни проблеми на Вапцаровото творчество. Те внесоха в атмосферата на Благоевградската сесия определен дух на конкретност и предметност при разглеждане на Вапцаровото дело. Своя доклад „Никола Вапцаров и Горна Джумая“ съпругата на поета Бойка Вапцарова започна с думите: „Според мен досега малко се знае за Горноджумайската обществено-

политическа атмосфера, която е влияела на младия творец, за многообразието на връзките му с града, — време, през което става коренно изменение на неговото светоусещане, преминаването и свързването с работническата класа, с Българската комунистическа партия.“ И по-нататък в своя доклад Б. Вапцарова се спира подробно на въпроса за мястото на Горна Джумая (днес Благоевград) в живота и творческото развитие на поета, за ролята на личните, човешки, класови и литературни връзки на Вапцаров с хората от този край за по-нататъшното му израстване като голям творец и революционер.

Докладът на литературния критик Симеон Хаджикосев „Стихотворението „Един спял“ разгледа една от сравнително слабо изследваните в нашето литературознание творби на Вапцаров. Докладчикът за първи път направи обстоен анализ на стихотворението, като при това разкри връзките му с някои други Вапцарови стихотворения, и в последна сметка хвърли повече светлина върху отношението на поета към темата за труда и творчеството. Неговото заключение беше, че: „Анализът на стихотворението „Един спял“ подсказва сложността на идейното внушение при Вапцаров, което не се изчерпва само с един или два тематични мотива. В случая двойственият мотив за изкуството е усложнен от мотива за двата типа романтика. Така независимата наглед тема за изкуството се свързва с целите на революционната борба.“

Известната съветска българистка Виктория Захаржевская говори на тема „Никола Вапцаров в Украйна“. Тя очерта етапите на рецепцията в Украйна на Вапцаровата поезия, като обърна внимание преди всичко на преводите на Вапцаров на украински език, извършени от такива майстори на художественото слово като П. Тичина, В. Сосюра, Д. Павличко, Р. Лубкиевски и др. Поетичният свят на Вапцаров е скъп за поетите от съветска Украйна, защото, по израза на Захаржевская: „Авторът на стихотворението „Анени“ отстоява активната поезия на писателя в обществото. Идейно-естетическите позиции на българския поет го сближават и днес с художествен свят на украинските поети.“

В своя доклад „Вапцаров и народното творчество“ племенничката на поета Мая Вапцарова за първи път направи достояние на широката публика новооткрития дневник на младия Вапцаров, като акцентува преди всичко отношението на бъдещия поет към песенния епичен фолклор на българина. В заключение М. Вапцарова каза: „Колкото повече човек се задълбочава в пожелателите страници, толкова повече усеща, че се изправя пред един човек със зряло и точно мислене, пред един човек, изведнъж попаднал в хаоса на световната класика, която го омесва по един своеобразен начин, с която младият поет започва да спори открито, опирайки се здраво на народния епос. Противоречията му

помагат да избере своята точна и вярна посока.“

В изказването си унгарският писател Миклош Вереш допълни паралелите между Вапцаров и европейските поети антифашисти с още едно име — Миклош Радноти, убит от нацистите през 1944 г., станал известен на българската публика едва напоследък благодарение на блестящия превод на Валери Петров. Според Миклош Вереш: „Мъчителното пътешествие, което през 1941 година фашистите принудиха Вапцаров да направи, карайки го пеша да извърви пътя от София до Годеч, поразително напомня пътя на унгарския поет Радноти до лагера за интернирани в Бор. Поразително си приличат, макар и създадени при различни обстоятелства, и последните им стихотворения... Унгарският поет Радноти до последния си дъх вървеше в могъществото на хуманизма, това бе и единственото му оръжие. И двамата бяха измъчвани до последния си дъх. Радноти — в лагера в Бор, Вапцаров — до залпа в гарнизонното стрелбище — от същия този фашизъм, който шествуваше със своите подземи за инквизиции и газови камери из цяла Европа.“

За творчеството на Вапцаров се изказва и някои негови изтъкнати преводачи на чужд език. Ганга Прасад Вимал от Индия говори за своите преводи на Вапцаров на бенгалски език и изтъкна, че въздействието на Вапцаров върху читателите в Индия винаги е било силно. Вапцаров им е особено близък със своята идея, че да се живее и да се твори е едно и също нещо. Той е кумир на революционерите не само в Индия, но и в целия свят. Ахмад Сюлейман ал Ахмад от Сирия заяви: „Вапцаров е един от поетите, които са притежание на цялото човечество. Неговият поетичен глас е еднакво разбираем за всички хора по света. Поети като Вапцаров са необходими за света. Той е съюзник и на арабските народи в борбата им за свобода и независимост, в борбата им срещу империализма. Ние имаме щастието още през 1957 г. да се запознаем с поезията на Вапцаров.“ Кабир Чолдхури от Бангладеш разказа за първия си контакт с Вапцаровата поезия — посредством английския превод на Питър Темпест, и за обстоятелствата, при които е осъществил собствения си превод на Вапцаровата поезия на бенгалски език. При това той сподели един интересен епизод: „Преди известно време ученици от X клас в едно училище в Дака трябвало да напишат съчинение за най-любимия си поет. Едно момче написа за Вапцаров с рядко чувство за разбиране и възхищение. То беше чело някои от стихотворенията на Вапцаров, преведени на бенгалски от мене и публикувани в книга през 1980 г.“

Западногерманският писател и общественик Фридрих Хитцер сравни убийството на Вапцаров със зверското убийство неотдавна на големия чилийски певец Виктор Хара. Той

заяви, че поезията на Вапцаров не е само поезия на страданието, но и поезия на борбата, която ни учи как трябва да се преодолява страхът и как да се побеждава.

Турският поет Кемал Йозер запозна присъстващите със собственото си възприятие на Вапцаров, говори за въздействието, което нашият поет е оказал върху неговото творческо израстване и с радост съобщи, че до края на 1984 г. в Турция ще излезе от печат нов превод на Вапцаров, направен от Фахри Ердинч.

Перуанският поет Сесар Калво с няколко кратки, но изразителни, афористични фрази изрази своето отношение към делото на поета революционер. Той каза: „Там, далеч пее вятърът. Не пее вятърът, пее Вапцаров. Сърцето на Вапцаров пее в гърдите на всички хора. Той бе повече от поет, той беше боец. Той е повече от боец, той е битка, която се води и днес, битка, която продължава.“

Сесията бе закрыта от заместник-директора на Института за литература при БАН

проф. Боян Ничев. В своите заключителни думи той изтъкна, че проведената Юбилейна научна сесия е още едно доказателство за голямия интерес към творчеството на Вапцаров не само у нас, но и в чужбина. В много страни на света хората смятат Вапцаров за свой сърат, за съратник в борбата за мир и прогрес. Всичко това свидетелства за актуалността на Вапцаров, за неговото неизменно присъствие в днешния ден на световната литература.

След Сесията в салона на Благоевградския драматичен театър се проведе литературно четене, в което взеха участие известни чуждестранни поети — участници в Петата международна писателска среща „Мирът — надежда на планетата“. От подиума на речитала множество пъти бе споменато името на Никола Вапцаров и прозвучаха много стихотворения, посветени на безсмъртния поет революционер.

П. В.

SOMMAIRE

LM — Parlement mondial des maîtres de belles lettres	3
Pensées des écrivains-participants à La Cinquième rencontre internationale des écrivains à Sofia — 84	8

Katia Staneva — Le lecteur dans le texte poétique (d'après des textes de la poésie bulgare pendant les années 60 et 70 du XIX ^e siècle)	11
Nadejda Andréeva — L'héritage littéraire du prof. Constantin Golobov	27
Bojidar Countchev — Avant que l'avenir commence	38
Tzvétan Todorov — Notes sur „Les Lettres Persanes“	56
150 ^{ème} anniversaire de la naissance de Lioubène Karavelov	
Lioubomir Guéorguiev — La prose de Lioubène Karavelov et la psychologie populaire bulgare	65
Krassimir Countchev — Archétypes folkloriques et influences sur la mode de narration de Lioubène Karavelov	74
<i>Profils</i>	
Alexandre Jordanov — Kroum Grigorov	81
<i>Problèmes de la traduction artistique</i>	
Spasse Nicolov — Problèmes de la traduction de la prose moderniste	86
<i>A travers la pensée esthétique</i>	
Jochane Gotfride Herder — Shakespeare	103
<i>Communications scientifiques</i>	
Jvan Radev — „Bulgarska christomatia“ — réception artistique-critique de notre développement esthétique jusqu'aux années 80	117
Michaïle Nédeltchev — Réflexions sur quelques lettres inconnues de Javorov	126
Elka Constantinova, Nadejda Alexandrova — Lettres de Dimtar Podvarsatchov à Nicolai Liliev	133
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de la Tchécoslovaquie, d'Allemagne Démocratique et de l'Espagne	138
<i>Revue</i>	
Jordan Nicolov — „En jours des malheure combatifs. Esquisses sur le temps et la personne de Prêtre Cosma“, par Constantin Metchev	148
Lilia Kirova — „La critique bulgare sur Christo Botev“, recueil	150
Gueorgui Guevov — „Regards sur deux littératures“, par Jvan Tzvetcov	152
Ludmila Grigorova — „L'univers artistique de Bernard Shaw“, par Petre Balachov	156
<i>Chronique</i>	
P. V. — Session scientifique consacré au jubilé de Nicola Vaptsarov	159

„ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1985
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Д. Стаярева*

Дадена за набор на 29. XI. 1984 г.

Подписана за печат на 20. II. 1985 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 10,13

Издателски коли 13,13

Тираж 1670

Изд. индекс 10071

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 38