

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ **1985 • 4**



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА XXIX . КН. 4. 1985

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Стефан Чирпанлиев — Биографът Захари Стоянов	3
Илия Тодоров — Личността и делото на Константин Величков	16
Радка Кърпачева-Даскалова — Чехов и Яворов	36
Стоян Илиев — Живата „мъртва“ поезия	53
Велчо Велчев — Йордан Йовковите „Старопланински легенди“	73
Албена Георгиева — Специфика на легендата в българския фолклор	85
Миглена Николчина — Полет в небето на времето: П. Б. Шели и романтическият утопизъм	104
<i>Профили</i>	
Георги Гетов — Любомир Левчев — аспекти от литературно-творческата му концепция	117
<i>Из световната естетическа мисъл</i>	
Новалис — Цветен пращец	129
<i>Научни съобщения</i>	
Тодор Стойчев — Александър Теодоров-Балан в моите спомени	141
Златана Хлебарова — П. К. Яворов през 1913 г.	145
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от СССР, ГДР, ФРГ и Дания	154
<i>Преглед</i>	
Йордан Каменов — Поредицата „Литературно-критически очерк“ през 1982—1984 г.	163
Алберт Бенбасат — „Поезия на подвига“ от Христо Йорданов	167

СОДЕРЖАНИЕ

Стефан Чирпанлиев — Биограф Захарий Стоянов	3
Илия Тодоров — Личность и дело Константина Величкова	16
Радка Кырпачева - Даскалова — Чехов и Яворов	36
Стоян Илиев — Живая „мертвая“ поэзия	53
Велчо Велчев — „Легенды Старой горы“ Йордана Йовкова	73
Албена Георгиева — Специфика легенды в болгарском фольклоре	85
Миглена Николчина — Полет в небо времени: П. Б. Шели и романтический утопизм	104

Профили

Георгий Гетов — Любомир Левчев — аспекты из его литературно-творческой концепции	117
--	-----

Из мировой эстетической мысли

Новалис — Цветные пылинки	129
---------------------------	-----

Научные сообщения

Тодор Стойчев — Александр Теодоров-Балан в моих воспоминаниях	141
Златана Хлебарева — П. К. Яворов в 1913 году	145

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ГДР, ФРГ и Дании	154
---	-----

Обзор

Йордан Каменов — Серия „Литературно-критический очерк“ в 1982—1984 году	163
Альберт Бенбасат — „Поэзия подвига“ Христо Йорданова	167

Редакционный комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

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

БИОГРАФЪТ ЗАХАРИ СТОЯНОВ

СТЕФАН ЧИРПАНЛИЕВ

Като събира материали за „Записки по българските въстания“, Захари Стоянов стига до извода, че за българския народ са крайно необходими биографиите на ония революционери и водители, които със своята дейност, високи морални качества и най-чист патриотизъм дадоха неоценим принос за нашето национално освобождение.

В предисловието към първата си биографична книга — „Васил Левски (Дяконът). Черти из живота му“ — З. Стоянов пише:

„Посред възпяването на генералските еполети, посред френетическите ура и проливането горещи сълзи над чуждите гробове и величия не би било зле, ако тук-там се мяркаше и нещо за наши работи, за наши хора. Най-после и ние сме народ, боже мой, и ние имаме национален егоизъм, човеческо достойнство, което трябва да тържествува над чуждите авторитети, трябва да ни характеризира като народ, а не безсъзнателна, самоунищожаваща се тълпа...“¹

Биографът на Левски намеква с волтеровска ирония за нихилистичното, за липсата на чувство за историчност и национално самочувствие; първото — породено, а последващите — смачкани и убити през петстотингодишната робия. Въздигането на нашите герои, родени от новата ни история, ще спомогне за извисяване на националното чувство, за укрепване на самочувствието ни като нация.

„Ще припомня това, което е забелязал за новородена България К. Иречек и към което неведнъж се е връщал Боян Пенев — пише Тончо Жечев, — ние винаги сме страдали от недостиг на историческо познание, склонни сме да мислим, че светът започва с нас и свършва с нас, че всичко може да се обясни от даден момент, а не и от неговата зависимост от предшестващите го събития. Това изтънява често нашето чувство за приемственост, настройва нихилистично към постигнатото.“²

Вниманието на З. Стоянов към жизнената и революционната съдба на А. Кънчев, В. Левски, Т. Каблешков, Г. Бенковски и др. е заострено още в неговата статия „Имената на българските въстаници, които са посягали сами на живота си“, поместена неслучайно във в. „Работник“, бр. 28 от 29 април 1881 г. Това е първата статия на журналиста-прощъпулник З. Стоянов на тема „българско националнореволюционно движение“. Тя е направила голямо впечатление особено сред либералните среди. Тази статия на „стария комита“, както се е подписал З. Стоянов, е вдъхновила народния поет Ив. Вазов да напише „Епопея на забравените“. Но тя е мощен импулс и за своя автор да

¹ З. Стоянов. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 15.

² Т. Жечев. История и литература. С., 1979, с. 435.

насочи творческия си интерес към бунтовниците, „които трябва да знае всеки български патриот, за да се гордее с тяхната памет“³.

Биографията на Левски е тясно свързана с историята на нашето националноосвободително движение — въпрос, който отдавна интересува автора на „Записките“. Съвсем естествено е темата за Левски да бъде начало на Захариевите биографически очерци.

„Задачата е една от най-трудните — пише З. Стоянов в предисловието на книгата си за Левски. — За да се напише биографията на Васил Левски, значи да се състави историята на ония български тайни общества, в които участвуваше всичката българска интелигенция, които се наричаха комитети и на които дейтелността се захваща от 1870—1875 година.“⁴

Очевидно авторът е съвсем наясно с каква творческа задача се е захванал. С неговото удивително чувство за реалистичност той заявява още в предисловието: „Аз правя начало, за да дам повод на ония, които знаят може би повече за живота на безсмъртния Дякон, така щото да имаме един ден възможност за съставянето на пълното му животоописание.“⁵

В предисловието на книгата „Васил Левски (Дяконът). Черти из живота му“, отпечатана в Пловдив през 1883 г., З. Стоянов отбелязва още, че дотогава „за нашия герой се е писало по-напросто само във в. „Селянин“, издаван в София (1882). Безименният автор се е коснал твърде повърхностно до живота и дейтелността на Дякона, за което и той сам си признава. . .“⁶ По-късно този „безименен автор“ на първия, макар и непретенциозен очерк за Левски „е разкрит“. Това е Георги Я. Кирков, чичо на Георги Кирков — Майстора, който издава неподписания си очерк и като самостоятелно издание; „Васил Левски (Дяконът). Черти от живота, дейтелността и трагическата му кончина. По случай парастаса на деветата му годишнина“. Средец, 1882 г.⁷

З. Стоянов не се е срещал лично с Левски. Интересът към неговата изключителна личност се е разгорял до степен да напише книга за него при подготовката на първия том на „Записки по българските въстания“, особено на главата „Българският революционен комитет“. Тук е изобразен и примерът на приемника на Левски — Ангел Кънчев, оказал с героичната си смърт потресавашо въздействие върху оформяния се революционен деец З. Стоянов.

„Ще ми трябват сведения за Букурещ и Гюргево — пише от Пловдив на Н. Обретенков в Русе З. Стоянов на 15 декември 1882 г. — А кога се хвана Левски и кога го обесиха? . . . Христо Големия много знае за Левски. Но где го я?“⁸

Вероятно наскоро е получил записките на Христо Големия, защото в писмо до Н. Обретенков от 8 януари 1883 г. изказва разочарованията си от тях.

„Той знае много неща, но трябва да седнеш насреща му, па да пишеш. Тези хора не знаят кое е нужно и кое не.“⁹

Пак от писмо до Н. Обретенков с дата 7 октомври 1883 г. се разбира, че З. Стоянов е спръл работата си над „Записките“, защото очаква важни сведения от Стамболов, както и писма от „брата Колчо“, нужни за първия том¹⁰.

Мошта на Захариевото перо се е съсредоточила върху книгата за Левски, която завършва на 10 декември 1883 г. Тя излиза в много къс срок, което раз-

³ З. Стоянов. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 5.

⁴ Пак там, с. 16.

⁵ Пак там, с. 15.

⁶ З. Стоянов. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 17.

⁷ Ив. Унджиев. Васил Левски. Биография. С., 1980, с. 35.

⁸ З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 363.

⁹ Пак там, с. 365.

¹⁰ Пак там, 372—373.

бираме от писмото му до Н. Обретенев (вече околийски управител в Тутракан), с дата 30 януари 1884 г. Тук З. Стоянов съобщава: „Левски“ излезе вече“¹¹. . . „Левски“ ще бъде като предисловие: ако той се харчи, ще се харчат и „Записките“ — пише той пак до Н. Обретенев на 13. I. 1884 г.¹²

На 13 февруари 1884 г. авторът пише възторжено на съпоборника си в Тутракан: „Левски“ хвъркна вече. Само в Пловдив се продадоха 2000 и не стигнаха даже.“¹³

Бързото отпечатване на книгата, големият за времето тираж, „мигновено-то“ и разпространение говорят недвусмислено за интереса и почитта на читателите към Апостола на свободата. „Пишат ми приятели от София и Лом — хвали се щастливият автор на побратима Обретенев, — че книгата има успех. . .“

Против книгата има и нападки, особено във в. „Марица“ на С. Бобчев, раздухват се партизански страсти. Ала биографията на Левски вече е тръгнала по своя път, тя се изчерпва за няколко месеца.

У автора назрява идеята за второ издание. „И „Левски“ трябва да се издаде — пише той на Н. Обретенев на 25 ноември 1884 г., — а особено, че догодина ще му се открива паметникът. . .“¹⁴

Във в. „Южна България“ З. Стоянов помества „Позив към всичките другари, приятели и познайници на покойния Васил Левски“:

„Първото издание. . . можа да се продаде в разстояние на няколко дня, повечето в Пловдив. Това ме насърчава да пристъпя към второто издание, което ще допълня, разбира се, значително. За да мога да постигна целта си напълно, аз моля всичките приятели и другари, които са работили с покойния български деятел, които знаят нещо от живота и дейността му или са слушали от другото, да запишат всичко подробно и ми го изпратят направо в Пловдив. Само по тоя начин ще може да се постигне целта: за имаме един ден пълната биография на българския велик патриот. . .“¹⁵

За съжаление тази идея остава нереализирана; делото на Съединението увлича напълно З. Стоянов и той не успява да разкрие в едно второ, значително допълнено (и поправено!) издание образа на Левски цялостно и задълбочено, в неговия исполински ръст.

Първото издание на книгата за Левски е монолитно, стройно в композиционно отношение. Написано е добросъвестно и вдъхновено. Но в него има много пропуски, особено в тия периоди от живота на Апостола, за които авторът не е получил достатъчно сведения. Има допуснати и фактологически неточности. Тази творба е дълбоко одухотворена, схванат е духът на епохата, родила човека, революционера и мислителя Васил Левски. Като цяло тя е една сполучлива творба.

„Сполучлива е като историческо произведение — пише Ефрем Каранфилев в предговора към едно от многобройните ѝ издания, — което ще послужи за основа на всички послешни проучвания върху житието на Левски. Сполучлива е и като литературна творба, защото е пресъздаден образът, характерът на великия българин и никой след Захари Стоянов не ще успее повече в това отношение.“¹⁶

След Захариевото издание през 1895 г. (второ издание 1897 г.) излиза книгата на Стоян Заимов „Васил Левски (Дяконът)“, кратка биография, на-

¹¹ Пак там, с. 379.

¹² Пак там, с. 377.

¹³ Пак там, 379—380.

¹⁴ Пак там, с. 383.

¹⁵ Южна България, г. II, бр. 76 от 28. III. 1884 г. и бр. 80 от 14. IV. 1884 г.

¹⁶ З. Стоянов. Васил Левски (Дяконът). С., 1982, с. 12.

писана по повод откриването на паметника. Като приложение е поместена и речта, „казана от Ст. Заимов на 22 октомври 1895 г. при откриване на паметника на В. Левски“. Биографията е включена като книга трета на „Миналото“.

„На турската бесилка в София издъхна Васил Иванов Карловеца, а възкръсна дякон Васил Левски“ — пише пророчески Ст. Заимов в „Наместо предговор“¹⁷.

Заимов е лично познат на Левски, чувствава се неговото преклонение пред таланта и героизма му. Но и тук са допуснати досадни неточности, смесва се дейността на Каравелов и Левски, подценяват се възможностите на последния.

А което е най-важното — езикът е сравнително беден, композицията — фриволно нахъсана. Чувствава се известен наивитет, дразнят бледите и неизразителни стилистични фигури. Книгата има известни качества главно с познавателната си стойност.

На З. Стоянов е било съдено да направи големите обобщения за Апостола. „Ако не беше той да събуди най-рано заспалият духове — пише З. Стоянов в книгата си — откровение за Левски, — то ние не щяхме да имаме Априлско въстание. Участвах в пригответо на това последното и видях доколко народът беше пригответен още от времето на покойния Дякон — от бащата на апостолите.

— Познаваш ли ти Василия Дякона? Той говореше така и така — казваха селяните навсякъде, на които из паметта не беше изчезнал още героят.“¹⁸

Пак ще повторим — не са достигнали нито време (трябвало е да продължи работата си над „Записките“), нито финансови възможности, за да може българският Тукидид да извае още по-пълно, с още по-голямо и категорично художествено внушение образа на Апостола.

„Признавам, че до много събития се коснах твърде повърхностно — пише З. Стоянов в предговора на „Записките“, — множество факти останаха непояснени и неизследвани, но всички тия погрешки аз можах да залича само тогава, ако лично отидех на мястото да ги изпитам и проверя. За тая цел не жалих ни труд, ни неудобства: но едно само важно обстоятелство, което не зависеше от мене, ми побърка. Тук аз говоря за материалните средства, без които е невъзможно.“¹⁹

През времето в Пловдив, когато З. Стоянов работи върху книгата за Левски, семейството му чувствава финансови притеснения. Гордостта на Захария не му позволява да признае това:

„Защо ще ми изпращаш 10 наполеона — пише той на Н. Обретенов в Русе на 8. I. 1883 г. — Вий какво ще ядете? Аз ще гледам да се помина и без тях.“²⁰

Анастасия Обретенова обаче се издава пред брат си:

„Да имаме някой доход, то друго дело, а то на какво да се надеем. Или пък Захария да беше получавал по-голяма плата, а то от всякъде потръгнала“ — пише му тя на 13. II. 1883 г. от Пловдив²¹.

Големият талант, от една страна, и голямата любов и преклонение пред Апостола, от друга, стават причина и за това кратко време той да сътвори този духовен паметник.

„Много историци след З. Стоянов са обогатили и уточнили биографията на Левски, но никой след З. Стоянов, с изключение може би само на Иван

¹⁷ Ст. Заимов. Васил Левски (Дяконът). С., 1897, с. 5.

¹⁸ З. Стоянов. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 96.

¹⁹ З. Стоянов. Записките. . . С., 1928, с. 19.

²⁰ З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 366.

²¹ Пак там, с. 367.

Вазов, не е проникнал така дълбоко в характера на Апостола и не ни е избразил така ярко неговия образ“ — пише Ефрем Каранфилов²².

Тази книга сякаш се е родила в духовната памет на целия народ. За Левски, този „най-забележителен апостол на революцията“²³, както го нарече Д. Благоев, често словата са безсилни. Затова книжовният принос на „медненския гръмовержец“ към неговата памет е неоценим.

„Талантът може ли да се оценява? Не. Той се състои от разни съчетания, от разнообразни свойства — отбелязва З. Стоянов в своеобразния си труд „Обскуранти и мистици в литературата“. — Те са различни, с разни елементи ни действуват: едни с очарователна грация (Тургенев), други с фантастичност, трети — с дълбоко вътрешно наблюдение (Достоевски) и пр. . . За таланта трябва: дълбока психическа впечатлителност, ширина на многостранна наблюдателност“ („Вестник Европы“, № 7, 1881).

Тези черти на таланта съзираме у автора на книгата за Левски. Затова тя ни вълнува и днес.

Има достатъчно сведения, че З. Стоянов се е подготвял грижливо да напише биографията на своя кумир — революционера и писателя Любен Каравелов. Ето какво пише той в предговора си към книгата за Левски:

„Колкото за Л. Каравелов, Бенковски, Волов, Каблешков и други, не се явяват подобни мъчнотии за съставянето на животоописанията им, защото първият от тях, освен че ни е оставил 5—6 годишни течения от своя политически, а после литературен вестник, описал е и една част от живота си в своите възпоминания „Записки за България и българите“.²⁴

В писмо до Н. Обретенов без дата (б. а. — писано вероятно през декември 1882 г.) З. Стоянов призовава побратима си да започне да събира сведения за Л. Каравелов:

„Защо ти не събереш нещо за живота на Любен Каравелов? Добра биография може да се направи за него. Ти, ако нямаш работа, попитай издалеч мадам Ната (Наталия Л. Каравелова) за женитбата му, как е живял той. Но затова трябва да ти дам особени бележки.“²⁵

В друго писмо с дата 15. XII. 1882 г. той задава следните въпроси на Н. Обретенов в Русе:

„Като ходоха депутатите в Букурещ на събрание, то кой участвуваше в тях от букурещиите? Каква роля играеше Любен Каравелов?“²⁶

Очевидно З. Стоянов си служи със свой метод на анкетиране и всеки друг начин, употребен от задължени лица, не го удовлетворява. Неведнъж той упреква Н. Обретенов, че не може да възложи правилно задачата на анкетираня, поради което и не се получават исканите сведения.

В статията си „Любен Каравелов и неговите клеветници“ З. Стоянов пряко заявява, че с „един от кандидатите да напише биография на покойния“ (б. а. — Л. Каравелов)²⁷.

Но въпреки известната събирателна дейност, въпреки психологическата подготовка той не стига до написване на биография. Може би не му е стигнала решителност да изобрази духовния баща, учителя, кумира на младостта му. Или пък му е попречило прекомерното чувство за отговорност пред една такава голяма задача. Или пък го увлича водовъртежът на динамичните поли-

²² З. Стоянов. Васил Левски (Дяконът). С., 1982, с. 13.

²³ Ив. Унджиев. Васил Левски. Биография. С., 1980, с. 350.

²⁴ З. Стоянов. Васил Левски (Дяконът). С., 1982, с. 17.

²⁵ З. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 361.

²⁶ Пак там, с. 363.

²⁷ З. Стоянов. Съчинения. Т. III. С., 1966, с. 461.

тически събития, чийто връх е Съединението. А З. Стоянов е главният двигател, душата на този революционен акт.

За 3 март 1885 г. пред учениците на Пловдивската гимназия е прочетена неговата реч, озаглавена „Черти из живота на писателската дейтелност на Любен С. Каравелов“. Тя е публикувана първо като подлистник на в. „Южна България“, а по-късно и като самостоятелна брошура, издание на книжарница „Лъв“ в Пловдив. Това е кратък, но емоционално написан преглед на неговия жизнен и книжовен път. Тук З. Стоянов си служи с „уточнени фактове“, без да се впуска в подробности и разсъждения, присъщи за неговия творчески натюрел.

Малко по-късно З. Стоянов е бил принуден да отговори с остро полемична статия на неоснователните и груби нападки на Каравелови противници из консервативните среди — П. Кисимов, Ат. Андреев и др., използващи за трибуна в. „Отечество“. Всъщност клеветническата кампания е насочена против брата на Любена — Петко Каравелов. З. Стоянов гневно въстава против това посегателство върху паметта на любимия си учител със статията „Любен Каравелов и неговите клеветници“, поместена във в. „Търновска конституция“ и излязла самостоятелно под същото заглавие в София, в печатницата на К. Т. Кушлев.

Тук мемоаристът се превръща в страстен полемист, който с езика на фактите, с желязна логика и огромен вътрешен подем отхвърля гнусните клевети, че Л. Каравелов е участвувал в предателството на Левски, че бил сръбски агент и т. н.

„Засага толкова — завършва по демостеновски филипиката си З. Стоянов. — Аз считам за унижение да си мърся перото, за да оборвам подли доноси и мюзевирски документи.“²⁸

Своето преклонение пред Каравелов З. Стоянов изразява с посвещението на венеца на своето творчество — „Записките“: „В памет на българския писател Любен Каравелова посвещавам настоящата си книга“.

Авторът на голямата книга на българския народ вижда и бъдещето на Каравеловото творчество. „Аз казах, че той създаде епоха в нашия политически живот. Не само това. Той направи революция и в литературата ни, той даде направление, на което аз определям срок на съществуване един век.“²⁹

Към тези пророчески слова изследователят на Л. Каравелов — Л. Воробъев добавя следното: „Почитателят и ученикът грешат в своята поетическа прогноза. Дотогава, докато крепостта на хуманизма и социализма все още се опитват да шурмуват врагове, по-опасни от османлиите, наследството на Каравелов ще живее и в неговата страна, и зад нейните граници.“³⁰

Непосредствено след първия том на „Записките“, в началото на 1885 г., излиза книгата на З. Стоянов „Четите в България на Филип Тотя, Хаджи Димитра и Стефан Караджата (1867—1868)“, посветена на Христо Иванов Книговезеца, „най-стария апостол на българската свобода“. Това той прави в чест на човека, който му дава най-много сведения за Левски и четите на тримата войводи. В това съчинение „З. Стоянов се очертава като старателен и добросъвестен събирач на материали и документи“³¹.

В изследването си „З. Стоянов по стъпките на четниците“³² К. Бъклова правилно насочва, че тази книга е част от замисъла на З. Стоянов в началото

²⁸ З. Стоянов. Съчинения. Т. III. С., 1966, с. 469.

²⁹ З. Стоянов. Черти от живота и писателската дейтелност на Любен С. Каравелов. Пловдив, 1885, 32—33.

³⁰ Л. Воробъев. Л. Каравелов. М., 1980, с. 589.

³¹ Хр. Христов. Захари Стоянов. Обществена и политическа дейност. С., 1948, с. 79.

³² З. Стоянов. Нови изследвания и материали. С., 1980, с. 111.

на 80-те години да опише българските въстания от 40-те и 50-те години на миналия век до Априлската епопея. Така книгата се явява хронологически предходница на „Записките“. Практически авторът я пише паралелно със „Записките“. От този особен процес се пораждат и еднаквости в идейно-емоционалната настрояка, донякъде и в композиционните похвати.

3. Стоянов замисля книгата още с идването си в Пловдив. Оттук той пише на Н. Обретенов в Русе:

„За Хаджи Димитровата чета аз ти писах да направи Ангел бележки, но не за „Записките“, а за особена книга.“³³

„От тогава (Ценовича) ти гледай да вземеш някои неща — за Хаджи Димитровата чета и за устава“ (Писмо от 8. XII. 1882 г.)³⁴.

На предложенията на Н. Обретенов да върне записките за Х. Димитровата чета на Ст. Заимов З. Стоянов отговаря:

„Те макар и да са записани от него (все равно), но нежелателно би било безграмотният Заимов да пише историята на Хаджи Димитровата чета. За ради това аз не съм предразположен да му ги пращам.“³⁵

От други писма пък до побратима Обретенов се вижда, че той е получил биографията на Раковски, интересувал се е от дядо Николовото въстание, Шопското въстание... Но липсата на време и средства рязко са стеснили параметрите на неговите замисли.

На 12 ноември 1883 г. З. Стоянов е принуден да пише прошение до Постоянния комитет в Пловдив, в което моли да му бъдат отпуснати средства за отпечатване на книги за четата на Х. Димитър, за Ботев, за Априлското въстание. Той с тревога предупреждава, че „от четите на Тотя войвода и на Хаджи Димитра, за които аз имам материал и които се губят вече в мрака на неизвестността, от първата няма ни едно лице живо, а от втората живеят само двама души — единият слеп и с двете очи, другият болен умствено“³⁶.

Отпуснатите му минимални средства (60 жълтици) отиват само за част от печатарските разноски. Заради тази помощ той е критикуван недостойно във в. „Марица“ на С. Бобчев. А за да се издаде книгата, пише З. Стоянов в отвореното си писмо до Бобчев, трябва да се притурят още пет пъти по шестдесет жълтици.

На 12. I. 1885 г. З. Стоянов прави безуспешен опит да иска помощ от председателя на Министерския съвет в София:

„Имам написани още около 60 печатни листи материал по същия предмет, в който влязва и четата на Х. Димитра и Хр. Ботев. Искам да събирам материал и за биографията на други още дейци като Л. Каравелов и пр. Но за да извърша всичко това, не ми достигат средства.“³⁷

Тогава З. Стоянов прибегва до друго средство — събиране на пари чрез спомоществатели. Отпечатва и разпространява покана за спомощници на книгата „Четите в България“, където се казва:

„Приемът, който намериха измежду публиката издадените ми досега трудове: биография на Васил Левски и „Записки по българските въстания“, дава ми възможност да туря под печат и горепоменатата книга по-напред от втория том на „Записките“ си, с които тя няма нищо общо.“³⁸

През времето, когато пише тази книга, З. Стоянов става организатор на редица възпоминания за Х. Димитър, Хр. Ботев и др. На 14 юли 1884 г., по

³³ З. Стоянов. Незададени съчинения. С., 1943, с. 361.

³⁴ Пак там, с. 359.

³⁵ Пак там, с. 368.

³⁶ Пак там, с. 375.

³⁷ З. Стоянов. Незададени съчинения. С., 1943, с. 386.

³⁸ ОДА — Русе, ф. 12-К, арх. № 1, оп. 2.

случай парастаса на Бузлуджа, З. Стоянов произнася слово, което е отпечатано като уводна статия на в. „Южна България“, г. III, бр. 106 от 14 юли 1884 г., с епиграф: „Възпоминанията за великите мъже поддържат духа на народите.“ На следващата година пак произнася реч, в която прави смели съпоставки с тогавашния политически живот. Тържествата са отразени в репортаж-отчет във в. „Борба“, г. I, бр. 10 от 30 юли 1885 г. и бр. 11 от 7 август 1885 г. Материалът не е подписан, но се предполага, че принадлежи на перото на З. Стоянов.

Възпоминанията имат голям пропаганден ефект и усилват революционната ситуация около Съединението.

Книгата „Четите в България“ е завършена през есента на 1884 г., а излиза от печат през март 1885 г. З. Стоянов съвсем скромно преценява книгата като „начало за изучаване делото на войводите“. В предговора ѝ той защитава правото си на пристрастие към описваните събития: „Право да си кажа, аз се не пазих твърде от да не изказвам симпатии и антипатии в някои събития и обстоятелства. Напротив, драго ще да ми бъде даже, ако съм можал да се съобразя с духа на времето, в което пиша.“³⁹

Биографията на Ботев З. Стоянов започва да пише в началото на 1888 г. С укрепнало перо, почувствувал увереността, че вече е узрял да изобрази Ботевата личност, той я подготвя сравнително за кратко време. Книгата излиза вероятно в края на годината в печатницата на Наталия Л. Каравелова и Сие. Същата година той издава и съчиненията на Ботев. Очевидно редакторската работа над Ботевите съчинения — стихотворения, политически статии, подлистници, му помага за голямата творческа задача, която си поставя. Авторът е обладан от дух на самокритичност; много добре му е известно, че в нея има много несъвършенства — недоуточнения, пропуски, а може би и грешки, затова скромно я нарича „опит за биография“.

„Ние можем да грешим на много места под влиянието на различни минали и съвременни събития; но с това ни най-малко не предреждаме всемогъщия глас на историята. Ние сме съвременници, слаб ни е гласецът за такава работа. Само тя, историята, трябва да каже като какво място ще да заеме Христо Ботйов между българските писатели, поети, патриоти и дейци; какво е било неговото влияние и ще да бъде в развитието на нашето политическо и нравствено възраждане.“⁴⁰

С прозорливост и удивително чувство за историчност З. Стоянов признава своите пристрастия в биографията. Той е уверен, че след време, когато страстите се уталожат, когато пресните рани от епичните борби се затворят, историята неминуемо ще каже тежката си дума.

„За нас ще бъде доволно само едно удовлетворение — продължава той във „Вместо предисловие“, — ако ни се признае, че Ботйов е бил от ония наши дейтели, комуто се следва да има биография, и че ние в качеството си на такъв първи сме се явили и посъбрали едно-друго, което поне за основа да послужи на по-достойните.“⁴¹

З. Стоянов счита за свой неотменим дълг, поборнически и писателски, да възкреси името на поета и революционера. Това той върши със самопожертвателни дела.

Известен е диалогът на З. Стоянов с министъра на просвещението Г. Живков, към когото авторът се е обърнал да му отпусне средства за биографията на Ботев. Този случай е предаден с целия му драматизъм и ирония от Ал. Балабанов в предговора му към „Записките“ — „Един класик на българската проза“:

³⁹ З. Стоянов. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 129.

⁴⁰ Пак там, с. 324.

⁴¹ Пак там.

„Че кой бе Ботев! — пита министърът. — Има си хас да се издават биографии и за тоя хаймана.“

Виждате, само Захари Стоянов бе проникнал в силата на Ботев. В силата и на тогавашния, и на сегашния Ботев. И извикал на министъра:

„Хаймана ли? Аз ще го покажа, той ще стане идолът на България!“⁴²

Интересът към Ботев възниква у З. Стоянов много по-рано. Във в. „Независимост“ се появява в няколко броя еднотипно съобщение със следния текст:

„В 1871 година, във времето на френската комуна, в Браила (Румъния) се е издавал вестник под заглавие „Дума на българските емигранти“, под редакцията на Христо Ботйов, който се е подписвал „Чавдар“.

Който ми достави от поменатия вестник било цялото течение, било отделни броеве, ще да му се заплати за всеки номер по тридесет български левове.

Адрес: Русчук, З. Стоянов

Н. В. Моля българските вестници да препечатат това обявление.“⁴³

Широката разгласа има резултат; изглежда, че твърде скоро З. Стоянов е получил отделни броеве на Ботевия вестник. В бр. 11 от 12 април 1886 г. З. Стоянов публикува в подлистник статията „Христо Ботйов“.

„Ние имаме вече в ръцете си третия брой от в. „Дума на българските емигранти“, с дата 8 юлий 1871 г., издаваем в гр. Браила под редакцията на нашия славен поет и войвода Христо Ботйов. На основание на нашето обявление тоя третия брой ни се изпрати от свещеник П. Т. Франгов от с. Бяла черкова, на когото благодарим от сърце и душа. Вестник „Дума“, според казванието на отец Франгова, се приемал тогава от белочерковското читалище „Труд“ или по-добре от нашия мъченик на българската свобода бачо Киро Петрович, с когото ние сме запознали читателите горе-долу в своята книга „Четите в България“.⁴⁴

От Киро Тулешков авторът на статията получава сведения, че вестникът е излязъл в 10—12 броя.

„Ботйов е бил горещ защитник на френските комунисти — пише по-нататък изследователят, — наричал ги е „мъченици за цялото човечество“, а Тиера и Фавра е сравнявал с турските капасъзи — нещо, от което най-много може би да се е възмутило влашкото правителство.“⁴⁵

Става ясно, че З. Стоянов по това време се отнася със симпатия към делото на Френската комуна и споделя възторзите на Ботев към нея. 1871 г. за него е именно година на Френската комуна.

В същата статия З. Стоянов публикува поемата „Хайдутин“, интересува се от нейната творческа история. „Много негови песни — заключава авторът, — които чували от устата му близките му другари, не са видели бял ден, лишили са венецът на българската литература.“⁴⁶

Всъщност първата публикация за Ботев е отпечатана във в. „Южна България“, г. II, бр. 90 от 19 май 1884 г. Към статията е отбелязано „Из записките на З. Стоянов“. Това е времето, когато той работи усилено върху „Записките“ и „Четите в България“. Името на войводата и поета е тясно свързано с тяхната тематика.

З. Стоянов произнася реч в чест на Ботев, Каравелов и Левски на 18 май 1886 г. на вечеринка, дадена от учениците на Пловдивската гимназия. Речта е

⁴² З. Стоянов. Записките. С., 1928, с. 12.

⁴³ Независимост, г. I, бр. 3, 12. III. 1886, с. 4.

⁴⁴ Независимост, г. I, бр. 11, 12. IV. 1886, с. 2.

⁴⁵ Пак там, с. 2.

⁴⁶ Пак там, с. 3.

поместена в два последователни броя на в. „Независимост“ (г. I, бр. 20 от 21. V. 1886 г. и бр. 21 от 24. V. 1886 г.):

„... хората, които са се събудили по-рано, отколкото останалите техни братя — подчертава ораторът, — които са угадили и предсказали няколко години по-рано кой път трябва да следват останалите, тия хора, тия Ботевци и Левски, са се считали за велики във всяко време и във всеки народ. Щастлив е оня народ, който притежава повече подобни знаменити личности. Тяхното минало, техните дела и подвизи завинаги ще да вълнуват и одушевяват една част от потомството. Всяко велико и похвално дело ще да почва с техните имена, от техните гробове.“⁴⁷

Преклонението и възхищението от личността и делото на Ботев се чувства и в други Захариєви статии, отзиви и бележки. В една неподписана рецензия под рубриката „Литературна летопис“ в бр. 1 от 18. I. 1886 г. З. Стоянов темпераментно и страстно критикува „Календарчето за 1886 г.“ на Илия Р. Блъсков:

„При всичкото свое ретроградство — възмущава се авторът на рецензията — г. Блъсков не изпуска случай да полибералничи, да смеси триците с брашното, тъмното със светлото. Думата ни е за цитатите, които той твърде начесто прави от Л. Каравелов и Хр. Ботев. Колко назад е ритнал бедний бай Блъсков! Цитира той Ботева, а не знае или не иска да разбере, че Ботев е велик, че той не позволява да си играят с него разни кречетала. Чувал ли е бай Блъсков нещо за Ботева?“

След този риторичен въпрос авторът цитира цялото стихотворение „Борба“ в неговата окончателна редакция от сборника „Песни и стихотворения от Ботева и Стамболова“. З. Стоянов счита за светотатство поставянето на Ботевото име наред с „ретроградните съждения“ на Блъсков, който „мери народний прогрес с попско-черковен аршин, на когото барометърът стои в черковата.“

„Ние запретываме на г. Блъскова да си играе втори път с Ботева и с неговата велика и мъченическа сянка — продължава апологията възмутеният автор. — Ботев от една страна, а от друга календарче, восьмични свещи, попски патрахил, Господи помилуй и пр. — това е скандал, просто несъвместимо. Човекът, на когото из устата излезе огнено проклятие против всичко, щото е тъмно, необяснимо, невидимо, лицемерно, с една реч калугерско — да му туряте на главата, ба! Блъсков, черковна кадилница, ние се възмущаваме...“

Лицеприятното календарче е подложено по ботевски на „огън и жупел“. З. Стоянов яростно защитава своя учител и предтеча, комуто пише вдъхновена биография по-късно. „Нека веднъж завинаги да престанем да мерим хората като Христо Ботев с аршина на обикновените смъртни“⁴⁸ — написа З. Стоянов във „Вместо предисловие“ на биографията.

„В неговата глава (на З. Стоянов — б. а.) всеха най-разнообразните влияния — пише С. Радев в „Строителите на съвременна България“, т. I, — хайдучкият национализъм, съзакляническата романтика, якобинството на френските революционери, утопияте на руската нихилистическа мисъл, Ботевата омраза към калугерите и чорбаджиите...“

Тази омраза към калугери и чорбаджии се разразява и в редица други Захариєви статии и фейлетони, където ярко се чувства влиянието на Ботев.

Публикуването на биографията на В. Левски в началото на 1883 г. възбужда чувства на ревност у брата на Ботев — Стефан. Н. Обретенков пише на 3. IX. 1884 г. на З. Стоянов в Пловдив:

⁴⁷ З. Стоянов. Съчинения. Т. III. С., 1966, с. 474.

⁴⁸ З. Стоянов. Съчинения. Т. II. С., 1965, с. 319.

„Вчера беше тук Ст. Ботев. Той обеща да ти тегли пътните разноски за колко време ще седиш при него, само да напишеш биографията на Хр. Ботев, за което той ще ти даде най-точни сведения, — инак, за да ти пише, мързи го. Отговори ми каквото решиш.“⁴⁹

3. Стоянов не отговорил веднага на побратима Н. Обретенов, нито навестил Стефан Ботев, който живеел в Олгеница. Едва в първата половина на 1885 г. се обажда на Н. Обретенов: „Пиша на Ст. Ботев, че той беше се обещал да ми плати разноските. Ще искам да отида при майка му. Кажи му, че по моя инициатива ще направим на брат му тук на 20 май страшен празник.“⁵⁰

Намеренията му не се осъществили поради заболяването на Ст. Ботев и обещанието на последния да даде сведенията за брат си на Гр. Начович, който също се канел да пише за Ботевия подвиг. Последвалото писмо на 3. Стоянов до Ст. Ботев и К. Тулешков говори, че интересът му към Ботев не затихва: „Драги Стефано, най-напред честитя ви снаха. Шях да отида в Букурещ тия дни, но се научих, че майка ви е при тебе. Моля, отговори ми, кога ще да се върне, где ще да слезе, за да отида и аз в Букурещ. Добър празничец направихме пак на Христа, когато бях в Пловдив. . .“⁵¹ (б. а. — писмото е писано от Русе в края на май или началото на юни 1886 г.).

3. Стоянов се е срещнал с майката на Ботев най-вероятно през август 1886 г., когато след преврата от 9 август срещу Ал. Батемберг замества в Букурещ Гр. Начович като дипломатически агент.

За Ботев решил да пише и К. Тулешков. Той предал записките си на Захария, за да „направи заключението с последното приготвление на Ботева и заминаването му за Гюргево“. 3. Стоянов бавил записките му година и половина и ги върнал с писмо от 12 март 1883 г.

„Започнах да пиша на Ботйова биографията — пише му твърде безцеремонно той. — Но твоите ръкописи са ужасно разбъркани.“⁵²

Все пак, когато изброява източниците за написване на Ботевата биография, 3. Стоянов споменава и за записките на К. Тулешков. Като първоизточници (не само за тази биография) той ползува публикациите му във вестниците „Дума“, „Будилник“, „Знаме“. . . „Каквото и да е написал той — пише 3. Стоянов, — както и да го е казал, душата му всецяло е участвувала в думите му, в плача му, в смеха му. . . Бъдещите биографи и историци, зад гърба на които ще да остане епохата, в която е живял, само по едно негово стихотворение ще бъдат в състояние и него да характеризират, и епохата да определят, в която е живял.“⁵³

Колко точно медвенският сърцевед е усетил как из нотирания материал, из Ботевото литературно и публицистично творчество може да възкръсне като феникс един величав, героичен образ на поета и революционера!

3. Стоянов пише още в предисловието, че е притежавал комитетската кореспонденция от 1874—1876 г. в оригинал благодарение на помощта на Д. Горев, Д. Попов, Ив. Драсов, Р. Райкович, Н. Обретенов и др. Притежавал е и десет-петнадесет Ботеви писма.

Авторът на Ботевата биография е получавал писмени сведения от приятелите на войводата, които обаче е приемал след известна критическа оценка.

Изглежда, че повечето от собственоръчните Ботеви писма са били до Иван Драсов, което личи от следното писмо на 3. Стоянов с дата 8. IV. 1888 г., Русе:

⁴⁹ Известия на Института „Хр. Ботев“. Кн. I, С., 1954, с. 33.

⁵⁰ Пак там, с. 34.

⁵¹ Пак там.

⁵² 3. Стоянов. Неиздадени съчинения. С., 1943, с. 408.

⁵³ 3. Стоянов. Съчинения. Т. II, С., 1965, с. 322.

„Бае Драсов,

Получих ви писмото. . . хиляди благодарности. Скромен Каравелов, колко си е потеглил от Ботева. Сичките му до тебе писма с него се занимават. Жесток човек е бил Ботев. Най-после в едно писмо до Стамболов, което ми даде последният, и тебе псува.

Секи ще да му прости, че е Ботев, а не други. . . Обвиняват ме за Ботева. Аз вярвам, че и ти като мене постъпваш в подобни случаи, т. е. никому не затваряш вратата, който ти дойде. Че Ботев не бил добре с Ивана и Драгана, а е за днешното течение, позволи ми да го накоригирам. . . Та чудно бе, Драсов, с твоето миролюбие, кога те намрази така Ботев? Да се смразите и псувате — не е шега. Убеден съм, че си видял от негова страна твърде неприятни работи, които аз, като живея тука, не мога да зная. . .“⁵⁴

3. Стоянов прави интересни разсъждения върху Ботевото поведение и характер, които показват, че той подхожда към него в биографията като към явление сложно и многостранно.

Автентичните документи, които са били в архива на З. Стоянов, се загубват след неговата скоропостижна смърт по странен начин.

Запазено е писмо на Ан. Обретенкова, писано в Русе на 20. XII. 1892 г., в което тя пише до „бай Драсов“:

„Извинявам ви се за вашите писма и документи, дадени на покойния и невъзврънати досега вам. Занята с разни грижи и домашни работи, няхах свободно време да разглеждам из книжата на покойния за вашите собствени писма и документи. Но след Рождество Христово, бъдете уверени, ще ги потърся и щом ги намеря, веднага ще ви изпратя. Ако помните, напишете ми колко писма и документи бяха дадени на покойния.“⁵⁵

За Захариевата биография на Ботев има много и противоречиви мнения: „В лицето на Захари Стоянов Ботев намира своя пръв биограф и за добра чест той биограф излиза напълно способен за своята работа. Способен, защото е бил роден художник“⁵⁶ — пише Р. Русев.

„Последен труд на историческата поредица на големия мемоарист, опитът за биография на поста-революционер е първа стъпка в областта на ботевознанието. И затова тя носи неизбежно качествата и недостатъците на всяко начало.“⁵⁷ — прави извод ботевоведът Ив. Унджиев.

„Реалистичната жилка у писателя З. Стоянов е надмогнала и слабостите му като историк-изследовател, и идейните му лутания, и партизанските му пристрастия, и богатото му въображение“⁵⁸, пише Ал. Бурмов.

Известен е и критическият труд на Стоян Заимов за Захариевата биография на Ботев, публикуван в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, 1889, кн. 1. В него той прави някои фактологически поправки и уточнения, които все пак имат чисто субективен характер, макар Заимов да познава Ботев отблизо.

„Щастлив е З. Стоянов — пише в заключение авторът на своеобразната рецензия, — че съдбата го закриля от ятагана на турския башибозук и от куршума на турската мартинка — спаси го като че ли нарочно, за да разкаже житието, делата и подвизите на българските мъченици. . .“⁵⁹

⁵⁴ ОДА — Варна, ф. 640 К, II А-3.

⁵⁵ ОДА — Варна, ф. 640 К, II А-4.

⁵⁶ Литературен глас, г. VI, бр. 230, 15. IV. 1934, с. 4.

⁵⁷ З. Стоянов. Христо Ботйов. Опит за биография. С., 1976, с. 403.

⁵⁸ Пак там, с. 415.

⁵⁹ Ст. Заимов. Миналото. Етюди върху „Записките“. С., 1895, 200—201.

Ботевоведът М. Димитров смята, че З. Стоянов представя живота на Хр. Ботев във фалшива светлина, като гледа на него „предч всичко като на хъш“. Според него „измислицата доминира в неговата работа“. „З. Стоянов избра гледище — пише М. Димитров, — което стои в пълна противоположност с гледището, което се налага от характера и личността на Хр. Ботев.“⁶⁰

Въпреки грешките и предубежденията, които тази първа биография на Ботев носи, тя има своето място в нашата литературна история, в ботевознанието. Прав е Ив. Унджиев с извода си:

„Справедливостта налага да признаем, че допуснатите слабости, както и другите фактически грешки бяха в значителна степен неизбежни. Те отразяват ранния етап в развитието на ботевознанието. Сега... разбираме най-добре какъв дълъг път трябваше да извървим, за да се приближим до историческата истина, колко усилия бяха нужни, колко противоречия и грешки трябваше да се преодолеят, какъв огромен материал от проучвания трябваше да се натрупа. От това гледище първата биография на Ботев трябва да се прецени като значителна и необходима стъпка в знанията ни за Ботев. Талантливо написана, с живо въздействие върху читателя, тя отразява същевременно голямата любов на З. Стоянов към поета-революционер и дълбоката му обич към българския народ.“⁶¹

При изобразяването на поета-революционер съзираме и т. нар. „балзаков парадокс“, чиито елементи се срещат и в други творби на З. Стоянов. Един от елементите му е реалистичният принцип за саморазвитие на образа. Затова допринася буйната фантазност на автора; способността му да оставя героя да се самоизгражда, увлечен в течението на конкретните исторически събития.

„Ако с биографичния очерк за Левски Захари Стоянов има историческата заслуга, че пръв очертава демократичните и републиканските идеи на великия Апостол — обобщава М. Цанева, — в издадения през 1888 г. „опит за биография“ на Христо Ботев той вече съзнателно изопачава най-прогресивните моменти от идейния облик на поета-комунар, но въпреки това емоционалната раздвиженост и яркост на изображението успяват да внушат неспокойното революционно обаяние на героя.“⁶²

⁶⁰ Известия на Института „Христо Ботев“. Кн. I. С., 1954, с. 23.

⁶¹ З. Стоянов. Христо Ботев. Опит за биография. С., 1976, 408—409.

⁶² М. Цанева. Писатели и творби. С., 1980, с. 27.

ЛИЧНОСТТА И ДЕЛОТО НА КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ (По случай 130 години от рождението му)

ИЛИЯ ТОДОРОВ

Винаги когато се заговори за личността и делото на Константин Величков, се изправяме пред едно парадоксално противоречие: неговото име е широко известно сред нашата културна общественост, а с творчеството му фактически са запознати малцина. Трудно е да се посочат причините за недостатъчната популярност на Величков сред съвременната читателска публика. Някои обясняват този факт с липсата на достатъчно издания на неговите съчинения, други са склонни да търсят вината предимно у критиката, която не била съумяла да осветли задоволително творчеството му. Може би до известна степен причините се коренят в предпочитанията на писателя към някои непопулярни днес жанрове; може би трябва да се потърсят в особеностите на неговия стил и на творческия му метод; може би в случая не е без значение и обстоятелството, че високо над Величковото творчество се издига един истински литературен гигант, който неволно го засенчва — безсмъртното дело на неговия близък приятел Иван Вазов.

Обикновено творчеството на Константин Величков се разглежда в руслото на вазовското начало, на вазовската линия в развитието на българската литература. Действително има много общо между Вазов и Величков — не само в тяхното литературно дело, но и в обществено-политическите им възгледи, в гражданските им позиции, дори в житейските им пътища. Свързани приживе с дългогодишно сърдечно приятелство, непомачено от демона на професионалната завист, те остават като че ли неразделни и след смъртта си, пред потомството, пред историята. Разбира се, напълно заслужено на преден план е изпъквал и винаги ще изпъква Вазов. Неговото огромно — и по мащабите, и по значението си — литературно дело ще засенчва и занапред скромното творчество на Величков, но онова, което на всяка цена трябва да се подчертае, е, че тук в никакъв случай не може да става дума за литературно подражателство, за епигонство! Величков е творец със своя физиономия, със свой собствен почерк, със свой писателски натюрел. И у двамата лейтмотивът е **О т е ч е с т в о т о**, но докато Вазов е предимно епичен, у Величков (не само в поезията, но и в прозата!) преобладава лиричната струя; докато у Вазовите творби наддсяват оптимизмът, жизнерадостното начало, мажорните тонове, Величков е повече елегичен, у него преобладават миньорните настроения, тъгата обикновено взема връх над радостта (и неслучайно, разбира се, проектираната в края на живота му стихосбирка, включваща най-хубавите му творби, е трябвало да носи наслова „Тъги и радости“).

За да се разбере по-добре Величковото творчество, е необходимо да се кажат предварително няколко думи за човека и общественика Константин

Величков. Разгърнал общественно-политическата си дейност главно през първите две-три десетилетия след Освобождението — години на разпалени политически страсти и ожесточени борби, — той си е спечелил немалко политически противници, имал е, разбира се — като всеки човек, — и свои лични врагове; но и едните, и другите не са могли да не признаят едно негово безспорно достойнство — благородството на характера. В интервю, поместено наскоро след смъртта на Величков във в. „Ден“ (бр. 1372 от 7 ноември 1907 г.), неговият приятел Иван Вазов подчертава: „Най-големите му противници — той и тогава ги имаше — не можеха да му откажат благородството на характера, силата на таланта и незапетното му почитство на обществен деятел и честен човек. Имаше мнозина да го мразят, по политически причини, но всеки го уважаваше и се прекланяше пред високоблагородната му личност.“ Редица негови съвременници го рисуват в своите спомени като високоблагородна и нравствено извисена личност, като безукорно честен човек и доблестен гражданин, като рядко чувствителна и идеалистична натура. „Колко хубаво би било — възкликва големият артист Кръстьо Сарафов, — ако в България имаше повече Величковци, които с идеализъм, достигащ до себоторичане, биха служили на своя народ до последния си час.“

За Величков са писали мнозина, но и досега най-яркият и най-правдивият негов портрет си остават Вазовите „Възпоменателни бележки за Константин Величков“, написани няколко години след смъртта му и поместени като предговор към първото издание на съчиненията му от 1911—1915 г. Още в началните редове на тези непертенциозни „възпоменателни бележки“ Вазов е очертал контурите на Величковия портрет: „Взимам с душевен трепет перото, за да напиша тия редове за моя незабравим приятел. За моя приятел и за човека, който има толкова титли за почетта и признателността на отечеството; човека, чийто живот бе всецяло отдаден на служение нему, на неговото възраждане и освобождение, на неговия умствен и духовен напредък; благородният деятел с богато надарената природа: бляскав оратор, надрив държавник, първокласен книжовник, дълбоко чувствующ поет, идеално честния гражданин, беззаветно любящ България.“ По-нататък, предавайки непосредствените си впечатления от общуването с Величков, Вазов е съумял да изпълни тази първоначална рамка с живи факти, наситил я е като че ли с плът и кръв и пред нас постепенно се откроява одухотвореният образ на Величков — ние виждаме неговия физически портрет, докосваме се до духовния му свят: „И сега неволно ми се изпречва в ума такъв, какъвто го видях при първата ни среща в Цариград през 1870 г.¹ Ученик тогава в императорския лицей, облечен в красива униформа, Величков беше петнадесетгодишно момче. С дребен ръст, жив, събуден, чарующ с юношеската си усмивка и умната си реч. Големият фес недобре прихлупваше високото чело, под коего светеха тия черни, умни очи, блестящи от вътрешен младежки огън, който запазиха и до последния ден на живота му.“ И по-нататък: „Обичах аз у него този характер благороден и целен, тая честна и непокарана душа, тая хубава гордост на човека, знающ достойнството си, и тая скромност и простота в обноските. И тоя светъл ум, който блестеше в необикновено, поразително блестящите му очи! Бързо съобразителен, тънък, находчив, прозорлив, той винаги знаеше да схване върно един въпрос, да се изкаже в една кратка и изящно закръглена фраза и да порази със сигурността на мисълта си. Той беше нервен темперамент и често пламваше от гняв при виждането или спомнянето на нещо лошо или позорно, но и в пламването си пазеше благородство в езика и никога не чух из устата му ругателна дума, в

¹ В действителност срещата станала през 1872 г., когато Вазов посетил за пръв път турската столица.

неговия речник нямаше такива. Поривист и вихрен в политическия си живот, Величков беше мил и благ в частния и добродушен, и весел.“

При все че разгръща своята литературна и обществено-политическа дейност главно в периода след Освобождението, Величков е носител на нравствената чистота, идеализма и себеприцавието, присъщи на героите от епохата на Възраждането. Може би това се дължи до голяма степен на обстоятелството, че той се оформя като личност през последните две десетилетия на Възраждането, тъкмо в годините, когато са поставени на върховно изпитание не само патриотичните чувства, но и морално-волевите качества на всеки българин. Това е периодът на голямата жътва в историята на Българското възраждане, времето, когато е трябвало да се събират плодовете от неимоверните усилия на няколко поколения български родолюбци да изведат своя народ от мрака на невежеството и робството на широкия път на прогреса, по който са тръгнали цивилизованите европейски народи. И трябва веднага да се каже, че Величков е взел достойно участие в тази жътва. Нещо повече — той е продължил самоотвержено и с цялата си енергия борбата за осъществяване на възрожденските идеали и в годините след Освобождението, когато повечето негови съвременници са сметнали, че главната цел е вече постигната и че могат да съсредоточат усилията си в друга посока, или пък, разочаровани, са се оттеглили от обществения живот.

Биографията на Величков не блести с героични постъпки. Животът му не е изпълнен със смели рискове и опасни премежия, не завършва в неравно сражение или на бесилото. И все пак той е достоен за възхищение! Това е живот-подвиг, живот, посветен на отечеството, „всепяло отдаден — по думите на Вазов — на служение нему, на неговото възраждане и освобождение, на неговия умствен и духовен напредък“.

Константин Величков е роден в Пазарджик през 1855 г. Когато започва подготовката на Априлското въстание, той току-що е навършил двадесет години — възрастта на „лудите глави“, които фактически подготвиха и изнесоха на плещите си нашата национална революция. През един мразовит зимен ден в началото на февруари 1876 г. младият Величков полага клетва да служи на свящото дело. Останал верен на тази клетва, по-късно той ще заплати за това с цената на няколкомесечни нравствени и физически страдания в турските зандани.

Пътят на Величков към национално-революционното движение е твърде особен, различен от пътя на повечето негови връстници. Син на предприемчиви и будни родители, още в детската си възраст той привлякъл вниманието на своите учители и на съгражданите си с необикновените си способности. И когато през 1868 г. трябвало да бъде определен един младеж от Пазарджик, който да продължи образованието си в учредения наскоро преди това в Цариград по френски образец „Lycée Impérial“, местната общественост не се поколебала в избора си. Тринадесетгодишен, той заминал за турската столица, която по онова време била същевременно и важен център на българския народностен и културен живот. Тук Величков останал цели шест години — до средата на 1874 г., когато завършил лицей. Именно през този период и в тази пъстра многонационална среда се формирал неговият мироглед; тук се оформил неговият характер; тук той изживял първите си патриотични възмущения; тук на правил и първите си литературни опити.

Лицейският период от живота на Величков все още не е проучен достатъчно. Ние знаем твърде малко за средата, в която е израснал бъдещият писател през тези години, за заниманията му извън задължителната програма в лицей, за идейните му търсения. В последно време бе открит един необикновен интересен документ от този период, който се свързва с името на Величков и

хвърля известна светлина върху неговата личност — писмо от април 1873 г. до видния руски революционер, поет и публицист Н. Огарьов и неговите другари, по онова време емигранти в Женева². Документът е подписан с псевдонима Симеон Горски, но като обратен адрес, на който се очаквало да бъде изпратен отговорът, е посочено името на К. Величков: „A Monsieur Constantin Vellikoff, élève du Lycée de Galata—Sérai, pour M-r Simeon Gorski. Constantinople/Péra.“ Ясно е, прочее, че това писмо осветлява — ако не пряко, то поне косвено — идейния свят на Величков, въвежда ни в атмосферата, в която се е движил младият лицеист, среща ни с проблемите, които са го вълнували. „Сега аз съм само на осемнадесет години“ — се казва тук (и наистина през 1873 г. Величков е тъкмо на 18 години). — В моята възраст кръвта е гореща, страстите неукротими, душата твърда и непоколебима, сърцето благородно и великодушно; в моята възраст, изгаряща от любов към идеала и ревност към всичко, което води към слава, вълнувана едновременно от хиляди разнообразни чувства, човек се оказва внезапно пред два пътя: единият път — пътят на удоволствия, сладострастия, власт и богатство; той е широк, разкошен, той ни развлича известно време, но неговите благоухания са лъжливи; под покрова на това фалшиво щастие той крие мръсотия и подлост, но накрай той съсипва и води към бездната. Другият — покрит с тръне, мрачен, неравен и лишен от радости, обвит в мрак, обещава най-страшни загуби и е пресечен с хиляди безднии; в началото той ни ужасява и издига непреодолими препятствия на нашата енергия, но той венчава старостта и води към безсмъртие.“ Авторът на писмото заявява непоколебимо, че е избрал втория път. Той се обръща към Огарьов и неговите другари с гореща молба да го приемат в своите редици, като им съобщава, че отдавна изпитва силна привързаност към тях и към идеите, за тържеството на които те се борят: „... аз искам да посветя живота си и силите си в служене на човечеството; аз искам да запиша името си на стените на храма на свободата; аз сам искам да принеса своята частица жертва в олтара на всемирното освобождение; накрай, ако някога изкупителният трофей бъде вдигнат над развалините на това мрачно здание на тиранията, аз искам да имам удоволствието да си кажа: „И аз, и аз съдействувах на това дело на възраждането.“ По-нататък младият човек изразява готовността си да замине за Женева, да напусне своята родина и своята родна земя. „Господа, не своята родина, а Турция напускам аз; но моята родина сега принадлежи на турците, тя е окована във вериги под трона на деспот-мюсюлманин. Моята родина е страна, дето кръвта тече непрестанно, понеже тази страна е поробена от жестоко и варварско владичество на турците. Тая азиатска орда се рее безнаказано по дунавските земи, осквернява името на нашите прадеди и ни държи под кървав ярем. И така, моята родина — това е Турция — и Турция ми е отвратителна, и Турция аз ненавиждам повече от всичко на света и по-скоро бих предпочел да живея сред канибали, отколкото сред отоманците.“ Следват патетични редове на дълбока ненавист към всичко, свързано с ярема на османското робство. „Не, не, отсега аз не мога повече да живея в Турция, понеже

² Писмото е на френски език. Оригиналят се съхранява в Москва, Централный государственный архив Октябрьской революции, ф. 5770, оп. 1, а. е. 148, между материалите от така наречената „Пражка колекция“ на Херцен и Огарьов. През 1955 г. то бе публикувано в превод на руски език в „Литературное наследство“, т. 62. Основавайки се на тази публикация, преди десетина години известният съветски българист К. А. Поглубко обърна внимание върху авторството на К. Величков (К. А. Поглубко. Очерки об истории болгаро-российских революционных связей. Кишинев, 1972, с. 156). По-късно документът бе публикуван в два превода на български език: от Величко Вълчев в „Литературен архив“, т. 7, С., 1979, 423—429, и от Константин Н. Кантарев в „Известия на държавните архиви“, кн. 42, С., 1981, 131—138, като и двамата посочиха сериозни аргументи в подкрепа на Величковото авторство.

³ Цитатите са според публикацията на К. Н. Кантарев.

тайнствен глас ми вика ден и нощ: „Отивай, бягай далеч от този ад! Тук въздухът е чумав, тук мрачна бездна зее под краката ти, животът ти тук ще бъде постоянно в тежест, тук в бездействие и безразличие твоята съвест ще те обвинява постоянно в неблагодарност към родината, ще те нарича съучастник на нейните врагове, на ония, които са забили нож в тялото ѝ.“ И малко по-нататък: „Аз ще замина!... Отричам се от кариерата, която ми обещава блестящи успехи, като че ли за да ме изкуши; отричам се от богатствата, почестите, разкоша, които бих могъл лесно да постигна в тази страна, където всичко е потопено в мрак и невежество; отричам се от всички длъжности, които пребиваването ми в Турция би могло да ми достави; аз жертвувам всичко, понеже съм пълен господар на моята съдба сред отоманците и само да поискам, ще бъда на върха на процъфтяването.“

Много са признаците, които свързват този интересен документ с личността на Величков. По онова време пред него наистина се разкриват перспективите на една блестяща служебна кариера. Негов наистински в лицея е известният д-р Ст. Чомаков, виден деец в черковната борба, туркофил по убеждения. Достатъчно било младият човек да се вслуша в съветите му, да тръгне по пътя, начертан от него, за да заживее сред „богатствата, почестите и разкоша“, за които се споменава тук. Величков обаче още тогава се разграничил в идейно отношение от своя наставник. В едно писмо от 1 септември 1873 г. (само няколко месеца след писмото до Н. Огарьов) той се обръща към него с думите: „Не ми е възможно да Ви разкажа тука как се намираме в училището. Само ще Ви кажа: и добре, и зле сме. Друго нещо не може да излезе от съединението на два елемента, на две разни цивилизации, както са френската и турската. Там, дето един простак се бърка в работите на образован човек, сякояк разбира, че оттам не може да излезе нещо свършено. Извинете сравнението. В това кратко писмо не можа да Ви разкажа другояче състоянието на лицето.“⁴

Любознателен по природа, Величков е бил един от първите по успех ученици в лицей. Същевременно четял много, увличал се от литературата и особено от френските романтици. Предавайки впечатления си от своята първа среща с него, Вазов отбелязва: „Срещата ни стана в българската книжарница на Балканан. Помня, че разговорът ни се въртеше около литературата, собствено френската литература, която Величков вече познаваше добре — той владееше френския език. Виктор Хюго, Ламартин, Мюсе, Шение. Той говореше с възторг за тях. Той ги обичаше. Из Ламартиновото „Езеро“ ми издекламува първите строфи. И с какво чувство, как звънливо се ронеше из устата му руйната френска реч!...“

Именно от този период датират и първите литературни опити на Величков. През 1872 г. той превежда заедно със съученика си Г. Николов драмата на Юго „Лукреция Борджия“ (издадена през същата година като отделна книга); на следващата година излиза неговият превод на Пушкиновата драма „Русалка“; през 1874 г. е публикувано на страниците на сп. „Читалище“ първото му стихотворение, в което долавяме силното влияние на Юго. Най-значителната литературна изява на К. Величков от времето на ученическите му години е безспорно драмата „Невянка и Светослав“, написана и поставена на сцената през 1872 г., а издадена едва през 1874 г. Сюжетът на тази драма не е оригинален — заимствуван е от повестта на Ст. Захариев „Невянка, болярска дъщеря“, която пък от своя страна представлява побългарена преработка на Карамзиновата повест „Наталья, болярская дочь“. Но в случая по-важното е,

⁴ А. т. Ш о п о в. Д-р Ст. Чомаков. Живот, дейност и архиви. — Сборник на БАН, кн. 12, С., 1919, с. 107.

че драмата „Невянка и Светослав“ била посрещната с интерес от съвременниците: появили се няколко положителни отзиви за нея в печата, била поставена с успех в Цариград и Русе. Тя донесла първата литературна слава на своя автор.

За съжаление ние не знаем нищо по-определено за средата, в която се е движил Величков през този период, не можем да назовем имената на неговите най-близки приятели. Известно е само, че още в Цариград той се сближил с управителя на българската книжарница в Балкапан Иван Говедаров, от когото по-късно ще изпита дълбоко разочарование. Очевидно тук е общувал с Тодор Каблешков и Стоян Михайловски, неговии съученици в лицей; може да се предполага, че е поддържал връзки също със С. С. Бобчев и Павел С. Бобеков, които по онова време следвали във Военно-медицинското училище в Цариград. Онова, което знаем със сигурност, е, че през свободното си време Величков посещавал често българската книжарница в Балкапан, където тогава се събирали по-образованите българи. При едно от тези посещения управителят на печатницата, която се намирала при същата книжарница, го поканил насаме на втория етаж, където му показал цял вързоп от в. „Свобода“, някои Каравелови повести и няколко брошури на БРЦК. „В тоя ден — признава по-късно Величков — аз почувствувах, че приех своето политическо кръщение.“

Когато през лятото на 1874 г. Величков завършва цариградския лицей, неговата цел в живота е вече ясна, пътят му — напълно определен. Той се завръща в родния си град, където заработва с всичките си сили за културното израстване и политическото осъзнаване на своите съграждани. Назначен за учител по български, френски, история и география в класното училище и избран за председател на местното читалище „Виделина“, Величков взема дейно участие в обществено-културния живот на града: изнася публични сказки, урежда театрални представления и пр. За отбелязване е, че пиесите, играни по онова време в Пазарджик — „Иванко“ на В. Друмев и „Разбойници“ на Шилер, — упражнявали патриотично и дори революционно въздействие върху публиката. Една любопитна подробност, която хвърля допълнителна светлина върху личността на Величков — при постановката на Шилеровата драма той изпълнил ролята на главния герой Карл Моор. (Нека припомним мимоходом, че за същата роля мечтаел и Ботев, който споделил веднъж в разговор с Иван Вазов: „Жално ми е, че не скоро ще се представи у нас трагедията „Разбойници“ от Шилера. Аз бих играл Карла Моора!... Аз непременно искам да съм Карл Моор!“⁶...)

При това положение не е трудно да си представим с какви чувства е посрещнал Величков новината за подготовеното въстание, с каква радост и самоотверженост се е включил в движението. Четвърт век по-късно в спомените си „Първата ми среща с Бенковски“ той ще разкаже за този щастлив ден от своя живот: „Мечтата се сбъдна. Апостолът, за когото бълнувахме от месеци, беше дошъл. Едва се въздържахме да не прегърнем Ръжанкова, известен между нас и почитан от всички ни за своите връзки с Левски, когато ни обади шепнешком, че Бенковски е в града и иска да се срещне с нас. Бенковски! Това име — се мълвеше вече от няколко време и душите ни го окръжаваха с обаянието на един Месия.“ От този ден Величков се посвещава всецяло на подготовката на предстоящия бунт: набавя си оръжие, участва в заседанията на комитета, агитира, пътува във връзка с организационни задачи до Панагюрище, Брацигово и Радилово, посещава с апостолска мисия с. Ясакория. Научил за преждевременно обявеното въстание, въоръжен и приготвен за поход, той се прощава с родителите си и отива на сборния пункт. Случва се обаче така, че

⁶ Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. VI. С., 1976, 42—43.

Пазарджик и околните села не успяват да въстанат, и всички съзаклятници, на брой около 700 души, са арестувани. Започват онези няколкомесечни ужасни страдания из турските затвори в Пазарджик, Пловдив и Одрин, които по-късно Величков описва в своята забележителна мемоарна книга „В темница“. Един момент от неговото поведение в затвора заслужава специално да се отбележи. Когато под напора на общественото мнение тук идват членовете на някаква европейска комисия, за да се запознаят с положението на арестуваните, Величков, подтикван от своите другари, произнася пламенна реч на френски език, в която нарисувал „в най-черни краски картината на общата неволя“.

Не след дълго поради липса на доказателства и във връзка с разпоредбите за амнистия повечето от задържаните били освободени. На 17 август 1876 г. Величков се завърнал в родния си град. Но той не могъл да остане задълго в Пазарджик, тъй като тук вече нямало предишното поле за действие. Един месец по-късно го виждаме отново в Цариград, вече като чиновник в Българската екзархия. Следейки отблизо политическия живот, Величков започнал да изпраща редовно дописки с патриотично съдържание до издавания по онова време в Букурещ под редакцията на С. С. Бобчев вестник „Стара планина“.

Вестта за обявяването на Руско-турската освободителна война заварила младия патриот в Цариград. Не можейки да изчаква спокойно развитието на събитията, той заминал с един австрийски параход за Триест, откъдето веднага се отправил за Румъния. Към края на годината Величков пристигнал в освободения Свищов. Тук се срещнал за втори път с Вазов, който по-късно разказва: „Намерих го в една гостилница, болен от една простуда през пътуването и помня сега — с Ламартина в ръцете, именно поемата „Josseline“. Как добре характеризира тази подробност личността на Величков! През дните, прекарани в Свищов, двамата приятели били неразделни. Вазов си спомня, че тук именно Величков му подарил стихосбирката на Юго „Les châtiments („Възмездия“), съдържаща стихотворения с обществено-политическа тематика, писани през 1853 г., когато поетът се намирал в изгнание. Заслужава да се отбележи, че тази стихосбирка по-късно ще стане една от любимите книги на В. И. Ленин.

В началото на 1878 г., след като току-що са заглъхнали топовните гърмежи, Величков се завръща в родния си град и веднага се включва в уредбата на новия живот. Избран за член, а след това и за председател на Окръжния административен съвет в Пазарджик, той заработва енергично за административното устройство на окръга, пътува непрекъснато, най-често до Пловдив, заради което бил наречен на шега от приятелите си „*regretuum mobile*“. Големите му грижи по това време идват главно от несправедливите решения на Бърлинския конгрес, който разпокъсал страната. За да се неутрализира турските гарнизони, които след оттеглянето на руските войски трябвало да завардят балканските проходи, започва сформирването на така наречените гимнастически дружества. Величков е един от организаторите и ръководителите на тези дружества. В началото на 1879 г. той е избран за член на техния върховен комитет със седалище в Пловдив; същевременно става и главен редактор на издавания от Драган Манчов в. „Народний глас“.

Макар и твърде млад (ненавършил още двадесет и пет години), Величков се издига като един от най-видните политически дейци в Източна Румелия. В края на 1879 г. той е вече народен представител в Областното събрание и секретар на Постоянния комитет. Вазов, който се установява в Пловдив през есента на 1880 г., си спомня: „Името му се ползуваше вече с популярност, той играеше важна роля в живота на автономната област, беше депутат, член в Постоянния комитет, редактор на в. „Народний глас“. Един от най-добрите

оратори в Областното събрание, Величков обайваше винаги с възторжената си и пламенна реч, която се лееше из устата му плавна, убеждана, чарующа. Когато поискваше думата, в камарата се възпяваше тишина и гласът му екеше, пленяваше слушателите и почти винаги ги присъединяваше към неговото мнение. Още тогава се предвиждаше блиското политическо поприще на тоя вдъхновен вития. Той беше повече в опозиция на правителството, макар че в първото си време Областното събрание не беше още разделено на две партии. Наричаха го тогава „enfant terrible“. Като редактор на в. „Народний глас“ Величков даваше там уводни членове, написани с жар, със стил француски, висок и изящен в своята богата, буйна фразеология. И в тия членове същата убежденост, същата сила, каквато имаше живото му слово в камарата.“

Величков остава една от централните фигури в обществено-политическия живот на Източна Румелия до Съединението през 1885 г. Дори по време на близо едногодишното си отсъствие (октомври 1880 — август 1881 г., когато отива във Франция, за да следва право) той не престава да следи с трепетно вълнение събитията, които се разиграват от двете страни на Балкана. Особено е разтревожен от суспендирането на конституцията, извършено от княз Александър Батенберг. „Той живееше в Париж, но умът му беше тук“ — бележи лаконично Вазов. В крайна сметка притегателната сила на родината надделява над жаждата му за по-високо образование и Величков се завръща в Пловдив, за да се втурне отново в политическите борби: отново е избран за депутат в Областното събрание, отново заема мястото си в Постоянния комитет, отново поема редактирането на в. „Народний глас“. През октомври 1884 г. той е назначен за директор (министър) на народното просвещение — висок пост, който му дава възможност да допринесе твърде много за развитието на просветата и културата в Източна Румелия и особено за процъфтяването на театралното дело. На този пост именно го заварило Съединението. Политически противник на Александър Батенберг и последователен русофил, Величков не е бил съгласен с подобен политически акт, извършен според него преждевременно, необмислено и без необходимото съгласуване с Русия. Но все пак той проявил необходимата политическа далновидност, издигайки лозунга „Всичко за Съединението и нищо против!“

Много сили, много младежка енергия посветил Величков на политическия живот в Източна Румелия. Голямата цел, повелята на времето тогава била да се покаже пред света, че тази област е населена предимно с българи и че те са в състояние сами да се разпореждат със съдбините ѝ, да градят нейното бъдеще. В кратък срок задачата е блестящо изпълнена и в това отношение Величков има безспорни заслуги. Но неговата дейност през този период не се ограничавала само в рамките на политиката. Именно тук, в Пловдив, той започва усилена литературна работа: написва две нови драми („Отечество“ и „Вичензо и Анжелина“), а в съавторство с Вазов комедията „Господин Морталон“, публикува повестите си „Жертви и отмъщение“, „Найда“ и „Зон“, разказите „Таласъм“, „Дядо Димитър“, „Заточеник“, „Пъкъл и любов“, „Панагюрци и македонци“, „Кой е крив“, „Последното желание“, пътеписа „Няколко дена в Цепино“, няколко стихотворения, няколко литературно-критически очерка, рецензии и пр. Един от най-значителните му приноси е съставената по негова идея съгласно с Вазов двутомна „Българска христоматия“, в която за пръв път са представени пред българския читател много от шедьоврите на европейските литератури (голяма част от преводите, поместени тук, са дело на Величков). Същевременно той участва в редактирането на авторитетното сп. „Наука“ (1881—1884), а след спирането му основава заедно с Вазов сп. „Зора“, едно от първите специализирани литературни издания у нас. С една

дума, Величков е в центъра не само на обществено-политическия, но и на литературния и културния живот в Източна Румелия.

След Съединението Величков се включва отново в политическия живот на страната. При допълнителните избори, проведени през май 1886 г. в Южна България, той пак е избран за народен представител — вече в софийското IV Обикновено народно събрание. Тук произнася пламенна реч, в която подлага на остра критика политиката на отчуждение от Русия и настоява да се свика Велико народно събрание, за да се узакони Съединението и да се възстановят връзките с нашата освободителка. Представителите на управляващата партия не са могли, естествено, да посрещнат равнодушно подобни изявления. Наскоро след това настават бурни събития в политическия живот на страната: детронирането на княз Александър Батенберг на 9 август, последвалят го няколко дена след това контрапреврат и триумфалното завръщане на княза, а малко по-късно — окончателното му абдикиране. В тези изпълнени с тревожна неизвестност дни Величков се намирал временно в Австро-Унгария, където бил дошъл да прекара летния си отпуск. Той изчакал със свито сърце развитието на събитията и когато след няколко месеца у нас окончателно се затвърдил русофобският режим на Ст. Стамболов, решил да замине за Италия, където останал в продължение на близо три години „доброволен“ изгнаник.

По това време русофилите в България са подложени на жестоки преследвания и мнозина от тях намират спасение в изгнаничеството: едни отиват в Русия, други в Турция, трети в Румъния. Между емигрантите е и Вазов, който се установява в Одеса. Разделени от обстоятелствата, двамата приятели поддържат оживена кореспонденция. През този период Вазов започва работа над своя знаменит роман „Под игото“, а Величков усилено се занимава с изобразително изкуство: посещава Художествената академия във Флоренция, където учи живопис при проф. Чиаранфи, изучава италианския Ренесанс, обикаля картинните галерии, изложбите и музеите. Изпитвайки силно влечение към рисуването още от детските си години, той едва сега има възможност да получи истинска професионална подготовка. Величков рисува непрекъснато, като същевременно поради липса на средства живее в нищета. Вследствие на мизерните условия и на една простуда, придобита при рисуване през зимата в полето, той прекарва тежко заболяване, чиито последици ще го измъчват през целия му по-нататъшен живот. За съжаление повечето от картините, които Величков е нарисувал във Флоренция, са разпръснати и може би безвъзвратно изгубени. Но и от малкото, което е запазено, се вижда ясно, че по онова време той вече се оформя като школуван живописец. Скиците в един от неговите бележници, запазен в Българския исторически архив при Народната библиотека „Кирил и Методий“, и няколкото стигнали до нас негови платна с маслени бои се нареждат между добрите постижения на българската живопис през онези години. По мнению на специалистите най-издържаната негова работа в тази област е портретът-етюд „Флорентинец“, изложен днес в една от залите на Националната художествена галерия.

По време на пребиваването си в Италия Величков възобновява и литературните си занимания. През този период той твърде често се обръща към поезията: запознава се с творчеството на много италиански поети, някои от които превежда, сам пише стихотворения, проникнати от силна носталгия. Най-значителната му литературна изява от тези години са обаче неговите великолещни „Писма от Рим“, създадени в резултат на едномесечната му обиколка из старините на Вечния град през пролетта на 1889 г.

Лишен от средства за препитание, през лятото на 1889 г. Величков е принуден да напусне Италия. Подобно на мнозина други емигранти той е получил

косвено уверения от Ст. Стамболов, че може да се завърне безпрепятствено в родината. Но за разлика от повечето свои събратя по съдба (в това число и от Вазов!) Величков е сметнал за унизително да се възползва от подобна покана. Той се установява в Цариград, където се надявал да намери някаква работа. На първо време започнал да рисува портрети и картини по поръчка. „Важното е сега да се вземе някоя и друга пара, ще дойде после време да се занимавам с чисто изкуство“ — споделя Величков в писмо до своя брат от 2 септември 1889 г. В следващите месеци той рисува усилено, като се надява чрез продажбата на картини да свърже двата края, но фактически повечето от произведенията си подарява на свои близки и приятели. Съедновременно Величков продължава и литературната си дейност. Поканен да сътрудничи във Вазовото списание „Денница“, той редовно праща материали: първите осем от своите „Писма от Рим“, няколко стихотворения, една критическа студия за Л. Каравелов. По това време той замисля и започва работа над двете христоматии за долните и за горните класове, които излизат от печат към края на 1890 г. в Солун като издание на К. Г. Самарджиев.

През учебната 1890–1891 г. Величков е назначен за преподавател по литература и по френски език в българската гимназия в Солун. При все че не изпитвал особено влечение към учителствуването, все пак той оставил отлични впечатления и у учениците, и у своите колеги. И през този период Величков продължил книжовните си занимания. Освен двете христоматии, в които поместил и много свои творби, той замислил и започнал подготовката на един общ курс по всеобща история на литературата, отпечатан в началото на 1892 г. в Пазарджик; в Солун Величков работил и над други произведения, някои от които обнародвал в издаваното от К. Г. Самарджиев списание „Книжици за прочит“.

Особено активна е литературната дейност на К. Величков след повторното му завръщане в Цариград, през последните три години на неговото изгнаничество — от лятото на 1891 г. до средата на 1894 г. Няма да бъде пресилено, ако се каже, че най-значителните му литературни постижения се свързват с този период. Именно тук той написва по-голямата част от своите „Цариградски сонети“, тук довършва „Писмата от Рим“ и започва работа над забележителните си спомен „В темница“, тук създава повечето от детските си стихотворения, тук превежда „Макбет“ на Шекспир и пристъпва към превода на „Божествена комедия“ на Данте Алигиери. По онова време Величков сътрудничи в три от най-авторитетните български литературни списания: „Мисъл“, „Българска сбирка“ и „Български преглед“, печата редовно в издаваното под редакцията на неговия брат Б. Величков списание „Лъча“, помества във в. „Прогрес“ две пламенни стихотворения („Тиранът“ и „Поету“), насочени срещу режима на Ст. Стамболов.

Този период на активна и плодотворна литературна работа бива неочаквано прекъснат от вестта за падането на Стамболовия режим (18 май 1894 г.). В началото на юни с. г., след осемгодишно изгнаничество, Величков се завръща в родината, за да се хвърли отново във вълните на бурния политически живот. Наскоро след пристигането си, още през месец август, той е избран за председател на бюрото на Народната партия, а след изборите на 11 септември става народен представител в VIII Обикновено народно събрание. В кратък срок довчерашият изгнанник се нарежда сред онези, в чиито ръце е поверено управлението на страната: през октомври е назначен за министър на общите сгради и съобщенията в кабинета на К. Стоилов, а през декември, при една реорганизация на Министерския съвет, поема поста министър на народното просвещение. След три години той отстъпва този пост на своя приятел Вазов и става министър на земеделието и търговията. Една година по-късно, в края

на 1898 г., огорчен от нападките на опозицията и разочарован от политическите си съмишленици, Величков напуска по собствено желание министерското кресло и се посвещава отново на литературата.

През няколкогодишното си министерствуване Величков си е спечелил немалко противници, понесъл е безброй заслужени и незаслужени упреци. Колкото и основателни да изглеждат обаче някои от нападките срещу него, има едно обстоятелство, което до голяма степен ги обезсилва — той напуснал министерския пост без пукната пара в джоба. Два дни след като оставката му била приета, бившият министър бил посетен от двама приятели (Харалампи Илиев и Владислав Шак), които го заварили, че пише някаква статия. Посъветван да не работи в този момент, да си даде малко почивка, той отговорил: „Знаете ли, г-н Шак, че ако не напиша тази статия, аз и семейството ми утре няма какво да ядем.“⁶

К. Величков е един от малцината министри в историята на буржоазна България, които не са използвали високия държавен пост за лично облагодетелствуване, а са изпълнявали длъжността си с чувство на отговорност пред народа и пред историята. Движен от същата амбиция, която е била ръководно начало в живота на повечето от нашите възрожденци — България да се нареди като равнопоставен член сред развитите европейски държави, — той прокарва поредица от прогресивни реформи в областта на просветата и културата. Благодарение на неговата инициатива се създава Рисувалното училище (днешният Висш институт за изобразителни изкуства „Николай Павлович“), приема се закон за задължителното изпращане по два екземпляра от всяка новоизлязла българска книга в двете народни библиотеки — Софийската и Пловдивската, организират се ученически библиотеки и читални, учредяват се демократични и полезни за развитието на просветното дело институции (Висш учебен съвет и Постоянен учебен комитет), извършва се твърде широка и прогресивна законодателна дейност в областта на просветата, обръща се голямо внимание върху преподаването на родния език в училищата, създава се известното списание „Училищен преглед“, просъществувало повече от 50 години, вземат се няколко благоприятни за напредъка на театралното дело решения, отпускат се стипендии за следване в чужбина на млади талантиливи артисти и художници. Едва ли има друг български министър, при чието управление да са постигнати толкова важни и прогресивни придобивки. При това трябва да се отбележи, че Величков е извоювал тези придобивки с цената на неимоверни усилия, преодолявайки съпротивата на политическите си противници, в непрекъсната борба с консервативни и ограничени разбирания за мястото и ролята на просветата, изкуството и културата в обществото. Особено показателна в това отношение е борбата, която той изнася във връзка със законопроекта за откриване на Рисувалното училище. Една такава идея днес ни изглежда толкова обикновена и естествена, но на времето срещу нея са се надигнали не само ограничените еснафи, търговци и занаятчии, но и някои представители на интелектуалния елит на България. Дори един Алеко Константинов, олицетворение на гражданската съвест на епохата, се обявява срещу тази идея, като се опитва да я дискредитира в два свои фелетона („Дребни работи“ и „Кандисахмел!“). При обсъждане на законопроекта в Народното събрание Петко Каравелов, ръководител на Демократическата партия, към която принадлежи и Алеко Константинов, се изказал решително против създаването на специално учебно заведение за подготовка на художници, като заявил, че в България не съществуват условия за такова училище,

⁶ Г. Д. Ю р у к о в. Константин Величков. Спомени из частния му живот. — Литературен глас, бр. 369, 24 ноември 1937.

че за нас то е излишен лукс и че от него щели да излязат „нещастници, които ще съставят жалък полуинтелигентен пролетариат“. В защита на законопроекта Величков произнесъл убедителна реч. „Господа народни представители — обърнал се той към депутатите, — вярвайте, не мислех, че ще бъде нужно да взема думата, за да защита законопроекта, който имах честта да представя на вашето просветено обсъждане. Не мислех, защото бях убеден, че ни един образован човек не ще се намери тук в тая камара, който да не разбере, че оскърбява себе си, като въстава против законопроекта; ни един образован човек, поне който има право да носи това име, не може да не знае, че изкуството е изградило оная великолепна триумфална арка, през която минаха науката и свободата и хвърлиха своите зари върху човечеството. И можех да мисля, че един човек, който величае себе си за шеф на партия, който на всяка минута казва, че всичко знае, който не позволява никому да помисли, че може и той да има знания, ще въстане и ще каже: не, на България не е позволено да помисли и тя един ден да внесе своя дял в общочовешката култура! България, освободена от 17 години насам, имаше да мисли за други нужди, които не ѝ дадоха време да се сети за ония морални интереси, които изискваха нейните грижи на равна степен с материалните ѝ интереси. Но България ще се покаже недостойна за свободата, която е получила, ако не им даде надлежното внимание и не се приготи да стане участница в делото на общочовешкия прогрес.“ В тези няколко реда от началото на Величковата реч пред Народното събрание добре проличават идеите, от които се е ръководил като министър на просветата; същевременно се вижда с каква непримиримост и с колко енергия е воювал той за тяхното въдворяване в живота.

Погълнат изцяло от административни грижи и политически борби, през първите години след завръщането си в България Величков не е могъл да отдели време за литературна работа. През този период той успял да напечата само някои от написаните в годините на изгнаничеството си творби: през лятото на 1894 г., наскоро след завръщането си, издал стихосбирката „Детска гусле“, а през 1895 г. събрал в отделна книга своите „Писма от Рим“, повечето от които вече били обнародвани в периодичния печат. Колко малко място е заемала литературата през тези години в живота на Величков, се вижда най-добре от първите страници на неговия дневник, започнат от 1 юли 1897 г. Но въпреки това писателят останал жив у него. Когато в края на 1898 г. оставката му от министерския пост била приета, той се посветил отново и с още по-голяма жар на литературата. Първата му грижа била да дообработи и да събере в отделна книга своите сонети, писани по време на изгнаничеството, главно през последните години в Цариград (поради това и наречени „Цариградски“). Тази книга, излязла от печат през 1899 г., с право се смята за най-значителното постижение на Величков в областта на поезията. Веднага след това той пристъпил към довършването на друго свое значително литературно дело — мемоарно-белетристичната творба „В темница“, започната също през последните му изгнанически години в Цариград и отчасти публикувана в сп. „Българска сбирка“ през 1894 г. Сега Величков дообработил и довършил произведението, като го напечатал изцяло в сп. „Летописи“ (г. I, 1899—1900), а през 1900 г. го издал и като отделна книга.

Литературната дейност на Величков от този период е тясно свързана с учреденото по негова инициатива списание „Летописи“, на което фактически е главният редактор. Тук той обнародва редица разкази и спомени, много стихотворения (някои възникнали в годините на изгнаничеството и останали непубликувани, но повечето новонаписани), голям брой отзиви и рецензии, а също статии, преводи и пр. Почти във всеки брой има негови публикации, подписани с името му или с различни псевдоними и инициали. Успоредно с това

Величков е редовен сътрудник и на сп. „Ученическа беседа“, също създадено по негова идея. Дори когато в началото на 1902 г., силно притеснен в материално отношение, приема предложението му пост дипломатически представител в Белград, той не прекратява сътрудничеството си в тези две списания. Внимателният преглед на неговата кореспонденция от тези години ни убеждава, че Величков вече е изстинал към политиката, че неговото внимание е насочено преди всичко към литературата. Това се потвърждава между другото и от следния необичаен за българския политически живот факт — в кратък срок Величков на два пъти бива настоятелно канен да стане министър в коалиционното правителство на д-р Данев и два пъти той любезно, но категорично отклонява предложението, позовавайки се на здравословни причини. В писмо до своя близък приятел В. Велчев от 4 март 1902 г. той споделя: „Предложението да вляза в Кабинета затова ме разтревожи, защото ми беше тежко да отговарям и тоя път с отказ. Вярвай ми, че бих искал да услужа на г. Данева, но просто не мога да надвия на отвращението си да ставам министър и не зная какви обстоятелства трябва да настъпят, които да ме накарат да победа това отвращение.“

Величков остава в Белград в продължение на две години — от началото на 1902 до началото на 1904 г. Изпълнявайки добросъвестно служебните си задължения, обезпечен материално, тук той имал сравнително добри условия за литературна работа. Но и този път съдбата не се показала благосклонна към него. По решение на новото правителство на Рачо Петров той бил отзован от поста си и преждевременно — ненавършил още 50 години — пенсиониран уж по здравословни причини, с унизителната мотивировка, че имал „известни заслуги към отечеството в едно или друго отношение“. Не е трудно да си представим как един толкова чувствителен човек като Величков е посрещнал подобно решение, колко дълбоко е било наранено неговото честолюбие. От неговия дневник, възобновен след завръщането му в София, виждаме колко мъчително е понесъл той унизителното пенсиониране, колко дълго и как упорито се е опитвал да разсея мрачните мисли, да заглуши обидата в сърцето си.

През есента на 1904 г. Величков възобновява литературните си занятия, за да не ги прекъсне вече до последния си ден. Дневникът от последните три години на живота му е изпъстрен със стихотворения, само част от които намират място в печата (главно в сп. „Духовна пробуда“), изпълен е с размисли по литературни въпроси и с творчески планове. За отбелязване е, че по това време Величков се връща отново към едно дело, на което е посветил много творческа енергия през младостта си — художествения превод. Той превежда комедията „Мизантроп“ от Молиер и Расиновата трагедия „Аталиа“, а от началото на 1905 г. започва работа над Дантевия „Ад“, като „ревностно и прилежно“, както пише в дневника си, поправя печатаните през 1894 г. в списанията „Български преглед“ и „Мисъл“ откъси, подготвяйки ги за издаване в отделна книга. Много сили и много време отделя Величков на това издание, много надежди възлага на него да позакрепи поне отчасти извънредно влошеното си финансово положение. Уви, и този път надеждите му ще се окажат напразни! Но въпреки всичко през 1906 г. книгата излиза — чудесно преведена, изящно оформена, отпечатана по начин, на който мнозина от днешните издатели биха могли да завидят. И днес Величковият превод на „Ад“ се оценява като „истински литературен подвиг, който поне до онова време — началото на нашия век — няма равен на себе си в българската преводна книжнина“⁷.

⁷ Ив. Сестримски. Преводаческото дело на К. Величков. — В: К. Величков. Избрани преводи. С., 1979, с. 12. Величковият превод на „Ад“ и обширната въстъпителна студия към него бяха високо оценени и от големия съветски учен И. Н. Голенищев-Кутузов в известната му книга „Творчество Данте и мировая культура“ (М., 1971, с. 444).

Последната зима от своя живот (1906—1907) Величков прекарал в малкото френско градче Мантон, разположено на брега на Средиземно море. Той дошъл тук по съвета на лекарите с надежда да укрепи твърде влошеното си в последно време здраве. Разполагайки с оскъдни средства, доставяни предимно от приятели и доброжелатели, той останал в Мантон близо половин година, като пресмятал всяка стотинка. Но и тук непрекъснато работел — писал стихове, изпълнени с нежна обич към единствената си дъщеря, които смятал да обособи в специален цикъл „Крайморски строфи“, превеждал разкази от съвременни френски автори и един роман, своевременно печатан като подлистник във в. „Ден“.

През пролетта на 1907 г. Величков се завърнал в София, където изпитал нови, още по-дълбоки разочарования от българската обществено-политическа действителност. С всеки изминат ден негодуванието му от тогавашните управници се разраствало, за да достигне връхната си точка на 23 септември 1907 г., по време на един спектакъл в Народния театър. Била представена пиесата на Островски „Доходно място“. Когато един от героите (Жадов, чията роля изпълнявал Кръстьо Сарафов) изобличавал от сцената корупцията и нравственото падение на политиките и чиновниците в помешчическа Русия, Величков, трогнат до сълзи, многократно ръкопляскал, увличайки след себе си публиката и придавайки по този начин на спектакъла характер на своеобразна политическа демонстрация. Сконфузени, присъстващите министри напуснали залата, а градоначалникът се видал принуден да му направи строга забележка. В отговор някогашният пламенен оратор се обърнал към публиката с думите: „Господа, ръкопляскайте, ръкопляскайте! Туй тамо на сцената е нашият днешен политически живот!“⁸

Наскоро след тази случка, дълбоко покрусен, Величков решил да напусне заедно със семейството си България. За да се снабди със средства, разпродад покъщината си (собствен дом той така и не успял да придобие). Малко преди да отпътува, Величков напечатал няколко статии във в. „Ден“, в които изразил недоволството си от тогавашния обществено-политически живот у нас. В една от последните си статии, обръщайки се към българската общественост, той заявява: „Живее се в поробена страна. Не се живее в опозорена страна, особено кога си се родил и си носил вериги за нея. България аз обаче навсякъде ще я нося в сърцето си и ней ще бъдат всички мои мисли и чувства“ (в. „Ден“, г. IV, бр. 1336 от 30 септември 1907 г.). С тези думи той се простил завинаги с родината.

След дълго и уморително пътуване, току-що пристигнал във френския град Гренобъл, на 2(15) ноември 1907 г. Величков внезапно починал. Изпълнило се тревожното предсказание за смърт в далечна чужбина, което срещаме в някои от неговите стихотворения, угаснал един живот, изживян честно и достойно, посветен всецяло в служба на народа и отечеството. И като тъжен епилог на този живот последвала една продължителна преписка за съдбата на неговите тленни останки — оказало се, че покойникът не е оставил дори средства, с които да се плаща незначителната такса на общинското гробище в Гренобъл, където бил временно погребан. Едва през пролетта на 1909 г. българското правителство заплатило дължимите суми и тялото му било пренесено в София⁹.

Изминалите десетилетия след смъртта на К. Величков убедително показва, че неговото дело не е и не може да бъде забравено. Той, разбира се, не стои в редицата на големите български писатели, не се нарежда между ярките дарования в областта на изобразителното изкуство. Но подобно на ония

⁸ И в. Попов, Миналото на българския театър. Т. II, С., 1942, с. 413.

⁹ С т. Мокрев. Нови данни за смъртта на К. Величков. — Народна култура, бр. 46, 18 ноември 1967.

звезди в българското небе, които, без да се открояват с ярката си светлина, греят вечно над нас и ни помагат да намираме вярната посока на нашия път, неговото име ще остане завинаги в историята на българската литература и култура, делото му ще ни служи като образец на кристално чист патриотизъм и на висока нравственост. „Образът на тоя скромен човек — писа акад. П. Зарев — не изчезва от литературата на 90-те години, колкото и строго да съдим творчеството му. Привличат ни и благородството на духа му, и стремежът към допир с хуманната европейска култура. Той е измежду българите, отправили погледа си към по-широки хоризонти още в младините на следосвобожденската ни литература.“¹⁰

Днес ние, разбира се, сме в правото си да съжаляваме, че през целия си живот Величков се е раздвоявал между политиката и литературата и че най-често писателят у него е отстъпвал пред общественика. Но все пак сме длъжни да го разберем! Син на необикновена, величествена епоха — епоха на истински прелом в историческата съдба на нашия народ, — надарен с отзивчиво сърце и неспокоен темперамент, Величков не е могъл да остане безразличен към животрептящите въпроси на своето време, не е могъл да не вземе участие в строителството на новата българска държава. Той посвещава всичките си сили и способности, цялата си духовна и физическа енергия на това строителство, напомняйки с разностранната си и целеустремена дейност личностите от епохата на Възраждането: поет, белетрист, драматург, мемоарист, есеист, преводач, живописец, историк на изкуството, литературен и театрален критик, публицист, оратор, политически деец, журналист, учител, народен представител, министър, дипломат. . .

В историята на българската литература на Величков е отредено скромно, но все пак достойно място. Някои автори определят неговите заслуги преди всичко като поет и по-специално като майстор на сонетната форма, позовавайки се на стихосбирката му „Цариградски сонети“, една от първите сонетни сборки в българската литература, други виждат най-голямото му постижение в неповторимите „Писма от Рим“, които и досега се сочат като образец на стилно съвършенство, трети смятат, че най-значителният му принос е мемоарно-белетристичната книга „В темница“. Но всички са единодушни, че и трите книги вече са издържали успешно изпитанията на времето и са си осигурили място в златния фонд на българската литературна класика. Наред с тези три книги историците на българската литература посочват и редица други творби на К. Величков с непреходно значение; единодушно се признават и заслугите му като майстор на художествения превод. Впрочем нека спрем накратко вниманието си върху неговото творчество.

Една от характерните особености на Величковата поезия е, че тя — подобно на Вазовата — е проникната от безпределна любов към отечеството. Патриотизмът у Величков има различни превъплъщения: страстен копнеж на злочестия изгнаник за родната земя и за близките на сърцето му хора, състрадание към народа-мъченик и вяра в честитото му бъдеще, преклонение пред светлата памет на неговите заслужили покойници и т. н. Величковата поезия се родее с Вазовата също и с отчетливо проявеното славянско съзнание и особено с любовта и признателността към нашата освободителка Русия. Но за разлика от Вазов, който умее да претопява чувствата в широка гама от художествени образи, Величков често пъти остава само в границите на непосредствената изповед на лирическия герой. Освен това неговият стих е далеч под равнището на Вазовото стилно-езиково майсторство.

¹⁰ П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. II. С., 1977, с. 401.

Внимателният прочит на Величковата поезия ни убеждава, че макар да не ѝ липсва разнообразие на теми и мотиви, тя носи печата на известна емоционална монотонност. Основното чувство в повечето от неговите стихотворения е тъгата, която често пъти прераства в меланхолия, в дълбоко отчаяние вследствие непрекъснатите удари на съдбата. В един от своите сонети поетът изповядва:

Каква ще бъде новата година
не ща да знам. Не може тя по-зла
да бъде от оная, що измина:
отдавна са прелели моите тегла.

В надеждата не вярвам. Тя е дума,
която не намира в мен отклик,
и радостта чудовищна е глума,
измислена от някой зъл език.

Но топла сила прося аз от бога
да съдържа тайно в своите гърди
плачът, що кърти мойта участ строга,

и да не видя подлите врази
злорадо да ликуват, че не мога
да нося твърдо своите беди.

Тъгата у Величков е постоянна, но съдържана. Когато четем неговите стихотворения и особено „Цариградски сонети“, имаме чувството, че над нас се носи някаква тъжна мелодия, която обаче не се натрапва на слуха ни, а идва отдалеч, като че ли под сурдинка. Това е нещо ново, непознато дотогава в нашата литература. Би могло дори да се каже, че Величков е родоначалник на българската елегична поезия. По-късно тези тонове на тиха скръб, които долавяме за пръв път у него, ще зазвучат и у други поети (Д. Бояджиев, Д. Дебелянов, Н. Ракитин).

Друга специфична особеност, която забелязваме в поезията на К. Величков, е нейната картинност. Притежавайки дарбата и на живописец, той се изявява като майстор на пейзажната лирика. Често пъти в неговите стихотворения откриваме великолепно природни картини, които, уловени чрез сетивата на художника, са възпроизведени със средствата на поетическото слово. Поетът-живописец К. Величков изпитва особена слабост към морския пейзаж. Ето една от неговите чудесни морски картини, поразяващи ни с ослепителната си акварелна чистота:

Светлей морето гладко кат стъкло
и тихо в чудний блясък на зарите
кат лебед бял с разтворено крило
се лъзга ладията лека по вълните.

Или друг пример:

Стоя на стръмний бряг и гледам. Над морето
надвиснала е гъста утрenna мъгла.
Изгрива слънцето. Стрела подир стрела
пронизват я лъчи му ясни от небето.

Като поет Величков има още една безспорна заслуга — въвежда в нашата лирика мотива за бащинската обич. Вдъхновен от любовта към своята единствена дъщеря, той написва редица стихотворения, в които издига на висок пиедестал родителското чувство. За него детето е дар небесен, единствен све-

тъл лъч, награда за многобройните страдания. Любовта към детето възвисява бащата, прави го силен и жизнерадостен, укрепва неговата вяра в бъдещето, осмисля живота му. Тя изпълва цялото му същество, достига дори до космически размери:

Звездите светли могат да угаснат
и бурний океан да замълчи;
в гласа ти ще го слушам аз захласнат
и ще го виждам в твоите очи!

Величковата поезия не е чужда на обществени и общочовешки теми. До сега повече се е писало за патриотичните и гражданските мотиви в нея, а по-малко внимание е обръщано на морално-философската ѝ проблематика. Един от проблемите, които постоянно тревожат Величков — като човек и като поет, — е проблемът за необходимостта от облагородяване, от нравствено извисяване на човешката личност. Тази висока цел той преследва в повечето от стихотворенията си за деца, поместени в стихосбирката „Детска гусла“, както и в много от стихотворенията си за възрастни. Особено показателно в това отношение е философското му стихотворение „Дон Кихот в България“, където синтетично и поетически убедително са намерили израз възгледите на поета за дълга на човека и гражданина, за високото призвание на патриота и бореца за социална правда, за честта, гордостта и истинското величие на човека¹¹. Чрез образа на благородния Сервантесов герой Величков се опитва да внуши на своите съвременници грижата за нравственото самоусъвършенстване:

Ти, който и да си, за светли цели
недей мисли, не се стреми напред,
не се увличай в предприятия смели,
след себе не мечтай да водиш свет,
ако в душа ти, светла кат звезда,
зари не пръска някоя мечта.

Поезията на К. Величков не е лишена от слабости (известно многословие, тромавост на стиха, езиково еднообразие). Тя не се отличава с ярка образност и с висок градус на чувствата, в нея липсва полетът на въображението. Това е поезия на съзерцанието, на философския размисъл. Днес тя привлича погледа ни със своята пластична живописност, с благородните пориви на духа, с възвишения вътрешен мир на лирическият герой.

Едно от най-значителните постижения на Величков в областта на художествената проза безспорно е неговата книга „В темница“, която по мнението на специалистите се нарежда между най-добрите образци на българската мемоаристика. Тази книга възпроизвежда впечатленията и наблюденията на автора, изнесени от няколкомесечните му митарства из турските участъци и затвори след потушаването на Априлското въстание, въвежда ни ведна почти непозната за нас действителност, в „подземния свят“ на Османската империя. Правдив и откровен, Величков предава с документална точност събитията, на които е бил свидетел. Но значението на книгата далеч не е само познавателно. Писателят е успял да нарисува, макар и с по няколко шрихи само, редица колоритни, запомнящи се образи, възкресил е завинаги титани на духа като Тодор Каблешков, Васил Соколски и Васил Петлешков, срещнал ни е с удивителния нравствен стоицизъм на обикновените хора от народа, очертавайки

¹¹ П. Велчев. Дон Кихот в творческото възприемане на Константин Величков. — Език и литература, 1970, кн. 2, 41—50.

неповторими индивидуалности (Орчо войвода, дядо Рангел и др.). Според сполучливото наблюдение на Ив. Сестримски Величков е преминал „към художествено изображение на фактите, без да изневерява на тяхната историческа достоверност“¹². Друг изследовател на Величковата мемоарна творба я определя като галерия от български характери, като паметник на културното самосъзнание на българина¹³. И още една нейна особеност трябва да бъде на всяка цена отбелязана — емоционалната ѝ обогатеност. Написана искрено и с лирична приповдигнатост, книгата и днес се чете с жив интерес и с възмущение.

Величков е автор на още няколко спомена, възкресяващи образи на участници в героичното Априлско движение („Първата ми среща с Бенковски“, „Игнатиев и Бенковски“, „Пет имена“), както и на редица други мемоарни творби, които ни връщат към интересни случки и събития от миналото. Някои от тези творби са написани занимателно, с белетристичен похват, поради което днес сме затруднени да определим тяхната жанрова принадлежност. Произведения като „Един цитат от Андре Шение“, „Страшните чорапи“, „В решителния момент“ и др. могат да бъдат отнесени с еднакви основания както към спомените, така и към разказите. Изобщо за Величковата художествена проза е твърде характерно смесването на жанровете. Неговите „Възпоминания и впечатления от Цариград“ например представляват нещо средно между спомени и пътеписи.

В областта на „чистата белетристика“ „Величков няма трайни и значителни успехи: разказите и повестите му напомнят по своите композиционни похвати и по стила си предосвободенската повествователна проза на Каравелов, Друмев и Блъсков. Величков черпи своите сюжети предимно от народния бит, избягвайки обаче острите конфликтни ситуации. В неговите разкази и повести действието се развива спокойно, без вътрешно напрежение, без неочаквани обрати. Може би единственото изключение е разказът „Заточеник“, който се налага на вниманието тъкмо с изненадващ си финал. В повечето от Величковите белетристични творби се забелязва склонност към морализаторство, към проповядване на добри нрави; в някои от тях е отразен религиозният светоглед на автора. Ето защо тяхното значение днес е преди всичко литературно-историческо.

Сред произведенията на Величков, които не са загубили значението си като художествено постижение, които продължават и в наши дни да се четат с неотслабващ интерес, са неговите великолепни, неповторими с изяществото на стила „Писма от Рим“. „Ние нямаме още в нашата книжнина съчинение от този род, което даже отдалеч да се приближава до Величковото. „Писма от Рим“ по висота на стила, по съдържание и мисъл, по поетически полет и възхновение стоят усамотени в нея“ — отбелязва на времето Вазов в предговора към първото издание на Величковите съчинения. Тази необикновена книга, оригинална по замисъл и съвършена по изпълнение, е несъмнено един от върховете на българската есенстика. Тя е своеобразен художествен пътеводител за паметниците на изкуството в Рим, създадени през многовековната му история — от античността до Възраждането. В своите двадесет и две писма Величков ни развежда из старините на вечния град, из неговите музеи и картинни галерии, спира погледа ни върху шедьоврите на архитектурата, скулптурата и живописата. Написани с възхновение и дълбок пиетет към изкуството, тези писма ни удивляват с необикновената ерудиция на автора, с тънката му наблюдателност, с изострената чувствителност на неговите естетически сетива. Смело може да се каже, че появата на „Писма от Рим“ е истинско събитие в нашата

¹² Ив. Сестримски. Български мотиви. С., 1982, с. 113.

¹³ Вл. Свинтила. Паметник на културното самосъзнание на българина. — Литературна история, 1980, 6, с. 14—25.

културна история. Само десетина години след Освобождението един син на довчерашия поробен народ се изправя пред световноизвестните шедьоври на изкуството, воден не от просто любопитство да ги види, а за да ги подложи на проникновен анализ и да запознае сънародниците си с тях. В този смисъл книгата на Величков принадлежи към вечната тема „ние и другите“. Тя е нещо напомня знаменитите „пътни бележки“ на Алеко Константинов „До Чикаго и назад“: в единия случай българинът се среща с постиженията на съвременната цивилизация, показани на всемирното изложение в Чикаго, а в другия разглежда с възхищение „експонатите“ от една не по-малко мащабна изложба, където са събрани шедьоврите на изкуството през вековете. И едва ли е случайно съпадение, че двете книги се появяват по едно и също време.

Когато говорим за постиженията на Величков в областта на художествената проза, трябва да споменем още една негова творба — дневника на писателя. Той е еднакво ценен и като огледало на общественно-политическия, културния и литературния живот в България от края на миналия и началото на нашия век (1897—1907 г.), и като съкровена изповед на една голяма личност. Може само да се съжaliaва, че е воден нередовно, с големи прекъсвания; при това някои негови части все още не са открити.

Величков е автор и на няколко драми: „Невянка и Светослав“ (1872), „Отечество“ (1881), „Господин Мортагон“ (1882 — в съавторство с Вазов), „Вичензо и Анжелина“ (1882), „Хадерал“ (1895), „Опълченец“ (1903), „На морския бряг“ (1906). Понякога той черпи сюжетите на своите драми от българската история, друг път се опитва да разработи вечните общочовешки теми за любовта, дълга и приятелството, но и в единия, и в другия случай не успява да насити действието с истинско драматическо напрежение и да изгради реални и силни човешки характери. Трябва да се съгласим с констатацията на заслужилия изследовател на Величковото творчество Ст. Попвасилев, че от всичките му литературни прояви най-малко успешни са неговите драми. „На лирично настроение Величков — подчертава изследователят — не се удало да създаде истински драми, не се удало да създаде драматична атмосфера, в която да се движат и да действуват херонте му, подбуждави единствено от своите вътрешни пориви и страсти. Едни от тия херои са патетични, други сантиментални, трети словоохотливи и т. н., а съвсем малко са тия, чисто изображение е живо, действително, борческо.“¹⁴ Сравнително най-издържани са последните три драми на Величков „Хадерал“, „Опълченец“ и „На морския бряг“, които, написани в стихове, са по-близки на лирично-приповдигнатия му стил. Но и тук героите са едностранчиви и схематични, а не пълнокръвни личности; техните характери са разкрити предимно в монолозите, а не в стремителния ход на действието.

Заслужава да се кажат няколко думи и за литературно-критическата дейност на К. Величков. Започнал още през 80-те години със статии и рецензии на страниците на в. „Народний глас“ и сп. „Зора“, до края на живота си той продължава да се проявява като ценител на литературата. Неговата дейност в тази област се развива в две направления: запознаване на нашата културна общественост със завоеванията на чуждите литератури — като се започне от античността и се стигне до края на XIX в.; отзиви и оценки за българския литературен живот — от близкото минало до съвременността. Очерците на Величков за чуждите литератури често пъти имат компилативен характер, поради което днес не представляват особен интерес, но на времето те са изиграли твърде важна роля за изграждане на литературна култура у младата българска интелигенция, за приобщаването ѝ към шедьоврите на светов-

¹⁴ Ст. Попвасилев. Константин Величков. Живот и дейност. С., 1947, с. 180.

ната литература. Разбира се, далеч по-интересно, както от тогавашна, така и от съвременна гледна точка, е писаното от Величков за българската литература. От една страна, това са портрети на писатели от епохата на Възраждането (Г. С. Раковски, В. Друмев, П. Р. Славейков, Д. Войников, Гр. Пърличев, Л. Каравелов и Хр. Ботев), а, от друга — отзиви за текущи литературен живот (рецензии за произведения на Вазов, Яворов, А. Страшимиров, К. Христов, Елин Пелин, Ц. Церковски, Тр. Кунев, Ст. М. Попов и др.). Може би най-характерната особеност на Величков като литературен критик е неговата пословична доброжелателност. Той се проявява като привърженик на „благата критика“; за него най-важното е да се насърчи писателят, да не остане неговият труд незабелязан и неоченен. Подобен подход днес се разглежда като слабост в литературно-критическата дейност на Величков¹⁵, но това е слабост до голяма степен оправдана, продиктувана от патриотични подбуди, от обич към българската литература и към нейните творци.

Накрая нека хвърлим поглед и върху преводаческото дело на Величков. Както вече се каза, почти през целия си творчески живот той активно се е занимавал с преводаческа дейност. Убеден, че преводите от чуждите литератури са насъщна потребност в живота на българското общество, една от най-важните предпоставки за изграждане на новата българска литература и култура, Величков не е пожалил време и сили, за да пресъздаде на български език много от шедьоврите на художественото слово. Софокъл, Теокрит, Хораций, Данте, Петрарка, Торквато Тасо, Кардучи, Стекети, Шекспир, Молиер, Расин, Шатобриан, Милвоа, Ламартин, Юго, Шилер, Хайне, Пушкин, Языков, Некрасов и т. н. — дълъг е списъкът на авторите, чиито произведения са зазвучали в българска мерена реч благодарение на неговите усилия. Величков е превеждал също и проза, но предпочитанията му съвсем определено са били на страната на поезията и драматургията и по-специално — към драмите в стихове. „Аз искам да превода по едно произведение в стихове от всички по-знаменити драматически поети, било стари, било нови“ — отбелязва той в дневника си на 1 ноември 1904 г. И въпреки че не е успял да осъществи докрай намеренията си, направеното от него в областта на художествения превод никак не е малко. Несъмнено Величков ще заеме едно от челните места в бъдещата история на българското преводаческо изкуство.

Каато преводач Величков се е ръководил очевидно от същите благородни амбиции, от същите високи стремежи, които са го движили в оригиналното му творчество и в обществено-политическата му дейност — да допринесе за културното извисяване на своя народ, за приобщаването му към духовните ценности на европейската цивилизация. Уверен в неизчерпаемите нравствени и интелектуални сили, в дълбоките резерви, скрити в недрата на българския народ, той е посветил живота си на високоблагородната цел да разкрие пред него нови хоризонти, нови широки перспективи за развитие, за едно честито бъдеще.

Мечтата на Величков България „да стане участница в делото на общочовешкия прогрес“, „и тя един ден да внесе своя дял в общочовешката култура“ се сбъдна. Днес ние сме свидетели на стремителния възход на българската социалистическа култура, постоянно научаваме за многобройните и разнообразни изяви на нейните талантливи творци далеко зад пределите на нашата родина. Но ако сега България внася своя дял в съкровищницата на общочовешката култура, ако нейната слава на процъфтяваща в културно отношение страна се носи по четирите посоки на света, не бива да забравяме, че заслуга за това имат и онези труженици, които някога с пот на чело разореха целината, подготвиха почвата и хвърлиха там семето, чиито плодове днес жънем. Един от тези скромни, упорити и всеотдайни труженици бе Константин Величков.

¹⁵ Вж. Г. Цанев. Константин Величков. — В: История на българската литература. Т. III. С., 1970, с. 227.

ЧЕХОВ И ЯВОРОВ

РАДКА КЪРПАЧЕВА-ДАСКАЛОВА

Нашият читател много рано се запознава с творчеството на А. П. Чехов — още в края на 80-те и началото на 90-те години на миналия век, когато в печата се появяват първите преводи на негови произведения. Публикуваните тогава разкази „Тиф“ (библ. „Свети Климент“, 1888—1889), „Ванка“ (в. „Лъча“, г. I, 1892, бр. 24) и „Жена“ (сб. „Почивка“, 1893) са началото на едно широко и интензивно проникване на Чехов в българския литературен печат, в духовния свят на българина. Особено голяма става популярността на Чехов след 1904 г., когато Кръстю Митишев издава за пръв път на български език събраните съчинения на писателя. Това издание е първото, което представя, от една страна, така широко творчеството на руския писател, а, от друга — приобщава непосредствено българския читател към поетическия свят на Чехов, запознава го с идейно-философските му позиции, с естетиката му.

С актуалността си, дълбочината на проблематиката и особено с крайно оригиналната си и своеобразна поетика творчеството на Чехов естествено привлича интереса на българските творци. Почти няма писател от онова време, който да не е откликнал в печата с мнение за разказвача и драматурга Чехов¹. Особено осезаемо е въздействието му върху белетристите — Чехов влияе на много от тях. Под знака на неговото майсторство в българската литература се формират немалко прозаисти. Влиянието на белетриста, на разказвача Чехов закономерно се съпътствува от влиянието на драматурга. Драмите на Чехов стават известни на българската публика в началото на нашия век (1904—1912), когато водещите български театри един след друг поставят отначало водевилите, а след това и големите му пиеси. През това време името на Чехов завинаги навлиза в репертоарните планове на театрите. Нещо повече — той става много популярен, драматургията му привлича силно вниманието на режисьори и актьори, на театралните и литературните критици, на цялата млада българска интелигенция.

Не разполагаме с точни данни за броя на представленията на отделните пиеси, но по отзивите в литературния печат и изобщо в печата се оформя впечатлението, че „Вуйчо Ваньо“ е най-предпочитаната от театрите ни пиеса. Съобщения за спектаклите и отзиви за тях четем през 1904 г. (в. „Вечерна поща“, бр. 962), 1908 г. (в. „Реч“, бр. 247), 1909 г. (в. „Съзнание“, бр. 30), 1910 г. (в. „Реч“, бр. 1023) и т. н. И по-късно се наблюдава същата картина — през 1920—1924 г., особено след гостуването на МХАТ у нас. Обемът на предлаганата разработка и темата ѝ ни дават твърде малка възможност да предста-

¹ Драмите на А. П. Чехов излизат на български език в отделни издания през периода 1904—1906 г.

вим възприемането на драматурга Чехов от нашата критика. Затова и ще се спрем накратко само на някои театрални рецензии.

През 1908 г. в кн. 4 на сп. „Демократически преглед“ е отпечатана една от най-значителните работи от този период, посветена на драматургията на Чехов. Това е статията на П. К. Яворов, посветена на постановката на „Вуйчо Ваньо“ в Народния театър — първият така задълбочен и точен анализ на Чеховата пиеса в българската критика. На него ще се спрем по-късно. През същата 1908 г. и Ив. С. Андрейчин пише статия за „Вуйчо Ваньо“ във в. „Свободно слово“ (бр. 404), а Стр. Кринчев — „Театрални бележки“ в сп. „Демократически преглед“ (кн. 10). През 1909 г. за „Вуйчо Ваньо“ пише Г. Славчев във в. „Час“ (бр. 40), Martus — в „Нова балканска трибуна“ (бр. 86).

Статията на Ив. Ст. Андрейчин като тълкуване на Чехов е типична за онова време. Тя не е литературен анализ или размисъл над поставените от твореца проблеми. Оценката за Войницки като цяло се свежда до това: „О, как тежко е да бъдеш като клетия вуйчо Ваньо. . . Горкият, горкият вуйчо Ваньо, . . . горката Соня. . .“² В статията на Стр. Кринчев вниманието е насочено повече към актьорската игра, отколкото към същината на пиесата. Той се опира на някои оценки на Яворов и акцентува на това, че става дума за драма от нов тип, която не може да бъде поставяна и играна по познатия, традиционен път³. Г. Славчев по достойнство оценява и подчертава именно новаторството на Чеховата пиеса и пише: „... дъхна свежест, създаде настроение, което унищожи с един замах давяния досега шаблон в Народния театър. Такива пиеси възбуждат духа и с творчески замах го издигат над живота.“⁴

Почти едновременно с „Вуйчо Ваньо“ у нас се поставя и „Вишнева градина“. За тази пиеса през 1905 г. пише статия Ник. Филипов в сп. „Мисъл“ (кн. 3). Поводът за отзива е издаването на пиесата в отделна книжка на български език (превод на А. П. Кирчев, изд. Варна). За постановките на Народния театър са публикувани критични бележки и рецензии от Д. Т. Страшимиров (в. „Ден“, 1910, бр. 2333; сп. „Ново време“, 1910, кн. 8—9). През 1911 г. д-р М. Тихов печата своя театрална бележка в сп. „Съвременна мисъл“ (кн. 2), а Стр. Кринчев в сп. „Демократически преглед“ (кн. 5). По-значителни с дълбочината на изводите си, с проникването в същността на пиесата и специфичната ѝ жанрова принадлежност, а оттам — и в емоционалната ѝ атмосфера, са статиите на Ник. Филипов, д-р М. Тихов и Стр. Кринчев. Ник. Филипов се докосва в статията си до проблема за комичното у Чехов и специфичното съдържание, което му придава писателят: „Чехов всъщност осмива не толкоз в комедията си глупостта и развалата, колкото изтънко анализира разстроена душевна природа на героите си и това е във вреда на комическия ефект. Със своите несъобразности героите предизвикват у нас — на моменти — смях, но някакъв съдържан, плитък, не от сърце смях, и общото настроение, което добиваме от цялата комедия, не е весело, а тъжно.“⁵ Д-р Тихов прави много задълбочен анализ на „Вишнева градина“ и се откроява от останалите автори с това, че отделя внимание на новаторството на Чехов в жанра на драмата като форма и като съдържание. Той е убеден, че Чехов не се стреми към пълното разкриване същността на героите: „... предадени са само нежните трели на душата. . . личността е носител и създател на общото настроение“⁶.

² Свободно слово, 1908, бр. 404.

³ Час, 1909, бр. 40.

⁴ Демократически преглед, 1908, кн. 10.

⁵ Мисъл, 1910, кн. 3.

⁶ Съвременна мисъл, 1911, кн. 2.

Най-значителната разработка на „Вишнева градина“ конкретно и на драматургическото новаторство на Чехов като цяло е работата на Стр. Кринчев от 1911 г. В нея авторът много точно определя същността на драматичното и новите форми на неговото битие в пиесите на Чехов. „Драматичното у Чехов не намира израз във външната съдба на неговите герои и повечето пъти се преживява скрито и дълбоко в душата. Авторът се спира повече на вътрешния, а не на външния конфликт“ — пише Стр. Кринчев⁷. Той нарича Чеховата драма „драма на чувствата“, а героите му — „жертви“ и „рождби“ на своето време. Много вярно е уловена връзката между героите на „Вишнева градина“ и съвременниците: „Не се ли повтаря и у нас историята на руските лишни хора, каквито са почти всички Чехови герои? Повтаря се и още как!“⁸

Това е само бегла скица на постигнатото от българската литературна и театрална критика от онова време като проникване и оценка за стойността на създаденото от Чехов драматургично творчество (при това само за пиесите „Вуйчо Ваньо“ и „Вишнева градина“). Но, както вече отбелязахме, темата на нашата разработка и обемът ѝ не позволяват да се представи по-разгърнатата и широка картина на реценцията на драматурга Чехов от периода до 1924 г. Независимо от това представеното достатъчно убедително показва един траен интерес към Чеховите пиеси и към същността и смисъла на неговото дело в театъра.

Чеховата драматургия сравнително бързо се утвърждава в България. Голяма роля за това има обстоятелството, че пиесите в повечето случаи се поставят и играят от изключителни актьорски дарования. Кръстю Сарафов, Адриана Будевска, Елена Снежина първи разкриват пред българския зрител света на Чеховите пиеси. При това повечето от тях са възпитаници и продължители на традициите на руската реалистична театрална школа, ученици на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко и естествено интерпретират пиесите в духа на Московския художествен театър, най-прогресивния и близък на Чехов. Драматургията на Чехов за кратко време става неразривна част от духовното богатство на българина. С нейните постановки са свързани първите крупни успехи и постижения на още неукрепналия български театър. Тя остава дълбока и трайна дия в развитието на българското сценично изкуство и определено влияе на българските драматурзи. Чеховата драма става основа за нови решения на младите творци в трудната област на драматичния жанр. Това въздействие, съдържанието и границите му са все още твърде малко изследвани⁹.

Най-силно присъствието на Чехов като естетическо въздействие се чувства в драматургията на П. К. Яворов. Един от най-големите български поети, човек с огромна култура, Яворов е от малцината свои съвременници, които успяват да проникнат в смисъла на Чеховото новаторство, в дълбоката същност на грандиозната реформа в реалистичната драма, извършена от руския творец. Той може би най-добре от всички разбира значението на това, което става в Русия. Съвременният руски театър, постиженията на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко и създаването от тях ново изкуство имат за Яворов голяма притегателна сила. Той е доста скептично настроен към постиженията на френския театър, добре познати от продължителната му командировка в Нанси. През 1906 г. в писмо до д-р Кръстев споделя: „Тук идваха две парижки звезди. . . Гледах ги поотделно в две глупави пиеси, на които те

⁷ Демократически преглед, 1911, кн. 5.

⁸ Пак там.

⁹ Ст. Каракостов. Чехов — постановки и влияние на българска сцена. — Год. на ВИТИЗ, т. III, 1959; П. Русев. Драмите на Чехов и драматургът Яворов. — Год. на ВИТИЗ, 1974, т. XIV, 1.

дадоха бездна съдържание — глупави пиеси, съчинявани нарочно за тях. И странно: у френците не актьорът е за пиесата, а пиесата за актьора. Тук ми минува през ума, че две гениални индивидуалности, като автор и изпълнител, мъчно биха се спогодили, колкото това да изглежда парадоксално.¹⁰

По-късно оценката му става по-категорична. Отсъствието на по-значително обществено съдържание, стремежът към евтин ефект, характерни за френския театър от онова време, отблъскват поета. Този тип театър според него не е в състояние да изпълни своята единствена и важна мисия, своето предназначение — да бъде училище за масите, „катедра, от която да звучи само истината“ (Гогол). И Яворов споделя с режисьора П. Ивановски (19. X. 1910): „Няма да се върна много очарован от френския театър и съжалявам, че не отидох в Москва (разр. м., Р. К.-Д), наместо да дойда в Париж. Един могъщ консерватизъм царува на тукашната сцена, една окончателна рутина. Никога и нигде тук няма едно художествено цяло — има само частично изявление на гении... Без блясъка на тия отделни изпълнители веднага биха станали видими крайните небрежности в *mise-en scène*-а, мизерността на ансамбъла и нетърпимата блудкавост на съвременния репертоар (френски)... И френците биха могли да пресметнат тогава колко десетилетия назад са останали в това отношение, като гледат къде са отишли вече... московците.“¹¹ В друго писмо до д-р Кръстев поетът с огорчение споделя, че не може да види руските представления в София: „Руските представления няма да ги видим или поне аз няма да ги видя. Свободни билети са дали само на няколко ежедневници и артисти. Вчера ходих при Протич, управляващ театъра... Той ми изказа съжаленията си...“¹²

Отношението на Яворов към руския реалистичен театър е отношение на възхищение и безкрайно уважение към високото му реалистично изкуство. Художественият театър, новата режисьорска и актьорска техника на К. С. Станиславски и В. Н. Данченко и особено новаторската Чехова драматургия спечелват в негово лице един голям почитател. За трайността на интереса му към тях и неизменността на високата му оценка свидетелствува интервюто пред сп. „Седмична илюстрация“ (1913), в което Яворов отново повтаря: „Спомнете си Чеховите драми. Спомнете си Художествения театър!“¹³

Тази позиция е естествена за Яворов — творец с много високи изисквания към изкуството като цяло и конкретно — драматическото. Неговото почти гоголевско разбиране за художествената и обществена мисия на театъра като катедра, от която трябва да звучи само голямата истина за живота, логически го насочва към руския реалистичен театър, към Чехов. Когато се запознава с неговото творчество, Яворов вече има оформен вкус към театъра, усет за истинското и фалшивото в него. Един от най-ерудитаните наши творци, той е запознат с „всички тънкости на съвременната драматургична техника, до съвършенство познава съвременния европейски театър“¹⁴. „За свой собствен интерес аз съм използвал — признава той — произведенията на Ибсен, на Шекспира, на Хауптмана, търсейки техните особености, техните отстъпления и прочие.“¹⁵ Към посочените трябва да прибавим и имената на Молниер, на Корней и Расин, на Софокъл и Еврипид, на Чехов и Горки, някои четени на руски, други — във френски преводи. Затова за нас е особено важен и знаменателен фактът, че когато символистичната драматургия залива сцените на европейските

¹⁰ П. К. Яворов. Събрани съчинения в пет тома. Т. V. С., 1960, с. 587.

¹¹ Пак там, с. 632.

¹² Пак там, с. 160.

¹³ Седмична илюстрация. Принос, г. I, кн. 1, 5. X. 1913, с. 4.

¹⁴ М. Арнаудов. Към психографията на П. К. Яворов. С., 1970, с. 48.

¹⁵ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. V, с. 183.

театри, Яворов се ориентира не в тази посока, а към реализма и търси опора в постиженията на руския реалистичен театър, на новата реалистична Чеховата драматургия.

В творческите търсения на драматурга Яворов новаторската естетика на Чехов, неговите оригинални драматургически решения са откритие и той не може да ги отгине. Чеховата драма носи в себе си отговорите на много негови напрегнати търсения в областта на драматичната форма, на стремежа му към правдиво и съдържателно сценично изкуство. Защото, както казва Яворов, „правдата в действителния живот не тържествува тъй лесно, както на сцената и се влечи от векове, посяняла от студ, със скъсани обувка из зимната кал“¹⁶. Зрялото драматургично творчество на Чехов се превръща в своеобразна школа, която обогатява изключително много нашия автор. Разбира се, тук и дума не може да става за заимствувания, за ученичество и подражателство. Яворов си остава докрай Яворов, самобитен, единствен в българската литература и като поет, и като драматург. Но Чеховата драма, търсенията и откритията на руския майстор са съзвучни на неговите търсения.

Затова с такова внимание Яворов пристъпва към анализа на Чеховия „Вуйчо Ваньо“ през 1908 г. Статията е публикувана в априлския брой на сп. „Демократически преглед“ от същата година — непосредствено след постановката на пиесата в Народния театър. Тази статия е прекрасен, проникновен анализ на основните принципи на Чеховата драматургична поетика. Авторът много тънко е уловил в пиесата онова, което заставя познатия драматургичен жанр да звучи по новому, онова, което изнася до зрителя огромното социално-психологическо и обществено-философско съдържание на произведението. Яворов е очевидно запознат с оценките на руската критика за „Вуйчо Ваньо“, с резонанса, предизвикан в руския театрален печат от постановката на МХТ (1899 г.). Затова така категорично, още в самото начало на статията, утвърждава именно драматическите достойнства на пиесата и иронично споменава „тези руски критици, които бяха поискали да отрекат пиесата на Чехов на това основание, че тя не дава никакви драматични фигури в каквото и да е драматично действие“¹⁷. Яворов много добре разбира своеобразния, чисто чеховски драматизъм в пиесата, безкрайно чужд на традиционния, на външния ефект и напрежение, на външния драматизъм. „Истинската драма — пише поетът, — от която би се заинтересувал всеки драматически темперамент, е изтеглена в миналото. . . Руският писател е вдигнал завесата след петия акт, за да можем да видим само нейните разрушителни последиствия. . . Чехов е пренебрегнал в живота на героя си такива моменти, от които би се съблазнил всеки истински драматург, и се спира на моменти, по-неподвижни в сравнение с първите за обхващане от белетристичния му поглед.“¹⁸ С основание Яворов подчертава в статията си, че като цяло разбирането на Чехов за драматургичния жанр се различава от традиционните предписания. Но се стреми да обясни спецификата на Чеховата драматургична поетика преди всичко с прехода на художника от белетристичното към драматургичното творчество.

Тази оценка е всъщност израз на много разпространената в руската дореволюционна театрална критика теза, особено за първите години на XX в. В стремежа си да изясни непонятния за нея строеж на Чеховата драма театралната критика в крайна сметка стига до това обяснение, прието, както се вижда, и от Яворов¹⁹. Отзвучите на такова разбиране за спецификата на Чеховата дра-

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Пак там, с. 108.

¹⁸ Пак там, т. IV, с. 109.

¹⁹ А. П. К у г е л. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М., 1933.

матична поезика се долавят, макар и рядко, дори и в някои съвременни изследвания, независимо от това, че като цяло концепцията за „повествователността“ на пиесите е отдавна забравена. Ето защо е трудно да се съгласим с изводите на някои български изследвачи, които се стремят да ни убедят в абсолютната правилност на Яворовите оценки за Чехов с помощта на тази забравена от съвременното чеховедение теза. „Той (Яворов — б. м. Р. К.-Д.) открива у Чехов преход от белетристичното към драматургичното творчество, който е абсолютно характерен за него“ (Чехов — б. м. Р. К. — Д.) — четем в едно от изследванията за Яворов²⁰. Оценките на нашия поет в статията, за която вече стана дума, са така дълбоки и проникновени, че не се нуждаят от подобна защита. И тази неприемлива сега за нас теза на поета за белетристичността на Чеховата драматургия не е в състояние да намали значението им. Още повече, че с нея Яворов е просто в крак с времето си и в изводите си стои на позициите на най-прогресивната театрална критика в Русия от края на века.

За дълбоко и истинско разбиране особеностите на Чеховата драма говорят онези места в статията, в които Яворов пише за „вътрешната атмосфера“ на пиесата, за „вътрешното настроение“ като сърцевина на произведението и подчертава абсолютната необходимост от сценичното ѝ пресъздаване. Той е запознат (сам отбелязва това в статията) с трактовката на Чеховите пиеси в Московския художествен театър. Чел е статията на А. Богданович в „Мир божий“, посветена на постановките на „Чайка“ и „Вуйчо Ваньо“ в МХТ²¹. Яворов смята своето тълкуване на пиесата близко до това на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко, макар и да анализира произведението изключително като текст. Още в самото начало той прави уговорката: „... аз имам предвид пиесата като текст за четене. И намерението ми е да установя недостатъка на текста, за да определя задачата на изпълнението на сцената.“²² Затова и си позволява да дава съвети на изпълнителите да задълбочат психологизацията на образите, за разкрият по-пълно тяхното вътрешно съдържание. Яворов предупреждава актьорите за опасността да следват пряко и само текста на пиесата. Нужно е да се чете между редовете, да се разкрие сложната душевност на героите, да се проникне във втория, същностен план на образите. И само тогава „из недрата на възсъздавания в нея (пиесата — б. м. Р. К.-Д.) живот би избликнало силно и заразително дихание на действителност, независимо от сценичната обстановка“²³.

Поетът много ясно е уловил своеобразието на хората, населяващи света на Чеховите пиеси — тяхната алиенираност, духовната изолация един от друг, потопеността на всеки един от тях в неговата лична драма. В това Яворов вижда недостатък на „Вуйчо Ваньо“, или по-точно — недостатък на текста на пиесата. Нарича го „липса на човечност“ и се пита: „... защо тия хора, толкова усамотени в мислите си, толкова отчуждени в чувствата си, защо не се разбят кому където очите видят, а се терзаят един друг сред чифлишкия задух?“²⁴ Но веднага уточнява, че майсторската актьорска интерпретация на отделните образи може да избегне тази „липса на човечност“ в текста на произведението.

Не можем да твърдим, че Яворов напълно, докрай е проникнал в своеобразната и сложна поезика на Чеховата драма. Той не разбира, или по-скоро разбира едностранчиво сложната емоционална атмосфера на произведението,

²⁰ Г. Найденова-Стоилова. П. К. Яворов. Пътят към драмата. С., 1963, с. 301.

²¹ Мир божий, 1909, кн. IV, отд. 2. Подписана е с инициалите на автора.

²² П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. IV, 114—115.

²³ Пак там, с. 118.

²⁴ Пак там, с. 115.

нарича пиесата „елегия на повяхналите листа, които падат и гинат навеки, на безвестните сълзи, проливани от човешката душа в безизходна горест“²⁵. От една страна, такава възприемане на пиесата е естествено за един лирик. За Яворов е трудно да избегне обаянието на нейната поетическа стихия. От друга страна, не трябва да се забравя, че Яворов е добре запознат и в много отношения се опира непосредствено на оценки на руската театрална критика от онова време, а някои нейни представители виждат именно такава емоционалната атмосфера на пиесата²⁶.

По-важно е за нас това, че Яворов не остава на етапа на чисто лиричното възприемане на драмата и търси социалните корени на поетичната картина в нея. „Това е картина на един живот, който се разлага. . . Ние чувстваме задушното изпарение на застояла вода, в която това лято професорът и жена му са паднали като някой камък, за да я раздвижат до заминаването си. И тя пак ще притихне — за скритите процеси на вътрешното разложение, които едва ще достигнат спокойната повърхност — може би само с някое отровно мехурче. . .“²⁷

Макар и покорен от красотата на поетичната тъга, Яворов е чувствителен и към светлото, оптимистично и здраво начало в пиесата. Чеховата мечта за бъдещето не му е чужда и затова с такава топлота пише: „Един лъх на здрав живот вее от тоя Астров в задухата на чифлика. И той е „несъществен“ — ние знаем това, обаче то е поради нещастната човешка действителност, която го заобикаля и убийствено гнети. Той работи за човека „подир хиляда години“ — и вярвайки в щастieto на далечното бъдеще, живее с мечтите си за него.“²⁸ Тази особеност в звученето на пиесата е много близка на Яворов, който живее с ужаса на българското настояще и страстната мечта за бъдещето. Кореспонденцията на поета показва как отношението му към обкръжаващия го свят и владеещото го настроение се изливат понякога в по чеховски звучащи редове: „Усещам се аз как от ден на ден характерът ми, душата ми дребнее. И не е чудно да се задави човек, когато всекидневно кисне в едно отвратително блато — блатото на заобикалящата го безхарактерност, подлост и най-мерзка, най-низкопробна амбиция. . .“²⁹ Това е точката, в която Яворов стои най-близко до Чехов — ужасът на пошлостта на настоящето и светлият копнеж по бъдещето. Тази вътрешна, духовна близост с руския писател му дава възможност така дълбоко и точно да проникне в същината на Чеховата пиеса и като израз на отношението на автора ѝ към света.

Като знаем, че статията е написана по времето, в което поетът замисля и започва работата над първата си драма, оценките за „Вуйчо Ваньо“ имат много важно значение за изследователите на неговото драматургично творчество. Защото основните принципи на Чеховия драматургичен маниер, набелязани в статията, навлизат в структурата на неговата драма, в образите, в същността на драматичното действие. Статията за „Вуйчо Ваньо“ е написана през пролетта на 1908 г., когато поетът работи върху замисъла на „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“. Текстът на тази пиеса се оформя напълно по-късно — през 1911—1912 г. Напълно естествено е задълбочаването в спецификата на Чеховата драма, изводите и обобщенията, направени за „Вуйчо Ваньо“, да окажат своето въздействие. В осъдената литература, посветена на този проблем, „Когато гръм удари. . .“ се разглежда като „по-чеховска“ от другата голяма пиеса на Яворов, ако, разбира се, могат да се правят подобни опреде-

²⁵ Пак там.

²⁶ Вж. С. Глагол (С. Сергеевич), Ю. Айхенвалд, С. Гершензон и др.

²⁷ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит., изд. т. IV, с. 112.

²⁸ Пак там.

²⁹ Пак там, т. V, с. 322.

ления за неговата драматургия³⁰. На обстоятелството „близост по време“ на двете творби — статията и пиесата на Яворов — се придава твърде голямо значение, при това неоправдано.

Наистина „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“ е произведение, написано сложно, с богато вътрешно съдържание. „Гниене... под гладката повърхност“ — така Яворов определя конфликта на „Вуйчо Ваньо“. Това „гниене“ е смисъл и на драматичния конфликт в „Когато гръм удари...“. Безспорно в изграждането на конфликта, на драматичното действие и диалога Яворовата пиеса напомня за един или друг чеховски похват. Обстановката, в която протича действието на пиесата (цифликтът), и най-вече финалът са пълни с по чеховски дълбок вътрешен смисъл. В последното действие на пиесата Яворов облича в плът и кръв известния чеховски принцип: „Нека на сцената всичко бъде така просто и едновременно така сложно, както е в живота. Хората обядват, просто обядват, а в това време се създава тяхното щастие или се разбива животът им.“³¹

Суетата около изпращането на Бистра, делничните грижи на Олга около трапезата, около детето, преминаващите от една към друга тема разговори на персонажите и в същото време, зад тях — едно напрегнато вътрешно действие, една нова назряваща драма се улавят във вътрешния план, в „подводното течение“ на действието. Но така или иначе, трябва да признаем, че присъствието на „чеховското“ тук е епизодично и като цяло поетиката на произведението следва традицията на драматичната поетика от ибсеновски тип. Яворов строи изключително напрегнати външно ситуации, невероятно напрегнати сцени. С право Л. Георгиев отбелязва, че в първата си завършена пиеса, „В полите на Витоша“, Яворов е „много по-сдържан и овладян, героите му преживяват тежки удари, но не изпадат в мелодраматизъм и сантименталност. Същото не би могло да се каже за „Когато гръм удари...“. Двете му пиеси са несъизмерими по художествените си и сценични достойнства.“³² Колкото и странно да е, но тази, според спомените на съвременниците, замислена като „спор“ с Ибсен пиеса следва повече традицията на великия норвежец, отколкото която и да било друга. И затова следите на чеховската „школа“ не трябва да се търсят изключително в това произведение. Много по-осезаемо и резултатно тя се проявява в другата голяма драма на поета — „В полите на Витоша“, написана през 1910 г.

В литературата, посветена на творчеството на Яворов, въпросът за присъствието на „чеховска струя“ в това именно произведение почти не се засяга. Разбира се, когато говорим за такова присъствие в драматургията на един от най-талантливите български творци, то съвсем не означава да се търсят преки аналогии или заимствувания. „Чеховското“ откриваме преди всичко в новата идейно-естетическа концепция за формата на драматургичното произведение, за функцията на всеки негов елемент. „Чеховското“ — това е въздействието, типологическата близост с идейно-естетическата позиция на руския автор към света, то е във възприемането и осмислянето на този свят.

И в двете си пиеси поетът развълнувано разглежда проблеми, свързани с предпочитания от Чехов свят на интелигенцията. Но, разбира се, както и при руския автор, така и тук драматургът не се затваря в тясната рамка на специфичните за тази среда частни проблеми, а търси в тях отражение на голямото, същностното съдържание на епохата, търси проекцията на важни обществено-социални и нравствено-философски конфликти на времето. Проблемът за интелигента, за неговата борба и съдба у Яворов, както и у Чехов, прераства в

³⁰ Вж. П. Русев. Драмите на Чехов и драматургът Яворов. Цит. изд.

³¹ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. XIII. М., 1944—1951, с. 422.

³² Л. Георгиев. П. К. Яворов. С., 1982, с. 322.

проблем за личността изобщо, за човека на определена епоха, на обществените ѝ и конкретно-исторически условия. Първият пункт, в който се проявява споменатата типологическа близост, е драматичният конфликт.

В статията си за „Вуйчо Ваньо“ поетът обръща внимание на това, че Чехов (за разлика от традицията) среща зрителя с един отдавна съществуващ и оформен конфликт. Неговото начало е някъде назад, до вдигането на завесата, „истинската драма... е оттикната в миналото“³³. За разлика от предшествениците си Чехов никога не сочи конкретен акт на несправедливост като причина за злото. За него животът като цяло е несправедлив. Затова и в пиесите му драматичният конфликт винаги излиза далече зад рамките на чисто личното. Навсякъде в драмите му се срещаме с един голям, общ конфликт на героите с живота, с враждебния за тях свят. В тях няма сблъсъци, няма антагонисти в традиционния смисъл на думата, там всъщност никой с никого не се бори. Никой от персонажите не носи вина за нещастieto на другите. Непосредствено, спонтанно избликналият конфликт между Серебряков и вуйчо Ваньо в едноименната пиеса на Чехов е само отражение, проекция на големия конфликт на героя със живота, с враждебната му сила. Този конфликт властвува над съдбите на героите, остава неизменен и нерешен докрай.

По подобен начин и Яворов строи своята драма. Конфликта между Христофоров и Мила, от една страна, и Драгоданоглу, от друга, изследвачите често разглеждат като основен, същностен конфликт на драмата. Като аргумент в тези случаи се изтъква автобиографичното начало в пиесата, личният конфликт на поета с П. Ю. Тодоров и др.³⁴ Но Яворов не е от творците, които могат да се задоволят с изрза на чисто личното, да се затворят в кръга на своите интимни проблеми и конфликти. Сама по себе си ориентацията на поета към драматургичния жанр е продиктувана от много ясен стремеж у него да прекрачи рамката на личното, да се докосне до общото, до големите въпроси на времето и обществото. „Все ми се иска да се заловя с някоя по-едра работа — но се изразходвам на дребно, в песнички. А те, брат, не стигат, за да каже човек всичко, което се е набрало в душата. Искат ти се да се излееш по-нашироко, да отприщиш бента изцяло, а не да църиш строфа след строфа. Годишите минават и ти млчиш, тъпчеш по тесните пътечки и не излизаш на широкия път...“ — споделя Яворов в едно писмо от 1906 г.³⁵ А на Боян Пенев пише: „Стиховете ме отвращават почти. В тях човек не може да каже всичко, ако не е и принуден да престоя всичко... Работата е, че аз искам да се изкажа по-пълно и по-ясно. И за това трябва да подиря друг жанр.“³⁶

За това, че „В полите на Витоша“ не е замислена и осъществена от Яворов само като разказ за трагедията на една любов, свидетелствува и широкото присъствие на обществения живот, отражението на политическите борби, на оформените тогава партии и лагери. Героите в пиесата са представени не само и не толкова в техните лични отношения, колкото в политическите, в обществените си връзки (Христофоров, Драгоданоглу, Чудомир Чипиловски). Това придава на камерния на пръв поглед личен конфликт огромно обществено съдържание. И затова въпреки външната си значимост сблъсъкът Мила—Христофоров—Драгоданоглу няма значението на основен драматичен конфликт. Той е само проекция на големия и стар конфликт на героите с един свят, който гнети и подтиска, който поставя на всяка крачка непреодолими прегради пред естествените човешки пориви и стремежи. Един конфликт с живота, за който

³³ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. V, с. 106.

³⁴ Л. Георгиев. Цит. изд., с. 306 и др.

³⁵ Писмо до М. Янков. — Личен архив. Цит. по кн. Г. Найденова. П. К. Яворов. Цит. изд., с. 318.

³⁶ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. V, с. 278.

Аmeli казва: „В тая страна има много слънце, но има и някаква тъмнина, която се разсипва като черен прах дори в сиянието на самата природа. Не е ли то черният прах на един груб живот — с много празници в календара и с нито един празник в сърцата? . . . Тая сутрин . . . слънчето грееше ослепително, но аз имах видението на същия задушителен черен прах! Гледайте отсреща планината, която постепенно се загръща в тъмни облаци. Само такава природа би била подходящ декор за много неща в българския живот. . .”³⁷

Още в самото начало на произведението става ясно, че зрителят се среща (подобно на Чеховите пиеси) с един отдавна оформен и назрял конфликт. Завръзката, неговото начало се губят в миналото. Със случайни, казани като че ли между другото реплики, с отделни фрази се създава впечатление за нещо отдавна съществуващо, към което героите са сякаш привикнали: „М и л а. Те мислят, че всичко свърши тогава, преди три години. . . Отдавна исках да дойда в София. . .”³⁸ Стременията на героите, особено тези на Мила, са естествени човешки стремения към любов и щастие. И въпреки това — неосъществими. Пред нейната мечта, както пред мечтата на трите Чехови сестри, се изправя мощна и враждебна сила. И въпреки ярките драматични сблъсъци на отделните персонажи, въпреки няколко открити съткновения на сцената ние живеем с усещането за нещо голямо, мрачно и силно, което стои зад Драгоданоглу, Елисавета и другите. Сами по себе си те са твърде жалки, за да бъдат истински виновници за трагедията. Драгоданоглу е толкова виновен за трагедията на Мила и Христофоров, колкото жалкият професор Серебряков за трагедията на Иван Войнишки. Той е твърде слаб, за да определи така трагично пътя на героите. Присъствието му на сцената само наметква за това, което остава зад нея — за голямата зла сила на живота, за враждебния на героите свят, който руши мечтите, пречупва съдбите. Мила инстинктивно усеща, че трябва да се бори с нещо много по-голямо и по-страшно от съпротивата на семейството си. Оттам и нейният страх, почти ужас в момента, когато появилото се за миг съмнение в любовта на Христофоров е изчезнало и тя трябва да е само щастлива. „М и л а. (Засмива се.) Аз благодарих за целувката?! Но как се уплаших. (Почти мрачно.) Сега се боя! . . .”³⁹

Като тема в драматургията този конфликт е познат и на руската, и на световната литература. Но нито у един творец преди Чехов злото на живота, неговата всеобхватност не са били представяни с такава сила на художественото въздействие. Присъствието на тази реална (не абстрактна, както е у Метерлинк) враждебна мощ личи навсякъде, в цялата атмосфера на пиесите, в трагично неудачните съдби на героите. Точно такъв, реален и зловещ, е мракът, който тегне над Яворовите герои. Неговата сила звучи във вътрешния план на пиесата, в подтекста на драматичното действие и превръща конфликта на Мила и Христофоров в един голям конфликт на човека, на личността с живота. „Истинската драма във всички времена има една задача: да извае вътрешния човек, който страда и гине в бездействие в определена обстановка. Само по този път тя осъществява художествената правда.”⁴⁰ Стременият да изобрази борбата и трагичната гибел на този „вътрешен човек“ го карат да се обърне към опита на руския драматург и свободно и виртуозно да изведе драматическия конфликт от тясната традиционна сфера, да му придаде такъв широк и обобщаващ характер. Чрез мъчителните търсения и борбите на героите да разкрие коренната неустроеност на българския живот от онова време. При-

³⁷ Пак там, т. III, с. 111.

³⁸ Пак там, 10—12.

³⁹ Пак там, с. 68.

⁴⁰ Пак там, т. IV, с. 87.

чина за трагедията на героите му е не конкретният акт на несправедливост, не конкретна личност, а враждебният, обрекъл ги на гибел свят.

Големият и съдържателен обществен смисъл на конфликта превръща първото завършено сценично произведение на Яворов в събитие за българската драма и театър. В това отношение „В полите на Витоша“ е пиеса, която дори според най-скептично настроените критици от онова време „бележи пътя, по който ще се развива българската драма“. Д. Кьорчев, автор на най-рязко отрицателната рецензия за пиесата, признава: „...занапред в България драмата ще се развива само по този път“⁴¹. Истина е, че съвременната на Яворов критика не успява да проникне в голямото и обществено значимо съдържание на конфликта. За нея голямото достойнство на пиесата, това, което я прави етапна в развитието на българския театър, е обстоятелството, че в нея диша и живее съвременният живот. „П. К. Яворов направи смел жест да смъкне драмата от далечините на историята и мъглявите висини на символизма до нашата действителност“ — се отбелязва в една от рецензиите⁴².

В решаването на конфликта Яворов не повтаря точно пътя на Чехов. Неговата ярко драматична, дълбоко емоционална натура не му позволява да остане в рамките на крайно сдържаната в израза Чехова драматургична поетика. Във „В полите на Витоша“ конфликтът се реализира на сцената в редица сблъсъци, за да достигне своята кулминация и трагично да се разреши в една впечатляваща драматична сцена, абсолютно неприемлива за крайно пестеливия във външните прояви на драматичното действие Чехов. Но и Яворов, доколкото е възможно това за неговия темперамент на драматург, се стреми да не бъде многословен, да избегне чисто външния драматичен ефект и ако някъде го допуска, той обикновено е наложен от логиката на характера на героите. Подобно на Чехов, който изнася зад сцената всички остро драматични събития, така необходими в традиционната драма — самоубийството на Трепльов, пожара, дуела и смъртта на Тузенбах, Яворов не изнася пред зрителя сцените на първите сблъсъци на Драгоданоглу и Христофоров. За такава тенденция към външно немногословен, но пълен с голямо вътрешно съдържание драматургичен психологически анализ свидетелствува сцената с гибелта на Мила под трамвая.

Яворов много майсторски режисира тази сцена, тя е една от най-ярките прояви на оригиналния му драматургичен талант. Авторът изнася събитието до зрителя косвено, единствено чрез лишените от особено емоционално съдържание, сякаш безлично фиксиращи действието реплики на Елисавета: „Боже, съседите! . . . Нека да я видят сега галената. . . О, тя вече е на улицата. . . Нека. . . нека. . . прах не давах да падне върху нея. . .“, докато се стигне до ужасения вик: „Олеле, тя! Тя се уби!“ Авторските ремарки в тази сцена, делничните жестове на Елисавета, прозачните: „Полуотваря вратата на балкона, но се по-върща. . . иска да гледа през стъклото, но светлината ѝ пречи. . . угася електричеството и пак отива до прозореца. . . иска да отвори прозореца, но не може“, наслагват изключително силно вътрешното напрежение, създават усещане за близкия трагичен взрив⁴³. Това е един от епизодите в пиесата, в които Яворов творчески, със съвършена свобода използва и доразвива постиженията на модерната Чехова поетика и достига изключителни резултати.

Същите корени раждат и майсторската двупланова оркестровка на много от сцените и епизодите в пиесата. Особено показателна в това отношение е сцената на гробището, донесла толкова упреци на автора от страна на съвременната му критика. Това е сцена, написана изключително от един зрял дра-

⁴¹ Д. Кьорчев. Трагедията на Яворов. — Воля, бр. 159, 17. X. 1911.

⁴² Пак там.

⁴³ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. III, с. 72.

матургичен талант. Двата плана, двата пласта на диалога — вътрешният и външният — са осъществени с неповторимо майсторство. Яворов много широко използва Чеховия похват на подтекста, на психологическото „подводно течение“. Външно приповдигнатите, емоционални, почти патетични реплики на Христофоров, искрено развълнуваните реплики на Мила въпреки оптимистичния наглед тон, въпреки финалното „Ще бъдем щастливи!“ носят дълбоко трагичен подтекст. Поетът го извежда много тънко в отделни, външно незначителни фрази, в ремарките, в музикалния съпровод на епизода. Съдържан в развитието на външното драматично действие, Яворов съсредоточава вниманието си върху вътрешното. Очевидно той се ръководи от принципа на Чехов, че „истинската драма е в душите на хората“, и търси събитийността във вътрешния живот на героите си.

Не можем да кажем, че подобно на Чеховите, така и Яворовите драми са напълно лишени от външно драматично действие. Но ясно се чувствава стремежът на поета да изнесе съдържанието на пиесата повече чрез „подводното течение“ на действието. Голямо вътрешно напрежение, изключително подвижно вътрешно действие се крие зад външното бездействие на героите, раздвижва външно статичните епизоди като този на гробището във „В полите на Витоша“, финалната сцена на „Когато гръм удари...“.

Когато говорим за „чеховска струя“ във „В полите на Витоша“, не можем да отменим нейните герои. В началото на века българската интелигенция, с малки изключения, изживява кризата на руската интелигенция от 80-те и 90-те години на XIX в. За дълбоката идейна криза сред интелигентските среди в Русия изиграва роля крахът на народническото движение, а оттам — и пълното разочарование в неговата идеология. Това предопределя колебанията и лутанията на по-голямата част от руската либерална и дребнобуржоазна интелигенция независимо от факта, че в средата на 90-те години се оформя и печели привърженици новата прогресивна идеология. В България в началото на нашия век марксизмът е намерил вече своите последователи, нещо повече — техните позиции са оформени и избистрени. Тези идеи се приемат спонтанно и от представителите на интелигенцията, но като цяло в пътя си към тази нова идеология тя запазва свойствените за нея колебания и лутания, мятания в една или друга посока. Вярата в дълбокия демократизъм на социалистическите идеи, в тяхната правота се съчетава със скептицизъм и вътрешни противоречия, с неспособност за резултатна жизнена промяна.

Почти същите черти на руския интелигент разглежда Чехов в творчеството си като цяло и преди всичко — в драматургията. Във връзка със спецификата на руския живот от онова време и на личната позиция на писателя отношението му, оценката за героя се отличават доста от тези на Яворов. Чехов е много по-взискателен към героите си. Но и българският автор размишлява над централния за Чеховата драматургия въпрос: защо тези прекрасни, духовно чисти и умни хора така неудачно, а у Яворов — подчертано трагично — реализират човешката си съдба. И двамата не са от творците-проповедници, и двамата са далеч от стремежа да наложат своя отговор, своята формула. Чехов казва: „За писателя е важно да постави правилно въпросите, той не е длъжен непременно да даде отговор.“⁴⁴ Той органично се чуждее от догматично наложената формула. Оттам — Чехов е от творците, които оставят произведението си „отворено“ към зрителя, дават му възможност за сътворчество, за размисъл и изводи. Яворов подчертава тази особеност на руския драматург, когато говори в статията си за възможността непълнотите в текста да се до-

⁴⁴ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Цит. изд., т. XIV, с. 163.

пълнят с актьорска игра, със съавторство на изпълнителя. И сам „отваря“ пиесата си към възможни решения, изводи.

Яворов рисува героя си с неговата сила и слабост, наистина „п о с т а в я“ въпроса за неговата стойност и историческа перспектива. Не може да се каже, че във „В полите на Витоша“ поетът използва само две бои, „черната и бялата... Черно-бялото представяне на героите — намира Л. Георгиев — създава едно усещане за графичност в рисунъка, тъй добре съответстващо на основното настроение на драмата, определящо се сякаш от сгъстената атмосфера, в която избухва конфликтът... Докато Христофоров и Мила са обleti в слънце и красота, надарени с обаяние, д-р Чудомир Чипиловски е окарикатурен, Драгоданоглу е непрекъснато оскърбяван...“⁴⁵ Едно внимателно вглеждане в пиесата показва, че Христофоров далеч не е идеализиран и изграден единствено в положителен план. Ако действително образът беше такъв, Яворов с нищо не би излязъл от рамките на традицията в това отношение. Според нас той тук се ръководи от принцип, който много прилича на Чеховия (още от „Иванов“). За отношението си към героя в първата си завършена голяма пиеса руският драматург пише така: „Аз исках да бъда оригинален. Не показвах нито един злодей, нито един ангел... никогоне обвиних, но и никого не оправдах...“⁴⁶ (писмо до Ал. Чехов). Яворовият герой е действително борец и отрицател, страстен противник на един обществен ред, с политически темперамент, непознат за Чеховите герои. Той носи (заедно с Мила) нещо голямо и ново и в негово име отново и отново е принуден да влиза в конфликт с обкръжаващия го свят. Огромното му, трогателно чисто и трагично чувство към Мила го прави обаятелен, неповторим образ в нашата драматургия. Но въпреки това определението „идеализиран и романтизиран“ (Л. Георгиев) за Христофоров не може да се приеме.

В психологическия рисунък на героя се улавят някои вътрешни дисонанси (така характерни и за Чеховия интелгент), личат колебания и лутания, понякога и неясноти. Редом със силата му е и неговата слабост. И това съвсем не е недостатък на произведението. В статията си, посветена на „Вуйчо Ваньо“, Яворов определено защитава позицията на „жизнената правда“ в драматургията. Този принцип той следва и в изграждането на характерите в пиесата и конкретно — на Христофоров. Не можем да отменим някои моменти в представянето на героя, които просто ни връщат към Чехов, към неговите герои и похвати в изграждането на характера. Както вече изяснихме, ние търсим близостта, обусловена, от една страна, от контакта и въздействието на руския творец върху нашия, но в същото време обусловена и от сродни историко-социални условия, породили сроден общественно-психологически тип. Христофоров, както и героят на Чеховата драматургия, е личност, стояща доста далеко от резултатната практическа дейност, от реалното и пълноценно приложение на вътрешния потенциал. За това качество съвършено определено намяква авторът още в самото начало на пиесата чрез ироничните реплики на Чудомир Чипиловски. Те са всъщност първата и затова важна характеристика на героя, макар че тя е реализирана в ироничния подтекст на Чудомировите похвали: „Тоя бивш будилник... Тоя бивш захародумен оратор на работническите събрания... тоя настоящ лъчезарен политически деец, тоя безподобен публицист, тоя доброволец в литературната критика... Изобщо, тоя човек, създаден сякаш да п р и к а з в а, в е ч н о д а п р и к а з в а“⁴⁷ (разр. м. Р. К.-Д.). Неволно си спомняме характеристиката на Вершинин от

⁴⁵ Л. Георгиев. П. К. Яворов. Цит. изд., 320—321.

⁴⁶ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Цит. изд., т. XIII, с. 121.

⁴⁷ П. К. Яворов. Собр. съч. Цит. изд., т. III, с. 10.

„Три сестри“ на Чехов, направена от Тузенбах: „... Славно момче е. И е умен несъмнено. Само че много говори.“⁴⁸

Репликите на Чудомир Чипиловски са майсторско тънко въвеждане в характера на героя, намек за много съществена страна на личността и поведението му, особеност, в която се оглежда слабостта на цяло едно поколение интелегенти. „Враждебната позиция, която Христофоров заема спрямо буржоазните порядки, е твърде привлекателна и ние нито за миг не се съмняваме в искреността на убежденията му — се отбелязва в едно по-ново изследване за Яворов, — но тази позиция се изразява само в „думи, думи...“, „... понеже проповедите му нямат конкретно историческо съдържание, а са просто израз на възмущението на човешкия дух... Когато го слушаме как красиво говори... ни идва на ум реплика на Хамлет: „... думи, думи, а дела няма...“⁴⁹

В бунта на Христофоров има много отвлеченост, характерна за Чеховите „философствуващи“ герои Вершинин и Тузенбах. В него той се води от недотам ясни идеали (неслучайно в разговора се споменава Шопенхауер), които в крайна сметка обуславят отдалечеността на героя от реалността, а оттам — и неспособността му за действие, безпомощността пред конкретните препятствия, които животът изправя. Има великолепно епизоди, като сцената на гробището, в които Яворов по чеховски, чрез подтекста дискредитира героя, оголва вътрешното безсилие на съзерцателната му в крайна сметка натура. Тогава, когато повече от всякога е необходимо да се стъпи на земята и да се действа, Христофоров изпада в някакъв пристъп на патетическо красноречие, навлиза в отвлечени размишления за жената, за любовта и изпадо е разкрива като човек, роден да „приказва, да приказва“. Както пише С. Илиев, в този момент и „най-патетичните тиради не са в състояние да го изтръгнат от нерешителността му да действа“⁵⁰.

Яворов много тънко проектира темата за вътрешното безсилие на героя в репликите на Мила (сцената на гробището). „М и л а. Когато ти говориш... аз не слушам, а виждам. Виждах бистри струи. Когато говореше, аз се чувствавах като жаден човек, който се навежда и пие — и все пак гори от ж а ж д а...“⁵¹ (разр. м. Р. К.-Д). Тази сцена, оценявана като слабост от критиците, е може би най-големият успех на драматурга, най-ярка изява на зрелия му талант. Тук той с лекота и съвършенство използва средствата на новата драматургическа поетика, откритията, направени от Чехов. Съдържащият подтекст на диалога донася до зрителя същността на това, което става, води го към сърцевината на характера на героя. Трагичният вопъл на Мила, вопъл за спасение: „Спаси ме, мене спаси: аз съм изгубена в пъкъл, в който живея!“, е посрещнат от цял водопад възвишено-поетични думи за любовта... и нищо повече. На трагичната тема на Мила в оркестровката на диалога отговаря вътрешната тема на Христофоров — слабостта му, безсилието, изнесени от подтекста на репликите му. Това е сцена, оркестрирана с изключително майсторство, в нея вътрешно устремените един към друг герои непрекъснато се разминават във вътрешния план. И не можем да не си спомним раздялата на Маша с Вершинин („Три сестри“). Тяхната любов преминава като прекрасна поетична вълна през Чеховата пиеса. Но тук, в един съдбовен за двамата момент, героят също не може да се отърси от безпомощността си и редом със скръбните думи неочаквано чуваме една нелепа за момента философска тирада, която го разобличава повече от всичко. Той бяга от реалността, бяга от нейните въпроси в привичната абстрактна сфера: „Какво да ви кажа? За какво да

⁴⁸ А. П. Чехов. Избрани произведения в шест тома. Т. VI. С., 1970, с. 79.

⁴⁹ С. Илиев. Противоречивият свят на Яворов. С., 1976, с. 274.

⁵⁰ Пак там, с. 272.

⁵¹ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. III, с. 64.

пофилософствувам? . . . Животът е тежък. Мнозина от нас си го представят съвсем безнадежден, но все пак трябва да признаем, че той се прояснява, става все по-лек и очевидно не е съвсем далеч времето, когато ще стане съвсем безоблачен. . . Да прибавехме към трудолюбието образование, а към образованието — трудолюбие. . . ”⁵² И всичко това се казва в минутата на прощаване завинаги с любимата жена! Чехов много определено налага извода за това, че от героя, който не е способен да реши повече или по-малко разрешимите си лични проблеми, не може да се очаква активност, още по-малко — резултат в решаването на сложните обществени проблеми. Дискредитирал се веднъж в личен план, героят сам води към изводи за своята стойност в обществен план.

Всъщност Яворов сам много точно е определил характера, а оттам и стойността на героя си. Той нарича Христофоров „философстващ романтик“, воден от книжни представи за живота, рискуващ окончателно да се откъсне от реалността. Целият му огромен вътрешен потенциал се реализира в красноречие. . . тоест в празно действие. И това го прави брат на прекрасните в смътните си пориви към бъдещето, озарени от неясни идеали, но слаби на дело Чехови герои. Идете, мечтите на Христофоров са съзвучни на тези на Вершинин, на Тузенбах и Астров, спечелил спонтанната симпатия на Яворов. Мечтата му за „просвета“, за „самоусъвършенствуване“, „за духовен живот“ звучи като илюзията на Вершинин за културната еволюция като единствен път към новия живот, като „културничеството“ (Г. Бердников) на Астров, а, ако се върнем по-назад — и на Иванов от едноименната пиеса на Чехов. „Вершинин мечтае за това колко хубав ще бъде животът след триста години и не забелязва, че всичко около него се разлага, че Солений от скука и глупост е готов да убие жалкия барон Тузенбах“ — пише по този повод М. Горки⁵³.

И у Чехов, и у Яворов идеята за смисъла на съществуването чрез духовното, чрез културното усъвършенствуване на личността сама по себе си говори за абстрактната, откъсната от живота и оттам — трагично обречена жизнена позиция на героя-интелигент. Затова е трудно да се съгласим с мисълта, че единствено животът е причина за трагизма на героите във „В полите на Витоша“. „Нямаше място в този живот за безукорно честния човек да си осигури препитание. Животът налагаше компромиси. А фантасти като Христофоров загиваха, без да могат да се подчинят“ — пише Г. Найденова-Стоилова⁵⁴. Предпоставките за трагичната си гибел Яворовият герой носи у себе си, неговата нежизнеспособна позиция естествено предполага трагичното разрешение на конфликта. Още повече, че по това време, в същите български условия, други българи не се предаваха в борбата със същия живот и не правеха компромиси.

Навсякъде в образа на Христофоров Яворов проектира дълбоко вътрешно противоречие, противоречие между думи и дела, така характерно за Чеховите герои. „Всеки път, когато някой от героите на Чехов е поставен пред необходимостта да извърши сложна и решителна постъпка, всеки път, когато действието се издига до кулминация, Чехов с насмешка — горчива или иронична, прерязва стъпалата на стълбата, по която персонажът трябва да се качи до пиедестала. Човекът пада, спъва се. . . и изведнъж разкрива безсилието си. . . ”⁵⁵ Така пише за Чеховия подход в изобразението на героя-интелигент от края на XIX в. К. Рудницки. Подобно на падането от стълбата, водеща към пиедестала, е и поведението на Христофоров в сцената на гробището. Героят следва докрай противоречивата си същност, последното му трагично решение е и последно доказателство за безкрайната пропаст между думи и дело у него.

⁵² А. П. Чехов. Избрани произведения. Цит. изд., т. VI, с. 133.

⁵³ Горький и Чехов. Переписка. Статии. Висказывания. М., 1954, с. 138.

⁵⁴ Г. Найденова-Стоилова. П. Яворов. Пътят към драмата. Цит. изд., с. 377.

⁵⁵ К. Рудницки. Спектакли разных лет. М., 1974, с. 73.

И след почти убедителното: „... ние нямаме намерение да се самоубиваме: ние не се плашим от спънките на живота, и при това — сладко е да се живее. . . Съветвам те: никога самоубийство! То е подлост, измяна към живота. . .“ следва самоубийството му пред леглото на умиращата Мила⁵⁶.

Разбира се, бихме отишли твърде далеко, ако поставим знак за равенство между героя на Яворов („В полите на Витоша“) и Чеховия герой. В позицията си, в оценката си за него Яворов стои по-близо до Чехов от края на 80-те години („Иванов“), когато руският драматург дълбоко съчувствено, с топлота и разбиране рисува мятаната се, противоречива и обективно безсилна натура на своя герой, когато вижда у него преди всичко една трагична жертва на руския живот. По-късно, в зрелите си пиеси, Чехов издига критерия за действително като единствен и най-важен в оценката на героите. Художникът става крайно възискателен, насмешливо-ироничен, когато разкрива жизнената им несъстоятелност. В безспорното признание на духовната красота, в съчувствието към субективната трагедия звучи безпощадно иронично разобличение на илюзорната, лишена от жизнена сила позиция. Дистанцията автор — герой тук е доста голяма и дава възможност на твореца да бъде пределно ясен и обективен в оценките си. Яворов стои много по-близо до своя герой. Не само защото му отдава съкровени свои мисли, не защото чрез него отново преживява голямото си и трагично чувство, а защото Христофоров носи чертите на едно поколение, към което повече или по-малко принадлежи и самият поет. Дистанцията тук е малка, затова и Яворов никъде не дискредитира така остро иронично героя си. Иронията — там, където тя се проявява — е дълбоко в подтекста, дружка и топла, приглушена от спонтанно горещо съчувствие към трагедията.

Естествена за поета-драматург е лиричната обаятелност на произведението. Една прекрасна и чиста, една поетична стихия обгръща неговите герои. Тя, знаем, спечелва много упреци за поета от страна на съвременниците му, дори и от такива познавачи като Боян Пенев. Но Яворов има гениалния пример в лицето на Чеховата „лирична драма“ (М. Горки) и знае каква огромна роля може да играе лиричното в осъществяването на авторовия замисъл. Лиричната тема у Яворов, както и у Чехов външно не е носител на определено идейно съдържание, но, както се отбелязва в едно изследване, „само по себе си наличието на лирични мотиви не предполага откъснатост на съдържанието от актуалните обществени въпроси“⁵⁷. Подобно на Чехов Яворов слива житейското с лиричното с особена вещина и чувство за мярка. Затова във „В полите на Витоша“ съвсем естествено се възприема внезапното нахлуване на лиричния поток. Високата поезия, истинските стихове в проза, които героите произнасят, се посрещат спонтанно, незабелязано. И това е така, защото цялото развитие на вътрешното действие (и у Яворов, както и у Чехов) е подготвило своеобразния лиричен „възрив“. Затова учудва разкото противопоставяне на драматурга и лирика Яворов, което се прави от някои изследвачи. „Двете последователни действия. . . — четем в книгата на Г. Найденова — . . . доказват особено ясно борбата между лирика и драматург. Третото действие дължи своята красота до голяма степен на лирика, докато в следващото действие драматургът овладява всички пружини на драматичното действие и го довежда до сила, ненадмината в нашата литература.“⁵⁸

Трябва веднага да се подчертае, че в осмислянето на лиричното начало в пиесата Яворов определено следва пътя на руския драматург. Трудно би могло да се сложи знак за равенство между лиризма на Чехов и този на Метерлинка, чието творчество Яворов добре познава. Поетичната атмосфера в пиесите на

⁵⁶ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. III, с. 101.

⁵⁷ Г. Бердников. Чехов—драматург. М.—Л., 1957, с. 245.

⁵⁸ Г. Найденова-Стоилова. П. К. Яворов. Пътят към драмата. Цит. изд., с. 374.

белгийския драматург е напълно лишена от обществен заряд. В тях борбата се води между абстрактните сили на доброто и злото, на любовта и смъртта. Емоционалната наситеност, богатството и красотата на чувствата са едно от големите постижения на Метерлинк. Но те са напълно откъснати от реалния живот (става дума за символистичните пиеси на Метерлинк), не носят дори намек за някакво обществено или социално съдържание.

Българският драматург не отминава и едно друго изключително откритие на Чехов — използването на звука в разкриване богатото вътрешно действие на пиесите. Тук гениалният драматург достига такава хармония и изразителност, че кара К. С. Станиславски възторжено да пише: „...той уточни и задълбочи нашите познания за живота на вещите, на звуковете, на светлината на сцената, които както в театъра, така и в живота имат огромно влияние върху човешката душа. Здравчът, залезът на слънцето, бурята, дъждът, първите утринни звуци на птиците. . . песента на щуреца, камбаната са нужни на Чехов не за външен сценичен ефект, а за да ни разкрият живота на човешкия дух!“⁵⁹ Сцената на гробището, с нейния забулен облачен ден, с далечния погребален звън, приглушеното погребално песне неумовимо водят към трагедийния подтекст, намекват за близката трагедийна развръзка; светлините в четвърто действие и особено играта на светлината и звука във финалното пето действие играят много голяма роля, създават онази единствено необходима за събитието атмосфера, подсказват, водят към драматичните преживявания на героите.

Разбира се, когато говорим за „школа“ при един автор от величината на Яворов, и дума не може да става за преки следвания и заимствувания. Яворов остава докрай предан на себе си, самобитен и в поетичната, и в драматургичната си изява. Безспорно е обаче приобщаването му към големите открития на драматургията, без които не може да мине нито един истински творец. Като всеки голям талант, като изключителен творец в българската литература, той не може да отмине създаденото от него, не може да не почерпи опит както в поезията, така и в театъра. Тук става дума за ясно очертан интерес, нещо повече — за типологическо сходство със създадените, макар и още неутвърдени достатъчно широко, но безспорно плодотворни и чертаещи пътя на световната драма традиции, каквито са чеховските. Не трябва да забравяме, че Чеховата драматургия се налага в световната драма и театър около 20-те години на нашия век. В САЩ — дори през втората половина на 20-те години, след гостуването на Московския художествен театър. Твърде голяма е традицията по онова време, за да се наложи руският гений на театъра със своята съвършено оригинална драма и да се превърне в учител и основоположник на театъра на XX в. За това колко голяма е властта на Ибсен над умовете и сърцата по онова време, може да се съди от факта, че един Бърнард Шоу, страстен негов поклонник и популяризатор, дълго не приема Чехов. Но като че ли само за да премине изведнъж на негови позиции и да напише през 20-те години „Дом, в който се разбиват сърца“ — пиеса с твърде осезаемо присъствие на Чеховата естетика и драматургична поетика.

Ние знаем, че Чехов не е единственият учител на Яворов в драматургията, че редом с него трябва да се споменат имената на Ибсен, на великия Шекспир. Но посоката на нашето изследване е такава, че концентрира вниманието ни именно върху отношението „Яворов—Чехов“, което в една или друга степен е „бяло петно“ или най-малкото — недостатъчно пълно изследвано от нашата наука. Трябва да признаем, трябва да отдадем заслуженото на големия български драматург, който още в началото на века успява да проникне и разбере величието на Чеховото дело в театъра, да „школува“ у него и да създаде безспорно най-зрялото си и значимо произведение за сцена под знака на Чеховото новаторство.

⁵⁹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. Т. I. Моя жизнь в искусстве. М., 1954, с. 223.

ЖИВАТА „МЪРТВА“ ПОЕЗИЯ

СТОЯН ИЛИЕВ

„МУЗИКА ПРЕДИ ВСИЧКО“

Известна е огромната любов на Николай Лилиев към музиката. В спомените си за него Андрей Стоянов пише: Лилиев „обичаше музиката и посещаваше концерти, но само хубави концерти, които можеха да задоволят вискателния му вкус. За неговата музикалност свидетелствува поезията му, един от съществените белези на която е изразителната напевност. Не са много стихотворенията в нашата литература, които да се претворяват така непринудено в музика, в художествени песни, както неговите. Прозвучали като песен в съзнанието на своя автор, те се стремят да се превърнат отново в песен. . .“¹

Разбира се, безсмислено е да се търси някаква пряка зависимост и механично съответствие между поезията и музиката. Тяхната връзка е вътрешна, тя се проявява не само във формалното изграждане на стиха, в неговата шлифовка, а най-вече в самото съдържание на поетическото произведение, иначе много лесно можем да обвиним поета във формализъм. Боян Пенев — не само ценител на поезията на Лилиев, но и автор на книга за Бетховен и изтънчен изследовател на музикалното изкуство — пише остра реплика по повод една несъстоятелна критика във в. „Мир“ против Андрей Стоянов, в която пряко е засегнат и Лилиев. „До тая абсурдна музикална критика — казва той — твърде много се доближават ония наши самозвани литературни критици, които считат Лилиева за голям майстор на техниката, на формата, и не виждат никакво съдържание, никакво чувство в неговата поезия. В дадения случай А. Стоянов и Н. Лилиев са жертва на едно и също колосално безвкусие, което с единия си крак стои върху поезията, а с другия — върху музиката. Съпоставям ги не само поради това. С характера и съдържанието на своите преживявания, със своя стремеж към пълна хармония между личност и творчество, към вътрешно осмисляне на своето творчество Н. Лилиев и А. Стоянов твърде много се доближават един до друг и се обособяват като нещо изключително в живота на нашата поезия и нашето изкуство.“²

Съпоставяйки Николай Лилиев с Андрей Стоянов, Боян Пенев има предвид не само виртуоза музикант, но и композитора. Андрей Стоянов създава редица оригинални творби за пиано, които са проникнати от лиризм, напомнящ твърде много „Птици в нощта“ и „Лунни петна“. Неслучайно той е композирал редица песни върху текстове от тези две стихосбирки. Несъмнено той е намирал нещо общо между себе си като музикант и Лилиев като поет. „И у

¹ Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 308.

² Б. Пенев. По повод на една музикална критика. — Златорог, 1926, кн. 2—3, с. 131.

двамата — продължава Боян Пенев — ние виждаме съчетани най-ценните качества на една артистична натура: творческа дарба, съсредоточеност и дълбочина на художественото преживяване, широка култура — вътрешно възприета и усвоена, — необикновено развит усет за формата, и за отношение между формата и съдържанието. У тях никога няма форма без съдържание, техника без индивидуално преживяване. Само че тук индивидуалността — тъкмо защото се отличава с дълбочина — не се изразява в груби външни форми. Символите, в които са затворени техните преживявания, изискват от нас една посъвършена възприемчивост. Трябва да имаме в себе си нещо от тяхната изключителна душа, за да ги почувствуваме и да се следем с тях, макар и за миг.³

Съвсем правилно Боян Пенев поставя ударението върху съдържателната страна на поетическото майсторство на Лилиев, подчертавайки, че при него „никога няма форма без съдържание, техника без индивидуално преживяване“. Освен това тези, които не са в състояние да усетят индивидуалността на Лилиев, не са в състояние да почувствуват никога дъха на истинска поезия, неговите песни не са писани за тях, те могат да се опияняват само „от словесен патос, от реторика и декларации“ и да считат възклицанията за белег на „темперамент и чувства“. Защото една притъпена чувствителност може да бъде възбудена само от шум, банален патос и кресливи ефекти. Такава критика не е нито за Андрей Стоянов, нито за Николай Лилиев. Тази „пакостна критика“ никога няма да разбере и да почувствува, че у един виртуоз като Лилиев може да има повече чувство, отколкото у всички, които „удрят патетично гърдите си или пък клавишите на пианото“. Боян Пенев не си поставя за цел да поучава, а иска да подчертае очевидната истина, че ако не вижда вътрешната връзка между форма и съдържание в поезията на Лилиев, критиката сама си е виновна, затова по-добре да мълчи, да не съди за неща, които са далеч от нея и винаги ще ѝ останат чужди.

Не е необходимо да се претендират кой знае какви познания в областта на музиката, за да се почувствува музикалната изразителност на поезията на Лилиев. Но, както посочва Боян Пенев, не бива това предимство на поета да се насочва към самия него и да се твърди, че той като виртуоз създава безсъдържателни формалистични стихове. Несъмнено Николай Лилиев разширява и обогатява поетическия стих с ново музикално звучене. Изящната, тънка и музикална форма на стиховете му представлява органическа същност на съдържанието на неговата поезия. Изтънчен поет, когато отразява душевните си вълнения, Лилиев ги отразява с тяхното музикално звучене. Той не може да твори без упойващата музика на стиха, без метрическата мелодия на словото. Той обичал да „точи римите“, обичал да пее. „И често — някаква оперетна мелодийка, която и досега не зная откъде е — си спомня Анна Подвързачова. Имаше някакво „тра-ла-ла...“ (Тогава се говореше, мисля, за „Нова Америка“). И правеше впечатление не толкова пеенето, колкото това, че той играеше, имитираше изпълнителите и това винаги биваше много ефектно — интересно за този инак стеснителен човек, който в желанието си да мине незабелязан често се блъсваше о нещо или събаряше нещо...“

А когато говореше за някого или предаваше нечий думи, той предаваше не само текста, но и интонацията, начина на изговаряне, най-характерното от човека. Това е същата способност, разсмяла моята майка, когато той имитирал „гласа на г-цата.“⁴

Николай Лилиев възприема света откъм музикалното му звучене, а не от неговата предметно-изобразителна страна. Затова в поезията си служи с

³ Златорог, 1926, кн. 2—3, 131—132.

⁴ Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, 226—227.

изключително тънка звукова материя. Сега въпросът не е дали лесно или мъчно е пишел, а че в края на краищата успява да намери вярно и убедително изразяване на онова, което е трудно изразимо, че е в състояние, по думите на Флобер, да „задръжи видението“. Разбира се, много зависи от неговата тънка сетивност и от чувството му за езика, но също така много зависи и от самата материя на поетическо претворяване. В тази област импровизацията не може да достигне доникъде.

Освен тази природна даденост на Лилиев тук има и нещо друго. Става дума за естетиката на символизма като литературно движение. На Лилиев не са могли да не му допаднат борбата на символистите против натуралистичната описателност и техният интерес към тайните на духовния живот на личността, които според тях могат да се доловят единствено чрез музиката. Естетическите теории на символизма, развити в различни програмни статии и манифести, в много отношения съвпадат с неговите възгледи за изкуството. Призивът на европейските символисти да се сведе езикът на поезията до музикалното звучение съпада с неговите възгледи за поезията.

Както е известно, един от основните манифести на френските символисти е „Поетическо изкуство“ на Пол Верлен, в което поетът въстава против Парнас. Идеята на Верлен е, че поезията трябва да се слее с музиката и да се отдалечи от пластическите изкуства, че тя няма нужда от външни декорации и подробни описания, а всеки поет трябва да изразява личните си преживявания, защото тъкмо те имат значителна стойност. „Музика преди всичко“ — такава е заветната мечта на Верлен. Само чрез музика поетът е в състояние да изрази своите „смътни преживявания“, толкова нежни и неуловими, че се „разтварят във въздуха“. За поета няма нищо по-скъпо от песента, в която „определеното с неопределеното се съчетава“.

Като поставят ударението не на описанието и подражанието, а на „нюансите“, символистите възприемат творческата дейност изключително като самоизразяване на поета. Когато става дума за прозата на Бодлер, Теофил Готие пише: „Той е успял да се доближи, както никой досега, към това, което е невъзможно да се изрази, успял е да улови беглите нюанси, колебаещи се между звука и цвета, както и мислите, напомнящи мотива на арабеската, или темите на музикалните фрази. И не само физическата природа, но и най-тайните движения на душата, капризната меланхолия, сплинът, родени от халюцинациите, невротите, са щастливо предадени чрез тази форма.“

За символистите самоизразяването и описанието са обратно пропорционални величини. Затова неслучайно Верлен се обявява за „нюансите“, а не за цветовете — „нищо освен нюансите“. Поезията трябва да разкрива вътрешната, скритата същност на творческата личност и за постигането на подобна цел е необходимо да се включат всичките ѝ залежи, цялото богатство на нейния език, взет в най-чиста форма, с неговите светлосенки и асоциации. В поезията взема връх музикалната наситеност, а не предметното описание и конкретната образност. За символистите тайната на въздействието на поезията е в това, че тя постига своя ефект не с натрупването на подробности, а чрез осмисляването от тях. Според Маларме всяка случайна подробност отдалечава поезията от търсения ефект и затова белезите на обикновеното всекидневие трябва да отпаднат от нея. Стиховете, изградени на основата на нюансите, губят своята конкретна и предметна определеност и се доближават до музикалното внушение. Това е единственият път поезията да се превърне във форма на самопознание. При музикалната поезия човешките преживявания не се раздробяват, а се излагат в тяхната динамична последователност и непрекъснатост, те се намират в процес на постоянно видоизменение и взаимно преливане, те обладават капризна неустойчивост, благодарение на която не могат

да се регламентират, едностранчиво да се канонизират, а се асоциират и се разчленяват, пораждайки нови форми.

Как да си обясним огромното влияние, което музиката оказва на поезията? Според символистите музиката, която по определението на Шопенхауер съвсем няма отношение към света на явленията и направо ги игнорира, владее в своя чист вид загадките на художественото творчество и следователно загадките на изкуството изобщо. Затова няма нищо неестествено в това, че поетите и художниците с помощта на музиката започват да изясняват въпроси от общо-естетически характер. В кабинета на Шопенхауер висяла флейта, подарена му от Росини, а Ницше представя бъдещия тип философ в образа на Сократ, заминаващ се с музика, и сам се нарича „стар музикант“.

Ще подчертаем, че влиянието на музиката върху поезията и живописата няма формалистичен характер, както понякога се счита у нас, защото изразните средства на едно изкуство могат да се използват за подсилването на изразните средства на друго изкуство и едно такова влияние е много плодотворно. Музиката и поезията са сродни изкуства; символ на тяхното родство е древният Орфей, представен с лира в ръка.

В този смисъл Ст. П. Василев правилно отбелязва, че изразът на Верлен „музика преди всичко“ намира най-ярко възплъщение в поезията на Лилиев. Той написва специална статия, посветена на „Музикалната изразителност на Лилиевите песни“. Според Ст. П. Василев след Яворов никой друг наш поет не се е доближавал до „такива музикални постижения и ефекти, и българският стих не е бил толкова звънлив и гъвкав, както у Лилиева. Поет с тихи чувства и блянове, той влага в песните си по-скоро мечтателност, отколкото живот.“⁵

Ст. П. Василев пръв в нашето литературознание прави опит конкретно да покаже как Лилиев успява да постигне музикалната звучност на стиховете си. Той правилно твърди, че вместо „художествена изобразителност чрез пластика у него срещаеме музикална изразителност чрез разнообразни поетически съзвучия“. Той се спира предимно на външноформалната страна на поетическото майсторство на Лилиев, отбелязвайки неговата рядка техника на стиха, префинените езикови и стилини средства, разнообразната ритмичност, различните съзвучия, словесното богатство, избрано и подредено с вкус. „Мисълта на поета — подчертава той — е получила форма чрез римата. Лилиев употребява всички видове ритмични стъпки, наспроти каданса и подвижността на мисълта, наспроти вложеното настроение; той си служи с двусложни, трисложни и четирисложни стъпки-леони (последните се срещат и размесени с ямб); в това отношение той задминава Яворова, който, както е известно, не написа нито едно стихотворение с дактилни и анапестни стъпки, както не написа и ни един сонет.“ (Лилиев е автор на пет сонета, които са образцови.)⁶

Ст. П. Василев подчертава, че благозвучието, хармонията, музикалността на неговите стихове не биха могли да се постигнат единствено чрез римите, че са необходими и други средства, които зависят от подбора и подредбата на думите, и на първо място това са повторенията, задържащи вниманието ни на повтарящите се изрази в стихотворението. Той изтъква, че: „Повторението е изобщо крайно характерен музикален похват за нашия автор и ако то липсва от песните му или е вмъкнато случайно, сигурно бихме говорили за по-малко благозвучие и симетрия у тях.“⁷

Освен с повторенията музикалното благозвучие в неговите стихове се постига и с алитерацията. Лилиев изгражда много алитерации със звука „с“:

⁵ Демократически преглед, 1926, кн. 6—7, 439—440.

⁶ Пак там.

⁷ Пак там, с. 435.

„Събуди се дух замрежен / сред рой самолъжи“; „Съмна в сънните градини“. Освен това поетът повтаря в стиховете си цели думи тутакси една след друга или съвсем наскоро след първата. Неговите стихове са изпълнени с алитерации, асонанси, анафори и пр. Повторенията (етимологически фигури, анафори и др.), редовно използвани от него по най-различен начин, са характерни за цялото му творчество. Характерни за него са и епитетите, подбрани и подредени така, че да се получават асонанси. Ст. П. Василев е забелязал също така, че у никой друг наш поет не се срещат толкова много подбрани епитети, както у Лилиев: „безбрежен“, „бездомен“, „сънни“, „сребърни“. . . Много от епитетите и прилагателните той употребява като синтактическо определение и те имат негативно съдържание: „безнадеждна нежност“, „безотрадната колесница“, „безлунна нощ“, „безчувствени ръце“, „безмълвна вечност“, „безпощадна измяна“, „безначален ден“, „безначални сенки“, „безтрепетни звуци“, „безпаметна душа“, „безгласна душа. . .“. Лилиев много често използва и отрицателната частица „не“: „несбъднати мечти“, „несретна мисъл“, „нероден копнеж“, „неродени мечти“, „неизплакани съзри“.

(От своя страна, спирайки се на поетиката на символистите, Атанас Далчев подчертава: „Любопитно е да се отбележи честата употреба на негативни прилагателни у символистите: незнаен, неземеи, невинен, нетраен, безкраен, безутешен, бездънен, безгрешен и т. н. Тия прилагателни, няма съмнение, са дълбоко свързани с бягството от света. Символистът не само отвръща поглед от действителността, но и отрича нейните белези и качества. Неговият собствен свят е изграден от отрицания.“⁸)

Както виждаме, Ст. П. Василев се спира предимно на специфичните езикови средства, въз основа на които Лилиев постига музикална звучност в своите стихове. Той не се интересува от съдържанието на неговата лирика, не анализира емоционалната страна на лиризма му. Неговото изследване има по-ограничени цели и самият автор не скрива това. То е много полезно, доколкото се отнася до външната форма на стиховете на Лилиев и средствата, с които той си служи за изграждането на музикална звучност на стиховете си. „Без многообразие в мотивите — пише той — и без широк размах, тия песни, гиздави и чевърсти, се отличават с голямото и рядко външно богатство, с изтънчена виртуозност на стиха, с изящество на формата; отличават се с изискано съчетание при наредбата на звуковете, симетрията на римата, построенето на изрече, архитектониката на стиха, на цялата поетическа техника изобщо, и най-вече в музикалния тембър на речта, който е в зависимост от чувството.“⁹

През същата година, когато излиза статията на Ст. П. Василев, в сп. „Златорог“ се появява и статията на Борис Йоцов, посветена на стиха на Лилиев. Този автор го отнася към „общата вялна на символизма“, но не спира дотук, а го разглежда и като психологически феномен, като определена творческа индивидуалност, излизайки от реакционно-методологически предпоставки. „Трябва да заживеем по-дълбоко и по-трайно с поезията на Николай Лилиев — пише той, — да забравим света в себе си, да се понесем в ирационалните форми на своето съзнание, за да разберем индивидуалните корени на оня абсолютизъм, за който формата е начало и смисъл на битието. Тъй ще схванем, че тоя стих е стилизиран до фанатизъм, хармонизиран, спиритуализиран живот, че е възведен до втора реалност, до щит на поезията, висша мистична абстракция на речта, условна идея, която звучи като музика на метафизическата красота.“¹⁰

⁸ Атанас Далчев. Страници. С., 1980, с. 86.

⁹ Демократически преглед, 1926, кн. 6—7, 339—340.

¹⁰ Б. Йоцов. Стихът на Николай Лилиев. — Златорог, 1926, кн. 2—3, с. 88.

За разлика от Ст. П. Василев Борис Йоцов се спира повече на съдържателната страна на поезията на Лилиев, но я разглежда от погрешни идеалистически позиции. Всъщност неговият подход към поезията на Лилиев не е нов, той е известен от най-големите теоретици на символизма като Реми дьо Гурмон и Андрей Бели. За тях поезията на символизма е художествено продължение на философския идеализъм и спиритуализъм и най-яркото доказателство за това е, че неговите представители са се ориентирали към музиката, а не към живописа. Единствено чрез музиката могат да се отразят „тайните на човешката душа“, нейните ирационални импулси, подсъзнателният живот на творческата личност.

Борис Йоцов твърди, че при изграждането на стиховете си Лилиев разчита на „определено музикално настроение“, че в основата им залягат „слуховите възприятия“. Ето как поетът асоциира представите си, за да използва внушението на звука и на тона: „утехата на глъхнал звън — вълшебна флейта не звъни — да слушаш дивия псалом на изумителната младост“. Поетът се вслушва не само във вътрешната си музика, но и в музиката на света: „Моята душа трепти като водите на заключен ручей.“ Той се вслушва и в грохота на града: „О, тоя грохот на града.“ В стихотворението „Вървя самин“: „Таен глас трепти: Какви цветя, какви съзвучия в незнайна песен ще заключиш?“ Същото е и с песента му „От ранина обезумял“.

Все в тоя дух Борис Йоцов изтъква, че Лилиев измежду всички наши поети най-пълно „отматериализира външния свят“, въвежда го във формите на студени, математически абстракции, разкрива го в стиха си със снежната чистота на мечтата. Затова той не носел бремето на външната предметност, свежестта на първичната сетивност, освободен е от реалните поводи на емоцията, а заключава в себе си сребърните ручей на чистото изкуство, органически дестилирано и трансформирано в логически неизяснима мелодия. Неговият стих е „безплътнобля“, той сякаш изразява една душевна хармония, може би нелесно извоювана, която кристализира в студените цветя на чистия, „невинния“, „белия бля“. „Неговият стих е не само музикално-преливен, предствано-нежен, емоционален, но и толкова спокоен, че не тревожи, не вълнува, а унася, примирява, разведрява.“¹¹

До формализъм и „чисто изкуство“ може да се достигне не само като се анализира външната мелодика на стиховете на Лилиев, но и когато се направят погрешни обобщения, отнасящи се до съдържанието на неговото творчество. Борис Йоцов напълно в духа на корифеите на символизма Маларме, Андрей Бели, Вячеслав Иванов твърди, че в символистическото изкуство на Лилиев намира отражение „мистичната музика на съня, на Платоновите идеи, на ирационалното битие“, а те не са отражение на вътрешното богатство на личността, формирала се при определени обществени условия.

Почти няма изследовател на Лилиев, който да не се спира на музикалната страна на неговото поетическо майсторство. Както казва още през 1932 г. Георги Цанев, банална ще е констатацията на оня, който би се заел да докаже, че стихът на Лилиев е най-музикалният в българската лирика. В неговата поезия намираме най-голямото разнообразие на ритмични, строфични и тонови богатства. Толкова очевидно и общопризнато е това, както неоспорими са точността, чистотата и хубостта на неговия език. Но, както казва Георги Цанев, когато се изтъква, че музиката е нейният основен патос, трябва да се подчертае, че „всички тия звукови ефекти и градивни похвати не са толкова външни средства, колкото необходим израз на вътрешния живот, естествена и задължителна форма за изповед на душата, която възприема света като ме-

¹¹ Златорог, 1926, кн. 2—3, с. 88.

лудия, като песен. И тази музика увлича и опойва не само четеца — тя е може би и за самия поет е най-добрият изход от суровите противоречия на живота. Друг изход за неговата пасивно-съзерцателна природа няма. Тук той намира спасение от кръсците на деня. Тук, в музиката, се реализира хармонията, която той жадува. . . .¹²

Поетът иска да избяга от съвременната му действителност и постига това чрез музиката на стиха. Той умее да се издигне над първичното, мимолетно впечатление, да се изтръгне от дребните житейски и битови детайли и да заживее с вечните въпроси на духа. „И най-конкретните образи, взети от суровата действителност, с каквато е богата тази поезия, влезли в нея, се пречистават, добиват особен цвят, зазвучават по нов начин. Понякога те тръгват от органичното и се насочват към безкрая, за да придобият силата на космична категория. Изпълнени с някаква тържественост, те ни грабват и ни отнасят някъде вън от времето и пространството.“¹³

Тъкмо затова Лилиев се противопоставя на външното правдоподобие. Той изисква преосмисляне на външния жизнен опит и не бива това да се определя като индивидуализъм или субективизъм, а като опит за „самоизобразяване“ и естетическа реакция на безличните шампи и безкрилата описателност.

В стиховете на Лилиев непрекъснато долавяме едно „самоизтезаване“ и желание да покаже, че не е така лесно да се разкъсват веригите на действителността:

Аз не помня смеха, аз не помня словата смирени,
твоята тайна мълчи, твоята тайна се слива в нощта,
и в минути на скръб, и в минути на черно падение,
изоставен, забравен, далек от света,
моите стъпки звънят, моите стъпки се смеят над мене
с демоничния смях на смъртта.

Аз не помня смеха, аз не помня словата смирени.

Поетът съзнателно се представя в ролята на слабосилен, с всичките предпоставки на една сложна и благородна човечност, неспособна да се примири с живота, нито пък да отхвърли властта му над себе си. В поезията му едва-едва помръкват цветовете на веществения, на материалния свят, в нея плахо звучи гласът на собствената му душа със сподавените ѝ и неразкрити страсти, със заглушените стонове, изтръгнати от земното съществуване. Затова в страдалческият песимизъм на Лилиев долавяме някаква смътна, полузадъхваща се мечта за преодоляване на жизнените кошмари и всичко земно и делнично се превръща в сън. И тъкмо в изобразяването на тези особени състояния на душата, когато самата действителност се възприема като сън, Лилиев постига високо поетическо майсторство. На него му е по-леко, когато се изтриват границите на жизнените явления, когато се разпада вещественото битие и неговата „безплътнобяла мечта“ открие своята „призрачна земя“. Понеже душата на поета е самотна, тя има нужда от изключителен начин на живот, има нужда да открие своята богиня Мечта. Това е своего рода странна болест. Вследствие на някакви негативни закони на живота, когато на първо място се поставя ползата от нещата, любовта към мечтата винаги се съпровожда от някаква мъка. Всичко безусловно красиво, хармонично в едно и също време и възхищава, и причинява мъчение, възвишава и потиска. И тази мъка и потиснатост още повече се усилват, когато контрастът между красотата и видимия свят е твърде непреодолим и рязък. Лилиев иска да докаже, че красотата на нашия свят е твърде

¹² Златорог, 1932, кн. 2—3, 56—57.

¹³ Пак там.

много окаляна, твърде заземена, безкрила. И кой ще ни върне веселия празник на чувствата и музиката на света, ако не поетът? Кой друг?

Затова Боян Пенев има основания да твърди, че за възприемането на стиховете на Лилиев е необходим не само музикален слух, но и изтънена чувствителност. Който не ги притежава, не ще може да долови в тях нещо повече от това, което е на повърхността. В поезията на Лилиев има и един втори пласт, vyplътяващ невидимите и неосезаеми преживявания на поета, намерили израз в музикалната звучност на поетическото слово. За едни тази звучност е достъпна, за други тя не е достъпна. Всъщност всеки възприема неговите стихове, като ги пречупва и осмисля въз основа на собствения си духовен опит. Всеки може да получи от него това, което може. Зависи както от културата на читателя, така и от неговите сетива. Затова стиховете му при всяко препрочитане откриват нови страни, ново емоционално съдържание, нови смислови оттенъци и ново музикално звучение. Защото поетическият език на Лилиев е концентриран продукт на развитието на нашия поетически език. В своя стих той умее да съсредоточи безкрайно изтънчени мисли и чувства. В борбата си с непокорността на словото той достига удивително съвършенство, което се доближава до музиката:

Светло утро, ти прокуди
всяка пара и мъгла —
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Ти безбрежна шир събуди,
звънна в моите стъкла —
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Затрепяха изумруди,
цяла мрежа светила —
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Когато четем тези стихове, си задаваме въпроса: можем ли със сигурност да твърдим, че те са създадени от ръката на поета? Колко трудно можем да си го обясним! В тях не се чувствава напрежението на поетическото слово, те са леки, летящи, неуловими, изплъзващи се, ефирни. Това е музикално явление, а не просто поетическо майсторство. Лилиев достига до такава граница на съвършенството, отвъд която започва безжизненото и безкръвно формо-творчество. Ако се възползуваме от определеното на Пол Валери, това е „абсолютна поезия“. За поета това означава търсенето на ефекти, обусловени от отношението на думите в стиха, т. е. използването на „всички сфери на чувствителността на речта“. Затова в поезията на Лилиев познатите предмети изглеждат като че ли „омузицирани“ — те се съчетават взаимно и стават съзвучни на нашата емоционалност. Като излиза оттук, Пол Валери открива дълбоко сходство между поезията и съня: поезията подобно на съня има такива вътрешни закономерности, които по удивителен начин се отличават от обикновените възприятия.

Поетът умее да изгражда музикално уравновесени поетически форми, в които да разкрива вълненията си, така че те от само себе си, без никакво напрежение, възбуждат чувствата ни и доставят по-рано удоволствие на слуха, отколкото на ума. Но това е някаква измамна повърхност, която може да подведе читателите да заживеят с илюзията, че много бързо са разбрали поета и неговите вълнения са станали тяхно достояние. Те могат да изпитат чувството,

че отделните образи и ритми възникват от само себе си и често неговите стихотворения се обуславят и поддържат не от значимостта на съдържанието, а от музикалното звучение на поетическата реч, което в дадения момент ни пленява. Лилиев притежава изтънчено усещане за хармоничното и прекрасното. Той като че ли без никакви усилия, съвсем естествено излага възвнението си, без да ги лишава от завладяващата меланхолия. Вътрешната хармония на чувствата му се разгръща със свободна грация и чрез музикални ритмически движения. Лилиев усеща тайните на поетическите ритми, много сложни, тънки, изплъзващи се, трудно уловими, изтънчени. По израза на Хораций, той се проявява като истински маг, пренасящ ни там, където пожелае. За такъв поет да се каже, че е просто майстор на стиха, е съвсем недостатъчно. Майстор на стиха може да стане всеки старателен ученик или студент с вкус към мерената реч. В поезията на Лилиев майсторството е органическа част от неговия талант, а не „принадена стойност“ към него. Той е майстор на стиха, защото е роден поет, а не е поет, защото е майстор на стиха. Трябва да умеем да различаваме тези две страни на поетическото творчество, за да не се заблуждаваме.

Неговият стих ни завладява не само с музикалността, но и с простотата си. Благородното изящество на стиха му е чуждо на външния блясък. Четейки го, ние не усещаме никаква външна сложност и претрупаност, които могат да ни изморят или отегчат. С възхищение следим неговия полет сред прозрачния въздух. Няма нищо чудно, че витайки в кристално-прозрачните сфери на ефира, той се освобождава от представите ни за всичко дребно, пошло и низко. Предметите, видени от звездни висоти, се оказват окъпани в лазурна светлина. Неговите „неизвестни далнини“ са лазурно покривало, поставено над предметната действителност. Един от първите ценители на неговата поезия, Константин Константинов, пише още през 1921 г.: „Една поезия дълбоко субективна, но поезия истинска, и затова непосредно действаща. Неговите стихове са абсолютно безплътни, в тях няма пластика, няма движение, няма устрем. Има само музика, единственото може би, което е необходимо да бъде стихът — поезия. Те са изплетени от безкрайна нежност и трептят като лепета на болно дете. Но новите образи, новите усещания и новите настроения, които донесе Лилиев, искаха и нови начини и средства за изразяване. Тук е другата страна на неговото голямо дело. Той даде на българския стих невидена до днес музикалност, той очисти поетическия език с едно префинено внимание, и го направи крехко, почти неосезаемо изваяние, което дори в своята причудливост и капризи стига до шеметна виртуозност. Той разви стихосложението, чувството за ритъм — външен и общ, изискаността на римата, пълна, непълна, двойна, тройна — до невероятни предели, и всяко негово стихотворение е блестящ образец за всичко това заедно.“¹⁴

Поет с толкова нежна и крехка чувствителност не може да не бъде изтънчен лирик. Той се изявява като такъв още с първата си стихосбирка „Птици в нощта“. Това е забелязано и признато от всички. Лилиев умее да долавя много тънки чувства и да ги изразява в съвършена поетическа форма. Освен това той притежава дарбата да се изразява леко, но без да злоупотребява със своята лекота. Като че ли направо се е родил поет — чист лирик: без излишни усилия, без принудителна сила, възвишен по природа. Измежду тези му качества на първо място се налага едно негово важно достойнство, което го кара без всякакви колебания да доверява на другите и най-съкровени движения на душата си и в същото време да ги държи на известна дистанция от себе си.

¹⁴ Демократически преглед, 1921, кн. 8, с. 628.

ПАРАДОКС НА СЪВЪРШЕНСТВОТО

Установяват се такива взаимоотношения на Николай Лилиев с критиката, че тя е била готова да го приеме, но само като съвършен поет, без да има намерение да проникне в неговата вътрешна същност. Тя се съобразявала с европейската му култура, но без да се счита за задължена да навлезе в неговия свят. Тя чувствувала повече неговото изящно изкуство, но не и индивидуалния му темперамент. Освен самия факт на филигранното му изкуство, нищо друго не ѝ говори колко голям поет е той. За нея той се очертава повече като име, а не и като значително явление в българската култура. Основната му слабост, която изтъкват, е, че е „анемичен“, „безжизнен“, „безкръвен“ поет, че говори винаги „под сурдинка“. Оттук нататък не е било трудно да се направи и следващата крачка и да се докаже, че той чисто и просто е „мъртъв“ поет. Лирическото дарование на Лилиев винаги се е свързвало с музикалното съвършенство на стиха и често пъти дотук се е стигало с неговото признание. В това отношение не прави изключение и един такъв тънък ценител на поезията като Васил Пундев. Може да се каже, че той извежда докрай тази линия в нашата критика, според която Лилиев създава съвършени стихотворения, но като поет не е значително явление в българската литература.

Ето как ставаме свидетели на един от „парадоксите на съвършенството“, за които говори Франтишек Шалда: „Съвършенството, тази най-възвишена категория според мнението на хората, много често се оказва фатална за поетическото или за художественото произведение и често ускорява неговото остаряване и смъртта му.“¹⁵ Според Шалда съвършенството на Флобер е попретило на неговите съвременници да оценят гения му. За тях Флобер е бил „литературен виртуоз, в най-добрия случай художник-формалист, който си е поставил свръхтрудни и свръхтежки задачи, борил се е за чисти и безупречно постигнати решения, за един вид завършеност, изгладеност и безупречност; за тях той е бил не откривател и духовен творец, а литературен труженик с голям интелект и безкрайна издръжливост“. Флобер се стремил към формалния абсолютен, понеже се придържал към философията на отрицанието, тъй като не откривал в живота нищо положително. Той се хващал за „абсолютните форми“, понеже не бил от хората, които разбират позитивно „актуалното житейско съдържание“¹⁶.

През 1923 г. Васил Пундев публикува своята рецензия за „Птици в нощта“ в „Демократически преглед“. Ще подчертаем, че той не е враждебно настроен към Лилиев, не храни никакви предубеждения към неговата поезия, но му е трудно да я възприеме като ярко явление. Той дори е благоразположен към Лилиев, както съдим от тяхната кореспонденция. На 26 март 1922 г. му пише между другото следното: „Есента дойде и нищо не донесе на литературата ни; нищо не обещава и зимата. В това литературно запустение Вашите стихове ще бъдат истинска радост за тия, които тежестта на живота още не е смазала.“ Васил Пундев с особена радост прочел неговите стихотворения, публикувани в „Златорог“, и особено му харесали „Нощ“ и „Пред огледалото“, обилно възнаградил дългото му чакане. „Няма ли да съберете новите си стихове в книга — го подканя той. — Пишете ми нещо по това — нали имате такива намерения — и за работата Ви във от библиотеката.“

По това време Лилиев е в Мюнхен и всяко ново стихотворение, което изпраща оттам до „Златорог“, е очакван подарък. Вече е изпратил втората си стихосбирка „Лунни петна“ на Боян Пенев и тя е на път да излезе. Васил Пун-

¹⁵ Ф. К. Шалда. Безсмъртие на творчеството. Варна, 1984, с. 135.

¹⁶ Пак там, 211—212.

дев изразява съжалението си, че човек като Лилиев е извън България, че му липсва във време, когато „става сега у нас разлагане на обществото и интелгенцията. Режимът става все по-непоносим, а гражданската доблест и сплотеност все повече се губи. Лошо е — стоите си там, макар и при най-оскъдни средства.“ В Мюнхен е лошо, но у нас е още по-лошо и колкото и да се чувствува неговото отсъствие, по-добре е да стои там.

Така че нямаме никакво основание да се съмняваме във вътрешното благо-разположение на Васил Пундев към Николай Лилиев и затова по-внимателно ще прочетем рецензията му.

Какво харесва той в поезията на Лилиев? На него особено му допада, че поетическите настроения на поета са израз на „някаква чиста и нежна мечтателност“ и макар неговите душевни движения и образи да са твърде неопределени и нетрайни, те са изразени с „грациозна извивка на линията“, която „щастливо се съгласява с простата напевност на стиха“. В „Птици в нощта“ плахо се отразяват „преливните цветове, будещи очарованието на неразбулени тайни. Млада и свежа, песента на Лилиев се заражда от интимен повод и носи в гънките си като розови пъпки капките роса, в които при ранните утра на душата поетически се отразяват нейните „ведроносни небеса“.

Това е хубаво казано, но е само първата крачка при възприемане на стиховете на Лилиев. Правейки следващата стъпка, Васил Пундев започва с уговорките: в песните на Лилиев може би отново ще оживеят много стари образи и може би в детския му стих ще проговори „цялата всемирност“, но сега песента е още твърде малка и незначителна, от нея „се разлива понякога само свежиет лъх на девственост, на първи впечатления и копнежи, на едно хубаво някога“. Според Васил Пундев хубавото в лириката на Лилиев се дължи „не на сегашното у тоя поет, а на нещо някогашино“.

За „хубавото“ в стиховете на Лилиев Васил Пундев говори „подсурдинка“, с половин уста, за да може по-лесно да премине по-нататък и да докаже, че поезията му е бедна откъм съдържание: „Сега като че ли нейното бедно и бледно съдържание се допълня от литературното възпитание на стихотворец, добре запознат и усвоен с ефектите на формата. Явяват се претенциозни и неуместни литературности, като цитат от Маларме, риданията на Бетховен в fa мажор или черният надпис на Данте над вратите на ада. Къде е границата между тия някога и сега, това читателят не знае.“

Понеже трудно открива границата между „някога и сега“ в поезията на Лилиев, Васил Пундев говори против съдържанието и формата, дори и против това, което изглежда тяхно неоспоримо достойнство — техниката. Читателят можел да бъде недоволен и от бедността на Лилиевата лирика, от значителната ѝ безличност, от това, че невинаги изразът у нея е чист от подражание и шаблон, че неспособно се свързва и редят рими като: младост — радост и т. н. Васил Пундев снизходително признава, че интересът на читателят е естествено клонял „само към хубавото“, че стиховете му действували подкупващо със своята „простота и доверчивост“, но тутакси обобщава: „Лилиев не е голям поет. Той не изненадва, не поразява нито с мисъл, нито с духовен замах. Върху фона на обикновеното неговите образи и изрази не се отделят самостоятелни и внушителни. От него много не чакаш, затова и разочарованията не са големи.“¹⁷ Нашето сърце не чакало „незнайни чудеса“ от поета, към такъв поет е възможна „може би нетрайна, но все пак беззаветна обич“. Лилиев не познавал „бурния устрем напред, нито силата на горчивия спомен“, той сам признавал, че е „изгубен навсягда за устремите млади“, везните на неговото душевно равновесие едва се люлеят в сънна забрава и безбурно очакване.

¹⁷ В. Пундев. Днешната българска лирика. С., 1929, с. III.

За да докаже, че Лилиев не е голям поет, Васил Пундев използва най-силните страни на таланта му, неговата тънка душевна организация. Вниманието на Лилиев не било привлечено от яркото, а от „сънното и здрачното, от матовия отблясък на среброто“. С боязъна на мимоза душата му се свивала пред всяко по-силно движение, по-ярък блясък, по-неспокоен порив, бил той вътрешен или външен. В миньорния тон на песните му сякаш всичко е потушено, всяко по-силно преживяване е приглушено, всяка пъргавина е скована. Затова той е „безпомощен и неловък романтик сред живата струя на живота“. Ето защо не е случайно, че той говори за плахи полети и за плахите си песни. По природа затворен, Лилиев не чувства самотата като бreme, тя за него не е страдание и само по недоглеждане я нарича „ледна“, в неговата „непринудена девственост няма никакъв ужас“. Поетът не може да свърже себе си с нещо по-определено от външния свят, не може доверчиво да притисне гърдите си до „живите гърди на живата любовница“, постоянно се огражда и затваря, в него преобладава стремежът да се отделя от живота и от света, той е пленник на своята мечтателност. От струните на неговата „мисъл бледа“ се изграждат „еднообразни и недълбоки комбинации“, вече известни от нашата дотогавашна лирика. „Плаха и несигурна, тая мисъл опира понякога и до големи въпроси, но и тъкмо и до тях спира. И ако Лилиев повтаря по Данте — „оставете всяка надежда“, или на Шекспир — „да бъдеш или не“, тъй е ясно, че по-далеч от това повтаряне той още не може да отиде.“ Неговата душа е „слаба и неопределена“ и се бои да посегне към богатствата на света, да заяви решително за себе си. Неслучайно той постоянно си служи с отрицания, постоянно чувства нужда да елиминира, да отделя себе си, за да не сбърка с нещо, което не е негово, и то без собствено да знае „границите на психическия периметър в своята лирика“. Лилиев постоянно се „огражда и затваря“, но докъде може да стигне по този път? Няма ли нещо противоестествено в това, че подобни отрицания се явяват в първата стихосбирка на един поет? Ако огромното слънце на живота залязва в поетическия свят на поета, ако действително неговият рог е отдавна потръбил, що ще ни каже той за себе си и живота, що ще ни покаже в „сънната галерия на своята самотна, плаха и бездомна мечта? Нима с обилните отрицания в неговата лирика собствено не се гаси светлината, която ние очакваме от поета...“¹⁸

Спряхме се по-подробно на рецензията на Васил Пундев за „Птици в нощта“, за да разберем защо според него „Лилиев не е голям поет“. Следващата му крачка е да определи тази поезия като „мъртва поезия“. Почвата вече е подготвена, всички предпоставки са налице, за да се докаже, че всъщност Лилиев не е никакъв поет, а само формален стихоплет. Силните страни на неговия талант се използват против самия него и се сочат като органическа слабост.

„ОВАРВАРЯВАНЕТО НА ПОЕЗИЯТА“

Както видяхме, всички критици на Николай Лилиев, независимо дали го приемат или отричат, признават, че той е майстор на поетическото слово, че неговата поезия се приближава до истинската музика. Всички негови ценители са единодушни, че нито един български поет дотогава не е успял да издигне поетическото ни изкуство на такава висота. Но дори и Гео Милев, който разглежда поезията на Лилиев като четвърти етап в историческото развитие на българската поезия, твърди, че богатството от емоции при Лилиев често пъти е заменено от формални вариации, че „една дума се подпалва от друга, римата

¹⁸ В. Пундев. Цит. съч., с. 119.

отпраща отблясъци към смисъла, от една рима или от едно интересно съчетание на думи се заражда цялото стихотворение“. Гео Милев сравнява поезията на Лилиев с „призматично стъкло“, по което играят самоцветни отражения, затова я нарича „поезия на формална виртуозност“. За него несъмнено това е музика, но музика от една струна, а не „динамична полифония“. Проследявайки развитието на българската поезия, Гео Милев идва до заключението, че: „Чрез Лилиев българската поезия стана инструмент, способен да изрази всичко, но същевременно — инструмент, който лесно се употребява; механизъм, който сам действа.“ Оттук нататък е лесно да станеш поет: „Ако е достатъчно да даваш красиви словосъчетания, изпъстрени със звънящи съзвучия.“ Слабостта на Лилиев като поет била доразвита от неговите епигони, довели виртуозността му до фокусничество. При тях достигнатото техническо и формално съвършенство се е превърнало в първооснова на изграждането на поезията. Високо оценявайки поетическото майсторство на Лилиев, Гео Милев същевременно подготвя почвата и за бъдещите статии против неговата поезия, когато ще я определи като „мъртва“ и „безкръвна“ и ще твърди, че поезията има нужда от „оварваряване“. Според Гео Милев вече е настъпило времето на нуждата „от едно повръщане назад към първичния източник на всяка поезия: здравата, крилата емоция“.

Според Гео Милев хвалят Лилиев като поет, защото е изящен стихотворец, майстор на поетическата реч. Това е безспорно, но никак не е достатъчно. Работата не е просто в художественото съвършенство, а в идейно-естетическото съдържание на неговата поезия. Според Гео Милев никой друг поет в българската литература не е заслужил определението „изящен лирик“ както Лилиев, никой преди него не е успял да въплъти музиката в самата тъкан на поетическото творчество до такава степен; в това е неговата изключителност, но в това е и неговата ограниченост. В това е неговата уникалност, но в това е и неговата съмнителност. Поезията на Лилиев е тази възвишена точка на поетическото съвършенство, отвъд която започва изграждането на поезията. Критическата граница, отвъд която започва истинският декаданс на нашата поезия. Нито един поет до него не е заслужил признанието, че е „съвършен“, но и никой не е бил така анемичен и безкръвен. Той е истински майстор на поетическото слово, поет паракселанс, действително изтънчен, но е поет на упадък и изграждането. Как може да се преодолее този упадък в поезията, Гео Милев ще покаже в статията си „Поезията на младите“, която публикува в кн. 2 на списание „Пламък“ през 1924 г.

В нея Гео Милев повтаря същите аргументи за поезията на Лилиев, които са познати от неговата „Кратка история на българската поезия“: „Една „мъртва поезия“, както бе наречена (има се предвид статията на Б. Боринов — псевдоним на Георги Цанев, — печатана в сп. „Нов път“, I, кн. 1 — бел. м. С. И.) тази поезия в една статия в първа книжка на списание „Нов път“. Поезия, която е типична проява на една упадъчна епоха — епоха без смисъл и ценности. Една епигонска поезия.“¹⁹

Формалната поезия на Лилиев имала своето оправдание и смисъл на времето, когато българската поезия се бори за език и стих. „Но днес, когато език и стих са вече достатъчно усъвършенствувани, такава формална поезия е безсмислен анахронизъм („Лунни петна“) — само безцелно прахосничество на готово богатство, само жалко стихолюбие...“²⁰

Сега не се наемам да сравнявам достойнствата на Лилиев с достойнствата на Гео Милев. Такива сравнения са твърде рисковани. Дарованието на Гео

¹⁹ Гео Милев. Избрани произведения. Т. II. С., 1965, с. 213.

²⁰ Пак там, с. 215.

Милев носи печата на резките и бурни движения, на ярките пориви и внезапните избухвания. Когато се запознаваме с творческата му биография, имаме чувството, че той бегом, в галоп преминава своя път и едва ли не на скокове се движи от една крайност в друга, като никакви външни препятствия не са били в състояние да му попречат да осъществи поредната си задача. Гео Милев е „начинател“ в нашата литература, той зашеметява с яркостта, напрежението, експериментите и бързината, с които блясва. Страстен и неспокоен, Гео Милев не просто се изявява като творческа личност, той непрекъснато проповядва. Той е поет-проповедник, който иска да ни внуши предимството на своите идеи и с един удар да спечели сражението. Той е поет-борец, убеден, че на всяка цена трябва да бърза в живота, да не губи нито секунда напразно, всеки миг от живота си трябва да използва, защото не знае утре какво ще се случи с него. Понеже иска изведнъж да ни спечели за своето дело, той си служи със зашеметяващи образи и метафори, не е чужд на хиперболите и преувеличенията. Той изразява силата на ярката личност, у която преобладават жизнената енергия и непреклонната воля. С навлизането на Гео Милев в нашата литература в йерархията на художествените ценности настъпва главоломна промяна, съпроводена със съкрушителни трясци. Една огромна вълна от емоционални преживявания нахлува в нашата поезия. С нея навлиза освободената от всякакви задръжки и окови жизненост. Налага се преразпределение на фигурите, сменят се направления и вождове.

Следвайки вътрешното си развитие, Гео Милев прави извода, че: „Примерът на Николай Лилиевата поезия, гладка и фина технически — също както и поезията на Людмил Стоянов (в по-голямата си част), — е пример, лесен за подражание. Защото не се иска нищо; не се иска най-главното: *творчество*.“²¹ Гео Милев завършва статията си с повика: „*Българската поезия има нужда от оварваряване*. От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да й дадат живот. Да влеят живот на „мъртвата поезия“.

Сега не е трудно да се разберат грешките, допускани от Гео Милев в оценките за поезията на Лилиев. Не е трудно да се види как един поет съвсем тенденциозно се вглежда в поетиката на друг свой съвременник и иска да се разграничи от него. Лесно е да се каже, че Гео Милев е заслепен от поредното си увлечение за необходимостта от „оварваряване“ на поезията. Амплитудата на колебанията в оценките му за различни поети е известна. Когато иска да дискредитира някое явление, даже по-рано възторжено да го е приветствувал, полемистът Гео Милев пред нищо не се спира. Очистени от крайностите на критическия темперамент, неговите съждения съдържат известна истина. Той иска да подчертае, че изключителната естетическа изтънченост в определен момент се оказва вредна за поезията, когато поетът действа в един кръг от настроения и мотиви, твърде ограничени за него. Ако един цигулар свири на една струна, в крайна сметка ще има самолюбивото утешение, че публиката се удивлява на неговото изкуство, с което си поставя задачата предварително да преодолее определени трудности и да се превърне в истински виртуоз. Но едва ли ще се намерят достатъчно хора да оценят трудностите, с които се налага да се бори. Затова Гео Милев поставя въпроса за разширяване на вътрешното съдържание на поезията и за овладяване на нови пластовете от реалната действителност. Този процес той нарича „оварваряване“. Лилиев е изчерпал вече една стара традиция, когато поетът преминава към осъзнаване на собствените си усещания чрез изучаване на усещанията на своите предшественици. Тази непосредственост, тази първичност, свойствени на поети като Иван Вазов и Кирил Христов, са вече рядко явление. Преди да пристъпят към

²¹ Гео Милев. Избрани произведения. Т. II. С., 1965, с. 216.

творчество, поетите създават теории за творчеството и се опитват да пишат въз основа на тези теории. Възможно ли е при подобно положение да се запази жизнеността на поезията? Нима непосредствените преживявания са антагонистични на творчеството? Време е вече поетите да се обърнат към земните и грубите впечатления. Разбира се, не бива да се изпада в „лошо варварство“, в преднамерена вулгарност, които са антипоетични, но трябва да се избягват и болезнената изтънченост, изкуственият византизъм, лишаващи поетите от жизнена непосредственост. Както казва Юрий Тинянов, има епохи, когато всички поети пишат добре, тогава гениален е „лошият“ поет. „Невъзможната“, „примитивна форма“ на Некрасов, неговите „глупави“ стихове са хубави, защото нарушават „автоматизирания“ стих и са нови.

И така, според Гео Милев изкуството на Лилиев е твърде изтънчено, той е повече майстор, отколкото поет. Гео Милев отказва да види във виртуозното майсторство на Лилиев друго, освен изиящен и музикален стих, но не забелязва в него този свещен огън, без който умението да се пише се превръща в разиграването на стихотворен пасианс. Но дали е така? Не се ли заключава истинското майсторство на Лилиев в това, че той е успял да вложи в стиховете си своята изтънчена душа, че е успял да въплъти мислите и преживяванията си в изиящна поетическа форма? Гео Милев не долавя, че стихът на Лилиев е музикален и вътрешно хармоничен, защото в него няма разкъсване на формата от съдържанието, че външният израз и вътрешният свят на поета са неразривни и ние трябва да умеем да разкриваме тяхната връзка и взаимна обусловеност. Нашият личен вкус е свободен да предпочита или да не предпочита такава поезия, но тук трябва да признаем, че не става дума само за формално съвършенство, а за изразяване на мислите и чувствата на един поет по съвършен начин. Само в този случай можем да разглеждаме неговата „формална виртуозност“ и музикалното съвършенство като тждествени понятия. Николай Лилиев не е поет плюс музикант, а именно изтънчен лирик, който създава поетически произведения, звучащи като музика. Едното без другото при него е немислимо. Според Лилиев поезията не просто отразява душевните преживявания на личността, а се слива с тези преживявания и читателят не бива да усеща никаква дистанция между душевния свят на поета и излязлото изпод неговото перо. В този смисъл поетът е най-добрият инструмент за сливане с музиката.

АТЕНТАТ ПРОТИВ ЛИЛИЕВ

Така или иначе почвата за окончателното отричане на поезията на Лилиев е била съвсем подготвена и Атанас Далчев използва момента, за да нанесе своя убийствен удар. През 1925 г. във в. „Развигор“ излиза статията му в съавторство с Димитър Пантелеев „Мъртва поезия“. От самото заглавие е вече ясно, че нейните автори ще разглеждат поезията на Лилиев като някакъв анахронизъм в българската литература:

„За всеки, който е следил българската поезия от войната насам, е ясно: с Лилиев започва упадъкът на българската лирика. Тоя упадък се характеризира с това, че центърът на тежестта в стихотворението се измества от вътрешната му страна към външната.

Напразно бихме търсили в стихотворенията на Николай Лилиев някакъв основен мотив или художествена идея, или искреност, въобще съдържание. Нишката на традицията, свързала толкова противоположни поети като Ботев, Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Димчо Дебелянов, при Лилиев се прекъсва.

Лилиев не продължава българската поезия, той не е приемник нито на един от нашите поети, въобще не е български поет в съкровеното значение на тази дума. Чужд на българската действителност, той не е познал нейния дух и не е проникнал в нейната страшна съдба. Даже войната, когато съзнанието за народ и родина се напруга и се издига до най-висока степен, когато най-силно се чувства повелата на съдбата, войната е минала безшумно за този поет. „Към родината“ и следващите непосредствено след него две стихотворения не носят нищо от войната, от нейния трагичен патос, от ужаса на човека пред тази разрушителна стихия и неговото примирение. В сравнение със стихотворенията на Теодор Траянов и Димчо Дебелянов те са безпомощни, непреживяни, пълни със сантименталност, с общи думи и с общи поетически изрази.“²²

Измежду многото критически бележки, които му правят, на първо място е неговата безпочвеност. Откъсването от българския национален дух те отхвърстват със символизма на Лилиев. Наричат поезията му „изкуствена“, „книжна“, „безкръвна“, „анемична“ и поради това, че напълно е скъсал с традицията. Понеже българската литература с нейните най-добри представители е подчертано реалистична и изразява интересите на народа, то от това съвсем логично следва, че всяко отклонение от тази традиция е безпочвено. Като се излезе от тази теза, никак не е трудно да се направи следващата крачка и да се твърди, че Николай Лилиев не е никакъв поет.

Понеже всички ценители на Лилиев подчертават неговото поетическо майсторство, авторите на „Мъртва поезия“ изразяват мнението си и по този въпрос. Според тях „поетическото внимание“ на Лилиев не се стреми „да улови съкровените трепети на душата, да ги възплъти в образи и мисли, а е насочено изключително върху полировка на стиха“. Той търсел само красиви думи и оригинални съзвучия, пробвал всякакви размери, смесвал стъпки, създавал непълни и съставни рими и правел всевъзможни фокуси със стиха, само и само да провокира нечие впечатление. Ето механизма, с който изгражда своите стихове: „Предварително се построява формата, след това иде съдържанието и се нагажда към нея, а може и съвсем да не дойде — достатъчно е да има думи, които да носят тази форма. Не е рядък случай, когато се пише цяло стихотворение за две оригинални рими.“ Това в пълния смисъл на думата е формализъм и стихоплетство и авторите възразяват на вече утвърдилото се мнение, че Лилиев е уж „създател на изисканата форма и техниката на българския стих“. Всъщност той не бил прибавил нищо към средствата на поетическото изразяване, а само „е умъртвил българския стих, механизирал го е“.²³

Авторите на „Мъртва поезия“ любезно приканват да прочетем всички стихотворения от двете стихосбирки на Лилиев „Птици в нощта“ и „Лунни петна“ и ако успеем в действителност с усилие на волята да направим това, са убедени, че ще се чувствуваме така, като че ли сме прочели само едно стихотворение. В тези две стихосбирки имало приложени най-разнообразни външни хватки, използвани всевъзможни асонанси и консонанси и други версификационни средства, но все звучат еднакво и основната причина за това е липсата на съдържание. „Зад формата не стои нищо, формата е кука: ударете я с пръст и тя ще „зазвъни“.

Две години по-късно в статията си „Поезия и действителност“²⁴ Атанас Далчев отново атакува поезията на Лилиев, но този път от философско-методологически позиции. Той я сочи като характерен пример на символистическо откъсване от реалната действителност. Неговата изходна естетическа по-

²² Развигор. Литературен лист, 13 юли 1925.

²³ Пак там.

²⁴ Изток, 1927, бр. 33.

зия е следната: „Поезията не е отражение на действителността, а по-скоро е нейно допълнение или освобождение от нея, но във всеки случай истина е, че тя е свързана и трябва да бъде свързана с действителността. Българската поезия след Пенчо Славейков през „символистическия си период“ беше откъсната не само от българската действителност, но изобщо от действителността.

Обект на поета беше абсолютното — онова, що не е ограничено ни във време, ни в пространство. Тленното и нетрайното се отричаха. И ако се приемаха, приемаха се толкова, доколкото чрез тях може да се загатне за нетленното и вечното. Същност пак се отричаха: „даденото“ биваше изпразнено от своето собствено земно съдържание, за да стане форма — „чиста форма“ — символ. Пълно пренебрежение към действителността в смисъл не на отрицание, но в смисъл на отказ от нея: ето същността на всеки символизъм.“

Атанас Далчев завършва мисълта си с вече познатата ни теза, че „символизъмът е мъртва поезия“ и че „от нашите символисти единичък Димчо Дебелянов смогна да го преодолее“. За него авторът на „Тихи вопли“ не е представител на символизма, а поставя началото на „един завои в българската поезия — началото на една нова лирика, която изхожда от действителността“.

Както виждаме, когато Атанас Далчев се противопоставя на символизма, той има предвид не само неговата поетика, но и неговата естетика. Ще оставим настрана някои неясни моменти в съжденията му като това, че поезията „не е отражение на действителността, а по-скоро нейно допълнение или освобождение от нея“. Ще обърнем внимание сега на друга страна от тезата му, намираща се в пряка връзка с неговото отношение към поезията на Лилиев. В понятията „абсолютно“, „вечно“ и, от друга страна, „тленно“, „дадено“, „преходно“ той открива водоразделната граница между символистическата и реалистическата поезия. Ако беше така, не само поезията на символистите, но и на реалистите ще се окаже не само уязвима, но и компрометирана. Поезията на реалистите щеше да се превърне в безкрито описание на живота, в някакъв приложен позитивизъм, в гастронимическо изкуство. Символизъмът, който отразява само „абсолютното“ и „нетленното“, трябва да се отлъчи напълно от изкуството, а неговите представители да се зачислят към лагера на философите. Така бихме говорили, ако абсолютизираме възгледите на Атанас Далчев за поезията и използваме неговата собствена методология за творчеството на символистите.

Тази своя гледна точка за „абсолютното“ и „временното“, за „конкретното“ и „абстрактното“, за „земното“ и „нетленното“, за „почвеното“ и „безкръвното“ Атанас Далчев разкрива на много други места в своите фрагменти. Той я прилага и към поезията на Димчо Дебелянов, противопоставяйки последните му стихотворения на цялата негова дотогавашна поетическа дейност. Според Далчев реализъмът в изкуството като правило е свързан със „земното“ и „почвеното“ начало на изкуството. Този му възглед за лириката очевидно се пренася от изобразителното изкуство, където „абстрактността“ се взема като основен признак на формализма, а „конкретността“ е определяща характеристика на реализма. Тези два признака: „абстрактност“ и „конкретност“ — се превръщат в методологически принципи, в разграничителна черта между реалистичното и символистичното изкуство. Но според нас това е механично използване на един от принципите на лирическото изобразяване, когато в качеството на негов критерий се взема само един от признаците му. Критерият, който използва в критическата си практика Атанас Далчев, показва само колко е погрешно превръщането на един от признаците на лирическо изобразяване в универсален метод.

Колкото по-последователно Атанас Далчев утвърждава своята концепция за поезията, толкова по-рязко се очертават нейните вътрешни противоречия. Вече разбрахме, че за него решаваща роля в поетическото творчество играе близостта до земята. Всяко поетическо възприемане трябва да бъде веществено, почвено, поетическото творчество от всички епохи се подчинява на общия закон на земното притегляне. От тази гледна точка всяка поезия със сетивен характер е приемлива и оправдана. Откъсне ли се от действителността, тя става съмнителна. Тъкмо затова символизмът е непълноценен — при него поезия и действителност са две „противоположни и взаимно отричащи се области и всяко съприкосновение помежду им беше грях. Именно грях; може да се каже, че символизмът се явяваше един вид аскетизъм в поезията. Отгук възникна култът към „чистата поезия“: поезията да не бъде ни най-малко примесена с „проза“, сиреч действителност. Това изискване противоречеше на класическата поезия, която е цяла земна.“ И по-нататък: „Обаче при такова схващане на поезията символизмът неизбежно трябваше да изгуби всяко съдържание и, ще не ще, трябваше да стане „формална поезия“. Защото абсолютното само по себе си няма никакво съдържание. То е нищото, то е отричане на всичко земно, сиреч на всичко онова, което като човеци знаем.“²⁵

Тук ние отново се натъкваме на вече познатия „парадокс на съвършенството“, разкрит в по-оголена форма: поезията на Лилиев е съвършена, защото е безсъдържателна. А защо е безсъдържателна, ще стане ясно по-нататък.

В статията си „Размишление върху българската лирика след войната“²⁶ Атанас Далчев пак се спира на поезията на Лилиев като типичен пример на символистическо творчество: „Получила началния си гласък от поезията и преди всичко от поетическите идеи на Пенчо Славейков, лириката ни достигна своето съвършенство у тъй наречените символисти. В продължение на десетина-петнадесет години тя постоянно осъществяваше все повече и повече своите естетически принципи, растеше, закръгляше се, докато най-сетне се откъсна от почвата, която я хранеше. У Лилиев тя стигна предела на формалното си развитие, но заедно с това загуби от лирическия си устрем и връзката си с живота. Цялата поезия на Лилиев живее с поетическите реминисценции на символистите. Тя сякаш се намира под стъклен капак, изолирана от околния въздух. Действителността отсъствува напълно, думите не искат да ни кажат нищо, образите и музиката стават самоцел, един краен формализъм отличава тях стихове. Това беше край: по тоя път не можеше да се отиде по-нататък.“

Атанас Далчев този път великодушно се съгласява, че Лилиев е майстор на стиха, но и той отделя поетическото му майсторство от духовната личност на поета. Като че ли Николай Лилиев е станал голям майстор изключително от тънко владееене на стихотворната техника или под силата на влиянието на френските символисти, които той изучава и превежда, а не по силата на вътрешната си поетическа нагласа, на своя духовен свят. Атанас Далчев подчертава, че Лилиев има изящен стих, музикално-поетическа реч. Казва го като нещо безспорно, но стига дотук. Такова отделяне на поетическото майсторство от вътрешната същност на творческата личност лесно води до логичното заключение за формално съвършенство на неговата поезия, изпълнена с „мъртво“ и „безкръвно“ съдържание. Понеже се е откъснал от почвата, формалните изображения на поета са празни откъм съдържание, т. е. „думите не искат да кажат нищо“.

Както и други критици на Лилиев, Атанас Далчев не отчита в достатъчна степен обстоятелството, че в своята творческа практика той развива и утвърждава

²⁵ Изток, г. II, бр. 55 от 5. II. 1927.

²⁶ Философски преглед, 1933, кн. 4.

дава ония секрети на поетическата техника, които в своята дълбока същност са свързани с природата на поетическото изкуство и отговарят на вътрешната му природа на поет. В този смисъл по-прав е Гео Милев, за когото цялото развитие на българската поезия от П. Р. Slaveйков насам намира своя завършек в лириката на Николай Лилиев — „поет на красотата и девственост“; той „довежда българския стих до виртуозно съвършенство и с това се явява последен, *четвърти етап* в общото развитие на българската поезия. . .“. В историческото си развитие поезията ту се разлива нашироко, завладявайки нови, разнообразни страни от живота, ту се стеснява и съсредоточава в определено направление, утвърждавано от една или друга школа. Различни литературни школи и направления водят борба помежду си и се менят, но поетическата еволюция не спира, тя е органически процес с конкретно продължение в творчеството на различни поети. Всяка нова школа обявява за остаряла и „мъртва“ предишната, в такива периоди не само се отричат естетическите принципи, но се разбиват на пух и прах и формалните принципи. Затова Атанас Далчев има известно основание, като твърди, че: „... ако въпреки всичко младите поети все пак тръгнаха от Лилиев, това трябва да се разбира в малко по-друг смисъл, отколкото досега се е мислило. Младите поети тръгнаха от поезията на Лилиев, но не да я продължат, а за да я разрушат. От гледище на формата поезията ни след войната би могла да се определи, колкото и парадоксално да звучи това, като разрушение на оная поетика, която у Лилиев доби пълното си изпълнение.“²⁷

Вече добре знаем, че един от най-големите „разрушители“ на неговата поетика е Атанас Далчев. Но това не значи, че поезията на Лилиев е формалистична и безсъдържателна, както твърди Далчев. Защото не може да се вземе като единствен критерий за съдържателност на поетическото творчество неговата конкретност, земност, почвеност. В историята на литературата се срещат периоди на борба за изпълняването на някакви външни идеали, когато поетите създават дълбоко и съдържателно изкуство (Пенчо Slaveйков). Срещат се случаи, когато идеалът и действителността се „бракосъчетават“ на основата на реалния живот, както е с творчеството на Смирненски и Вапцаров, или на основата на самостоятелното духовно начало на творческата личност, както е в поезията на Лилиев. Възможни са различни отговори на този въпрос и много от тях ще бъдат неверни, ако се абсолютизира едно от началото. Ние може да искаме от поета по-голяма близост до земните потребности или по-дълбоко проникване в загадките на духа, но не можем да оспорваме правото на поетическото съзнание да решава вълнуващите въпроси на битието тъй, както намира за добре.

Съвсем ясно е, че Далчев говори за неизбежната реакция, която следва след символизма като литературна школа. Според него Лилиев е изчерпал „всички възможности от съзвучия в българския език“ и нямало какво повече да се придобива. Но задачата е не само да се определи как той използва елементите на поетическата реч. Това, разбира се, е съществено, но в него няма нищо необикновено и особено трудно, което впрочем доказва и самият Далчев. По-трудно е да се види как Лилиев трансформира опита на миналите поети в собствения си духовен опит. Той използва и опита на френските символисти, чиято борба се води под знака на сближаването на поезията с музиката. Лилиев е много старателен ученик, който не скрива, че се учи от тях. Людмил Стоянов дори назовава негови стихотворения, създадени под влиянието на френските символисти: „Има песни, които извикват духа на Верлена („Моите спомени“, „Посърнал ден очи затвори“, „В глухото поле“), на Маларме —

²⁷ Атанас Далчев. Страници. С., 1980, с. 28.

„Не зная тоя път извежда ли от миражите навън“, на Самен — „Жената, която...“, на Жюл Лафорг — „Полунощи отминаха“ и други, в които отблясъкът от любимите автори е преминал през личното подсъзнание на поета. На всички обаче личи френската „марка“. Те са изцяло просмукани с кръвта и млякото на епохата. Людмил Стоянов отива и по-нататък, като изтъква, че обща тенденция е едно такова сближаване на поетите от различни страни. Той говори за „широко роднинство“ в духовния свят на поетите: у Верлен има нещо от Бодлер и у Верхарн нещо от Верлен. У Николай Лилиев той открива „нещо от всички, и малки, и големи“²⁸.

Несъмнено Лилиев се бори за усъвършенствуване на стиха, разиграва поетическия ритъм, доближава го до най-изтънчените човешки преживявания. Но като всеки истински поет, трудно може да се помести в една система, еднозначно и универсално да се определи не само типът на неговата поезия, но и естетическата му позиция. Очевидно Атанас Далчев иска да сведе поезията му към едно определение — „абстрактна“, което за него означава „формалистична“.

Всяка школа и направление в изкуството имат своята правда, защото нейните представители излизат от определена гледна точка и утвърждават някакви страни от човешката личност. Всяко ново направление в поезията, за да утвърди своята правда и предимствата си от предшестващата школа и направление, се отнася полемически към нея. Аргументите на романтиците против класиците, или на реалистите против романтиците, или на символистите против романтиците са, че те са успели да постигнат това, което предшестващата школа не е успяла да постигне, че са могли да открият последната тайна на поетическото слово. В този смисъл е написан и манифестът на Жан Мореас, с който се провъзгласява утвърждаването на символизма като литературна школа. Ето че и Атанас Далчев, противопоставяйки се на Лилиев, изтъква аргументите и предимствата на своята поетика, а именно: тя е „конкретна“, „земна“, „почвена“. Атанас Далчев не се уморява да твърди, че духовното само по себе си е „нищо“, че е „безсъдържателно“, че е отрицание на земното. Неговите разсъждения в това направление съдържат известна истина, но понякога той отива твърде далече, така далече, че като се върнем към изходните му възгледи за поезията, която независимо от школите и направленията все пак е духовно творчество, не можем да ги възприемем без възражения. Въпросът опира до абсолютното и относителното, до исторически необходимото и временното във всяко творчество. За да се преодолее идеализмът в неговите разновидности, с различните му оттенъци и направления, трябва да умеем да възприемем абсолютното в неговата историческа необходимост, защото без него поезията се превръща в емпирично описание на живота.

²⁸ Хиперион, 1923, кн. 6—7, с. 357.

ЙОРДАН ЙОВКОВИТЕ „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“

ВЕЛЧО ВЕЛЧЕВ

В последно време творчеството на Йордан Йовков се радва на оправдан интерес и широко признание от страна на читатели и литературоведи. Особено с появата на специални монографии както върху целия му творчески път, така и върху отделни негови произведения. След издадения от Литературния институт при БАН по случай 100-годишнината от рождението на писателя сборник „Йордан Йовков. 1880—1980. Нови изследвания“ (С., 1982) наблюдаваме по-пряко и непосредствено обръщане към важни проблеми, които творчеството му поставя пред търсещата мисъл, към по-точна оценка на онези завоевания, които прави той в художественото усвояване на живота на българина през различни периоди от историческото му битие, и към особеното място, което следва да му се отдаде в развитието не само на българската литература.

Това се отнася особено до „Старопланински легенди“, които бележат изключителната висота, до която се издига художественото виждане на писателя. Те са коронно произведение на Йордан Йовков, което ни завладява и поражда с богатство и разнообразие на художествени идеи, човешки типове и природни картини, битови, психологически и нравствени прозрения, езикови и стилни открития, в които народностната душевност на българина придобива общочовешко значение.

При несъмнените успехи, които достига научната мисъл в оценката на „Старопланински легенди“, те все още ни изправят пред трудни задачи. Поставят пред нас основни проблеми, които чакат по-пълно, по-определено и най-вече по-обосновано разрешение. Такива са проблемата за метода, жанра, творческата история на произведението и др. Между тях не на последно място стои проблемата за основния замисъл, за патоса, за идейната насоченост на „Старопланински легенди“. Тук правим опит да осветлим тази именно проблема, като се основаваме, доколкото това е възможно, на автентични източници — авторски признания, писма, архивни материали и др.

ЛЮБИМАТА ТВОРБА НА ПИСАТЕЛЯ И НЕЙНИТЕ КАЧЕСТВА

Йордан Йовков е минавал изобщо за мълчалив, затворен, вътрешно съсредоточен човек. Малко е говорел и за произведенията си. Показателно е обаче, че спрямо „Старопланински легенди“ той прави някакво изключение. Това виждаме най-вече от разговорите му с неговия приятел, психолога проф. Спиридон Казанджиев, който е имал щастливата мисъл да записва някои изказвания на писателя. На 28 август 1930 г. Йовков му признава, че в тази си книга силно копнеел да възкреси живота в Жеравна, който след дългото му

отсъствие е губел очертанията си: „Повече от 30 години не бях ходил там и нищо определено не ми идваше на ум. Една нощ сънувах сън, който ме пренесе в детството ми и тъкмо в оня пейзаж. Обиколих старите кории около селото и всичко видях тъй ясно и с такива подробности, като найве да бях се върнал на село.“¹ Не по-малко показателен е и друг случай. Йовков дълбоко преживява определен род музика. И в разговор от 4 април 1937 г. припомня какво силно влияние е оказала тя при създаване на разкази тъкмо от тази книга: „Спомням си, в Букурещ ходих в едно кафене, където свиреше много добър струнен оркестър. Обичах да слушам тоя оркестър и много работи от „Старопланински легенди“ съм композирал там под влиянието на тази музика.“²

До каква степен „Старопланински легенди“ са владеели съзнанието на Йовков, можем да видим и от признанието му от 19 май 1937 г. Той говори за изключителните качества, които има в неговите очи живата разговорна реч, и за стремежа му да я овладее тъкмо за целите на предстоящото им написване: „Езикът у него [народа — б. м. В. В.] е израз на душевно движение и е винаги свеж. Думата е винаги сочна, конкретна, винаги сякаш боядисана и топла.“ И пояснява за каква цел го е привличала тази реч: „Аз едно време си бях поставил за цел така да овладее езика и да си служа с него. То беше по времето, когато пишех „Старопланински легенди““³.

Изключителната привързаност към тази си книга Йовков е засвидетелствувал най-вече по времето, когато тя се е печатала в София в негово отсъствие — под грижите на неговите приятели. Наред с многото му настоячиви молби относно вида на изданието — хартия, формат, подредба на отделните разкази и т. н., иначе скромният и пестелив в самопризнанията си Йовков заявява в писмо от 1 януари 1927 г. до Вл. Василев: „Никога не съм имал точна представа за стойността на моите работи, след като ги напиша. Една по-вярна и обективна преценка иде по-късно. Но сега, да си призная, имам една особена слабост към тая книга. . .“⁴ Подобна изповед прави и пред Н. Лилев, като го моли да се грижи за печатането на книгата, която той има „най-много присърце“⁵.

Несъмнено е, че Йовков има висока представа за качествата на „Старопланински легенди“ — отделя ги от другите си произведения, отдава им особено значение. И нека добавим: като съдим по годините на изказванията му, такава оценка той има за тях, след като вече е напечатал том от военните си разкази (1918), „Жетварят“ (1920), „Песента на колелетата“ (1926). Нещо повече: Йовков поставя високо в съзнанието си „Старопланински легенди“ и в по-късни свои признания — след като е създал своите драми (1930—1932), „Чифликът край границата“ (1934), „Женско сърце“ (1935), „Ако можеха да говорят“ (1936) и т. н. Основателно е да се запитаме: на какво се дължи

¹ Спиридон Казанджиев. Среци и разговори с Йордан Йовков. С., 1980, с. 28. — Тази изключително ценна за разбиране творчеството на писателя книга е недооценена и недостатъчно използвана. За съжаление в нея са се вмъкнали някои дребни грешки, които при друго издание следва да се поправят. На с. 12 се говори за възпоменателно утро на 17 юни 1926 г. „по случай една година от смъртта на Боян Пенев. Това не е вярно, тъй като Пенев умира на 25 юни 1927 г. За разказа на Йовков „Овчарова жалба“ на с. 34 се говори, че е печатан най-напред през 1910 г. в сп. „Почивка“ от Хр. Максимов, когато това е станало в сп. „Просвета“, 1910, кн. 6.

² Сп. Казанджиев. Пос. съч., с. 98.

³ Пак там, с. 101.

⁴ Писмо от 1939 г. — ЦДИА — София, ф. 373, оп. 1, арх. ед. № 90, л. 27. Срв. и Вл. Василев. Йовкови тревоги около „Старопланински легенди“. — Златорог, 1937, кн. 3.

⁵ В писмо от 30 ноември 1926 г. Вж. С. Султанов. Писм на Йордан Йовков до Николай Лилев. — Литературна мисъл, 1960, кн. 6, с. 27.

особената му привързаност към тази творба? Кои са в очите на писателя критериите, от които се ръководи, за да я издига така високо като изкуство?

Що се отнася до проявеното изкуство, Йовков до голяма степен го вижда в майсторството си на разказвач, което според него в идеален план трябва да бъде близко по характер до живата устна народна реч. Като сравнява тази реч с писмения, литературния език, той в разговор от 2 октомври 1930 г. споделя: „А в живата говорна реч — какво движение! Думата, с която почваш, линията на движение и капризите ѝ, премълчаванията, прибързванията, избухванията, модулащите на гласа — в това е животът на тая реч.“ Разликата между обикновена говорна и писмена реч му се разкривала понякога така ясно, че е казал: „Трябва да се върнем назад“ [т. е. към безписмената употреба на езика — б. м. В. В.]. Продължавайки своята мисъл, писателят отново прави връзка и с любимата си книга: „Когато писах „Старопланински легенди“, особено много ме занимаваха тия езикови проблеми. Тогава съм си поставял и конкретно задачата — да напиша разкази, в които да направя усилия за такова връщане“. И завършва със забележителната изповед, че ако в старанията си е „постигнал нещичко в това отношение“, то е в разказите „Кошута“ и „Шибил“⁶.

За подобна оценка върху отделни разкази говори и съпругата на писателя Деспина Йовкова. В свои спомени, които се отнасят навярно към края на 1926 г., преди той да изпрати книгата си за печат в Издателство „Хемус“, тя пише: „Един неделен ден, когато Й. Стратиев беше у дома, Йовков ни показва преписани на машина всичките си „Легенди“, готови за печат. Повечето бяха излизали в „Златорог“ и другаде. Говорихме дълго за тях. Стратиев харесваше, струва ми се, най-много „Божура“, а аз — „Шибил“. За Йовков, както тогава, така и после, „Кошута“ си остана най-любимата му легенда. Той я предпочиташе пред другите както по сюжет, така и в езиково отношение.“⁷ Интересно е да се отбележи, че Йовков запазва това градиране на разказите си по качество и по-късно — след като вече е знаел мнението за тях на критик, когото изобщо е ценял. В писмо на Вл. Василев до него от 26 май 1926 г. четем: „Щом те интересува и моето мнение за легендите, ето го: „най-хубава е „Шибил“ — яркостта на стила я отделя от другите доста рязко. Най-поетичната пък (края) е „В огледалото на водата“ [така е озаглавен при първото му отпечатване разказът „Божура“ — б. м. В. В.]; но докато се стигне до края, стори ми се май се бави. „Кошута“ е сравнително най-слаба — фабулата не е могла да получи интересно разрешение. Макар „Най-вярната стража“ да е композиция широка и интересна, липсва ѝ нещо, изглежда, че още е трябвало да бъде обработена.“⁸

Като виждаме какво голямо значение отделя Йовков на езика, не трябва да мислим, че за него стойността на литературната творба изобщо се дължи на литературната форма сама по себе си, на майсторството на разказвача, на авторската реч с всичките ѝ перипетии — линия на движение, темп и т. н. Напротив, тези елементи на словесното изкуство не са за него обособени и самоцелни. Те са подчинени на идейността на произведението, на истината за живота, която то разкрива, на степента на художественото му познание на действителността. Като продължава разсъжденията си за „Старопланински легенди“, писателят добавя, че неговата задача в случая е била да даде вярна картина на миналото: „Според мен мъчнотията, която представляват истори-

⁶ Сп. Казанджиев. Пос. съч., с. 44. На друго място говори само за „Кошута“. — Сп. Казанджиев. Пос. съч., с. 101.

⁷ Деспина Йовкова. — В: Антон Страшимиров, Елин Пелин и Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 414.

⁸ ЦДИА — София, ф. 373, оп. 1, арх. ед. 90, л. 51.

ческите работи в литературата, е преди всичко на страната на езика. "Не можем да допускате, че в случая се мисли за езика само като елемент на формата — независимо от съдържанието. Напротив, същинският смисъл на Йовковото твърдение е, че езикът е елемент от образа, както личи от следващата му мисъл: „За всичко друго човек ще чете, ще изучава — историческата правда обаче иде от езика: може ли той да се пренесе в миналото, да възкреси историческия живот, да оживи и портретира историческите герои и пр.“ [разр. м. — В. В.]⁹.

С това Йовков донякъде подсказва и идеите, художествените намерения, които са го вдъхновявали в „Старопланински легенди“. Те са — да изобрази правдиво някогашния живот на българите, да представи този живот чрез верни на епохата характери, както по съдържание, така и по език. Но това е само най-общ отговор, който поражда допълнителен въпрос: кое счита той за основното в разказите, чрез което се разкрива някогашният живот и кое от този живот стои на преден план в творческото съзнание на писателя? Косвен отговор на тези въпроси можем да намерим в схващането на Йовков за народното начало в литературата, развито по различни поводи. Например в свое изказване за Константин Петканов той говори, че цени този писател като изобразител на българския селянин, признава му любов към народа, талант. Основното обаче, което не намира у него, е това, че Петканов не гледа на народа „отвътре навън“, а обратно — „отвън навътре“, както гледа на народа откъснати от него интелегент¹⁰.

В определена връзка Йовков изказва подобно недоволство и от наши актьори като изпълнители на български пиеси. Според него те не са узрели до съзнанието, че „по отношение на нашите хора, на нашия живот те имат да разрешават една тежка и отговорна задача — да разкрият душата на българина, да създадат неговия тип, да изяснят стила на неговия живот“¹¹. Обобщена, мисълта на Йовков е, че писателят трябва да се доближава до светоусещането на народа, да гледа на живота с неговите очи, да мисли и да го оценява с неговите представи и чувства за нещата. Неслучайно за своите изображения в „Старопланински легенди“ Йовков настойчиво търси опора в народната песен, в летописното сказание, в легендата, които да му подсказват както народен поглед към света и човека, така и живи форми на народен словесен изказ. Йовков особено адмира Иван Вазов, цени изключително високо езика му — неговото богатство и своеобразна одухотвореност. В случая обаче е важно, че в оценката си на народния поет той подчертава отношението му към живота на българина, което придава на всичко изобразено от него особена експресивност и обаятелност: „Всеки ред у него е носен от висок морал, от национална гордост и от едно благородство, които правят всичко у него значително и приемливо.“ Това именно придава стойност на всичко написано от него, дори „и тогава, когато се отнася до съвсем незначителни неща и случки“. И обяснява обаянието на народния поет с „това тъкмо отношение [к. м. — В. В.]. Йовков има предвид духа, националната гордост, благородството, чрез които Вазов поставя човека над обикновеното в живота — „издига читателя“¹².

⁹ Сп. Казанджиев. Пос. съч., с. 44.

¹⁰ Пак там, с. 38.

¹¹ Пак там, с. 97.

¹² Пак там, 86—87.

Още по-ясно и определено Йовков разкрива другаде своя възглед за народното начало в литературата и заедно с това ни улеснява да разберем защо така много държи на своите „Старопланински легенди“. Отчасти това долавяме преди всичко в разсъжденията му по повод усилията за възраждане на българското след преживените национални катастрофи, за което у нас се заговаря през 30-те години. В случая Йовков обръща внимание преди всичко на малкото средства, които се отделят на „духовните работници“, говори, че в буржоазната държава не се проявяват нужните грижи за тях, изтъква, че те „са заприличали на просяци“. Обосновавайки по-нататък своите мисли, Йовков добавя: „Нашите политически мъже не могат да разберат, че обновлението и възраждането и изобщо националното е преди всичко в творенията на писатели и художници, създадени от българската душа и предназначени да будят, да хранят и издигат тази душа“ [разр. м. — В. В.]. Може ли да има друг по-интимен и по-сигурен път за обнова и възраждане?¹³ Това са знаменателни думи, които могат да се считат за основен принцип на Йовковата естетика. Ако охарактеризираме Йовковите „Старопланински легенди“ в светлината на това начало, то бихме могли да кажем, че именно в тях писателят се е стремил да долови и отрази българската душа и да може по този начин да въздействува плодотворно върху нея, да я извиси — да достигне тайната на взаимовръзката между народ и творец.

Търсейки по-нататък да разкрием идейния замисъл на Йовков в „Старопланински легенди“, можем да поставим и важната задача за отношението на писателя към съвременната му действителност. Отнесено към проблема, който в случая ни занимава, това значи: имат ли „Старопланински легенди“ в своя замисъл и създаване към средата на 20-те години на нашето столетие съществена връзка с живота на българското общество тогава и с позицията на писателя към него? Този въпрос обикновено не се поставя или пък доколкото се докосва, получава отрицателен отговор. Сп. Казанджиев в своя дневник на 6 юни 1929 г. определено отбелязва, че разговорите им с Йовков се движат около „събитията на деня“, с една реч, живеем с настоящия живот [. . .]. И въпреки това признание добавя, че в произведенията на Йовков съвременността не намира място: „Днешният живот, хората, онова, което ги движи, моралът им, нравите им, вкусовете им му са съвсем чужди.“ И като продължава тази си мисъл, обяснява: „Предпочита да се връща назад към миналото и в него да живее. И той е непрестанно там.“ Сп. Казанджиев дори се опитва да даде от себе си и теоретична обосновка на така схванатата от него насоченост на Йовков. „По закона на контраста: колкото настоящето става по-настоятелно и по-предизвикателно, колкото е по-голяма силата го тегли, за да го откъсне от миналото, от онова, което беше преди войната, толкова той по-упорито се дърпа назад към това минало и толкова повече се утвърждава в него.“ В този дух авторът на дневника дава и по-пряк отговор на въпроса, който ни интересува: „Толкова е характерен поменатият закон на контраста в творчеството на Йовков, че с него може да се обясни и минаването му към „Старопланински легенди“. Бягайки от настоящето, той е готов да отиде по-далеч и от своя спомен — към легендата на миналото.“¹⁴

Тези разсъждения на Сп. Казанджиев не позволяват да се заключи, че като изобразява миналото, Йовков не е свързан по какъвто и да е начин и с

¹³ Пак там, с. 96.

¹⁴ Пак там, 15—16.

онова настояще, в което живее. Дори самите наблюдения на Сп. Казанджиев показват, че не следва да се мисли така. Признанието му, че Йовков проявява интерес към „събитията на деня“, но че са му „чужди хората“, стремежите им, „моралът, нравите им“, че „няма съчувствие към тях“, че „сред тоя живот Йовков е самотен“ и т. н., не говори за безразличие към всичко това и навежда на друг извод. То свидетелствува за явно несъответствие между интересите на хората от посоченото време, от една страна, и разбирането на самия Йовков за достоен човешки граждански живот, от друга. Така можем да си обясним знаменателното собствено признание на Йовков, че на подобни хора от неговата съвременност през 20-те години той като писател не може да „бъде изповедник“¹⁵.

Не само това. И самото съзнание за тази несъзвучност на Йовков с живота, за който е дума, е вече връзка — позиция спрямо него. Сам Сп. Казанджиев установява, че за Йовков настоящето „е настойчиво и предизвикателно“, че то „с по-голяма сила го тегли“, а той „по-упорито се дърпа назад“. При това положение естествено е да се запитаме: кое собствено от живота в България около средата на 20-те години, когато замисля и пише своите „Старопланински легенди“, Йовков се стреми да избегне? И известен отговор може да се даде. Преживял покрусата от катастрофалните за България войни, Йовков многократно говори за национална трагедия на българина, която и сам писателят носи в сърцето си. Напуснал Добруджа след мирния договор, без ясна перспектива за по-нататъшната народна и своя съдба, той изповядва в писмо до своя приятел Григор Василев от 5 декември 1918 г.: „В тая минута аз виждам през пророчеса си да се точат по шосето към Варна колони от обози, пехотни части, батареи и ескадрони. Те си отиват не тъй, както бяха дошли! Мълчаливи, без ура, без музика, сломени и убити, някакви печални призраци под непрестанния дъжд и мъгливото небе. Има нещо много тъжно и много болно в тия зрелища, с които се завършват епическите походи в Добруджа. Какво ще стане утре — никой не знае.“¹⁶

По-късно, в разговор от 28 август 1930 г., Йовков се съгласява със Сп. Казанджиев, че като писател трябва да разкаже за тази трагедия, която е трагедия на цяла България и представлява „един огън, който гори на всичките ѝ граници“. Дори му се очертава сюжетът на произведение, в което да изобрази баща, намислил да раздели своя имот между синовете си, намиращи се по това време на фронта. Но родителските надежди рухват: след демобилизацията имотът на единия син се оказва в България, а на другия — в Румъния. И Йовков говори за края на замисления разказ, за нещастieto на своя герой като баща и българин: „Той застава пред бога и с него иска да говори. Една работа, в която бих имал възможност да разгъна нашироко и надълбоко платната на днешната ни съдба, да хвана българина за сърцето.“¹⁷ А всичко това не може да се окачестви като бягство — самоизолиране, духовно усмотяване и т. н. Злополучieto на бащата е злополучие на България, което никак не му е чуждо. И на трагедията на тази именно България Йовков не само не е бил чужд, но е бил готов да бъде изразител, тълкувател или според собствените му думи — „изповедник“.

И ако Йовков отвърща поглед от „настоящия живот“, то е, защото в него не вижда хора, които трагедията на българина „да хване за сърцето“. Затова се въздържа да отиде в Добруджа, откъдето носи спомени за проявена храброст, саможертва, съгласно неговото разбиране — подвизи на българина като българин. Той не се опасява от чуждата власт, а от това, че може да

¹⁵ Пак там, с. 15.

¹⁶ Гр. Василев. Йордан Йовков. Спомени и писма. С., 1940, 46—47.

¹⁷ Сп. Казанджиев. Пос. съч., с. 30.

„намери земята и хората съвсем други — не такива, каквито ги знае“. С това би настъпила трагедията му на художник: „не би могъл да се върне към своето творчество“¹⁸. Такива опасения изпитва не само по отношение на обикновените хора, но и към такива, които според него с патриотизма си са се врязали дълбоко в паметта му. Писателят си спомня за свой дружинен командир от Балканската война, който не бил лишен от слабости, но бил „храбър офицер“. Когато се отнасяло „за чувствата му към отечество, народ, клетва, твърд като скала, съвестта му там е като отвес, без какво да е колебание“¹⁹.

И Йовков е носил в душата си замисъл да изобрази и подобен тип на военен, който попада в плен и прекарва в Корсика. Но се страхува от разочарование и обобщава причините за това: „Запасните офицери почнаха да се занимават твърде много с политика — това ги отчужди от мен. Като политикани не са ми симпатични. Пък нали знаеш, трябва да обичаш героя си.“ И писателят изоставя и този си творчески замисъл: „Те престанаха да носят оная трагическа съдба, зарад която бях замислил своята работа. В тяхно лице щях да дам българина с неговите добродетели и слабости и катастрофите, които преживяхме.“²⁰ Но, както сам изповядва, хората от този тип в своите превращения са изгубили за Йовков най-важното от обаянието си — българина у себе си.

Йовков е отвърнат и от интелигенцията, най-вече от управляващите среди. В разговор от 16 април 1931 г. той осъжда категорично преврата от 9 юни 1923 г. И решително си основание за това вижда пак в антинародния му характер. Така мисли по време на самото събитие, така мисли и по-късно, особено когато величат тази жестока разправа с народа: „Аз и сега се дразня, когато прославят тая дата и особено когато я свързват с някакъв подвиг, сторен за България и за българския народ.“ Настъпилата след това нерадостна действителност потвърждава в очите на писателя това, защото интелигенцията, „същата, която докара катастрофата на България, пое държавата отново и я поведе по същите пътища. Днес тя [интелигенцията — б. м. В. В.] е погрешна, по-утвърдена в злото.“ И завършва: „Не знам само дали народът ще намери сили в себе си за нов подем — иначе всичко е загубено.“²¹ Едва ли може да има съмнение, че Йовков още по-болезнено и трагично е преживял жестоката разправа с народа след Септемврийското въстание, както и с народната интелигенция през зловещата пролет на 1925 г. Твърде показателно е, че тъкмо около тези събития Йовков е замислил „Старопланински легенди“. Както се вижда от писмото му от Букурещ до Данаил Константинов, учител и историк на Жеравна, от 20 септември 1925 г., до това време той вече е написал някои от разказите за книгата и усилено набира материал за останалите: „Започнал съм един цикъл разкази, наречени „Старопланински легенди“, от които първите няколко наскоро ще излязат в списанието „Златорог“. За довършването им имам нужда от няколко материали — народни песни, поверия, откошелни случки, легенди и др. от Жеравна. Отдавна съм искал да дойда в Жеравна и да потърся онова, което ми трябва, но виждам, че не ще мога[. . .] и съм принуден да се обърна към Вас, като вярвам, че ще бъдете тъй добри да не откажете тая услуга.“

Разкривайки по-нататък задачата си, Йовков пояснява: „Златорог“, както ми казаха, се получава в Жеравна и Вие ще имате възможност да прочетете някои от тия легенди и да си съставите по-ясно понятие за това, което искам.

¹⁸ Пак там, с. 15.

¹⁹ Пак там, 94—95.

²⁰ Пак там, с. 94.

²¹ Пак там, с. 53.

В една от тях аз съм използвал известната песен за Дойна и брат ѝ, в друга — песента и разказите за Шибиля — градецкия разбойник, както и оная, която бях написал много отдавна (печатана е в сборника на Жеравненското читалище) — бях използвал пък песента за Стефан Цоцкин. Разбира се, мотивите, заети от тия песни и разкази, са използвани много свободно. Въпросът е сега да се съберат и запишат още десетина такива „легенди“, запазени било в песни, било в предания и разкази.“²²

Видяхме, че много страни от живота у нас през 20-те години не удовлетворяват Йовков. Това обаче, което отблъсква писателя, ни позволява да доловим онова, което търси. Той преживява като лична съдба всенародната покруса от националните катастрофи. Вижда деградацията у онези, които са го пленявали с всеотдайността си към делото на родината. Извиква негодувание у него ролята на интелигенцията след войните. Сама проиграла народните идеали, тя повежда отечеството по старите гибелни пътища, избива въстаналия народ и народна интелигенция и т. н. Естествено е, че България през 20-те години няма да го привлича — „днешният живот, хората, онова, което ги движи“, ще му бъдат „съвсем чужди“, както свидетелствува Сп. Казанджиев. Защото в тях не вижда своите високи представи за българина, не намира неговите същински черти. И сам Йовков, чужд на идеология, която да му открие друг спасителен път, като потърси опора в други социални сили, обръща поглед към миналото. Така привидното откъсване от настоящето има корените си пак в него. Чрез възкресяване на някогашния живот писателят сякаш допълва онова, което в познатата нему обществена действителност няма или пък той не може да съзре. И, дълбоко, кръвно свързан с народа си, Йовков замисля да покаже, че българинът не се изчерпва с това, чрез което в момента се представя. Заема се да го разкрие и обрисова в друг духовен облик, макар и в предишно време, и по този начин да го реабилитира — в собствените негови очи, в своите непоколебими положителни високи представи за него, в паметта на поколенията. В тази именно връзка придобива доказателствена сила и твърдението на познавача на Йовковото творчество С. Султанов, който пише следното за „Старопланински легенди“: „В епоха, когато много етични мерки бяха станали малки, Йордан Йовков отиде в миналото на народа, за да ни донесе оттам по-други критерии, които като че ли бяха позабравени [. . .]. В тази книга има митотворчество: между нозете на Шибил и Индже мнозина от съвременниците на писателя изглеждат като мъничета. Миналото на народа водеше полемичен спор със съвременността на автора, легендите — с действителността.“²³

В СОБСТВЕНОТО ТЪЛКУВАНЕ НА ПИСАТЕЛЯ

Показателно е, че Йовков пише „Старопланински легенди“ с осезателна напрегнатост, голяма мобилизация на силите, ускорени темпове. Видимо, устрем е да излезе насреща на въпиющата според него потребност на историческия момент през 20-те години — чрез уроците на художественото слово да даде целително биле на наранената народна душа. Споменатото писмо до неговия съгражданин Д. Константинов свидетелствува недвусмислено за онази изключителна възбуденост на духа, с която Йовков се е заел да осъществи своя замисъл на „Старопланински легенди“. След като е написал и напе-

²² Д. Минев. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 276.

²³ С. Султанов. Йордан Йовков. — В: Творци на българската литература. Т. II. С., 1982, с. 405.

чтал някои от разказите си, той бърза да намери материал и за другите, които в определен вид се чертаят в съзнанието му. В посоченото писмо до Д. Константинов той продължава: „Аз набелязах само това, което мога да си спомня. Но Вие вече разбирате добре какво ми трябва и ще намерите може би много подобни мотиви, които аз не зная или не мога да си спомня. Всичко това, както казах, няма нужда да бъде записано много подробно; достатъчно е да се предаде най-характерното, като главно не се изпуска това, което е същинският елемент на преданието, на легендата [. .].“

Чувствувайки, че премного задължава своя адресат, Йовков пише по-нататък: „Предполагам, че всичко това Ви се вижда голяма и трудна работа. В това отношение бързам да Ви успокоя, тъй като аз не искам повече от десетина подобни мотиви, и то записани твърде накратко. Колкото за песните, предполагам, че ги имате готови. Освен това не всички ми трябва изведнъж. Целият цикъл, и то при най-благоприятни обстоятелства, аз мисля да завърша към септември идещата година. Имаме значи цяла година, през която Вие периодически, на два-три месеца веднъж, да ми изпращате по нещо. На първо време, както казах, и ако може най-късно до 15 ноември — аз имам нужда от песента за Василчо и преданието за Куков вир; към 15 ноември пък може да ми изпратите други две-три, безразлично вече кои са, които Вие ще намерите. И т. н.“²⁴

Вижда се, че в замисъла на Йовков фигурира целият цикъл и той последователно осъществява отделните разкази в него. След като в последните месеци на 1925 г. вече са били написани разказите „Кошута“ и „Шибил“, излезли в периодичния печат съответно през юни и декември, вече със забележителна скорост се появяват последователно „Най-вярната стража“ и „Божура“, „Юнашки глави“, „Постолови воденици“ и „Индже“²⁵. Що се отнася до останалите разкази, то „Овчарова жалба“ е печатана през 1910 г., а „През чумавото“ и „На Игликина поляна“ са писани през същата изключително плодотворна за Йовков 1926 г., защото към нейния край те са изпратени допълнително и вложени в цялата книга „Старопланински легенди“²⁶. Вече приготвена за печат като отделно издание, грижите за излизането ѝ били възложени на Вл. Василев и Николай Лилиев. В писмо от 1 януари 1927 г. Йовков вече напомня на

²⁴ Д. Минева. Пос. съч., с. 277.

²⁵ В периодичния печат разказите излизат, както следва: „Овчарова жалба“ е напечатана през 1920 г. в сп. „Просвета“, кн. 6. „Шибил“ се явява през декември в „Българска мисъл“, 1925, кн. 2, а „Кошута“ през месец юни същата година в „Златорог“, кн. 6. „Най-вярната стража“ е отпечатана през м. януари 1926 г. в „Златорог“, кн. 1. „Божура“, под заглавието „В огледалото на водата“, през м. януари 1926 г. в „Българска мисъл“, кн. 3, а „Юнашки глави“, под заглавието „Преображенията на дяда Руся“, през м. април—май същата година в „Българска мисъл“, кн. 6—7. „Постолови воденици“ — м. октомври пак същата година в „Златорог“, 1926, кн. 8, а „Индже“ — през м. ноември—декември пак тази година в „Демократически преглед“, 1926, кн. 9—10. Останалите два разказа — „През чумавото“ и „На Игликина поляна“ — не са печатани поотделно — те биват вместени направо в цялото издание на „Старопланински легенди“, което в края на 1926 г. е било готово за излизане в Издателство „Хемус“ — София.

²⁶ В посоченото писмо до Н. Лилиев от 30 ноември 1926 г. Йовков вече пише: „Днес за днес 9-тия от 10-те разкази са готови. Последният („На Игликина поляна“ — б. м. В. В.) не е написан, но и той за няколко дни ще бъде готов. Книгата прочее е готова. Към събота може би ще ти пратя ръкописа“ (Вж. С. Султанов. Пос. съч., с. 27). Датата на писмото до Н. Лилиев се пада във вторник и ако наистина му е изпратил ръкописа в събота, т. е. на 4 ноември 1926 г., то дотогава не може да е завършил и „На Игликина поляна“. И сам Йовков пише, че в ръкописа „ще бъдат 7 разкази“, а останалите 3 ще изпрати по-късно. В писмо до Вл. Василев от 6 декември 1926 г. вече съобщава: „Пратих на Николай (Лилиев) ръкописа на „Старопланински легенди“ (ЦДИА, фонд 373, оп. 1, арх. ед. 90). От писмото личи, че книгата е вече в нейната цялост. На 28 март 1927 г. Йовков известява Вл. Василев, че е получил „три коли от „Старопланински легенди“, и моли да му се изпратят нови (ЦДИА, ф. 373, оп. 1, арх. ед. 90).

Вл. Василев настоятелните си изисквания по отношение на отпечатването на книгата. Тя навярно излиза през лятото на 1927 г., като имаме предвид, че първите рецензии за нея се появяват през есента²⁷.

Така в преломното десетилетие след потресенията от Първата световна война, Октомврийската революция и Септемврийското въстание през 1923 г. Йордан Йовков внася своя достоен дял в пантеона на българската литература. Заедно с „Да бъде ден“ (1922) на Хр. Смирненски, т. нар. септемврийски поети и писатели, „Септември“ (1924) на Гео Милев и „Вечната и святата“ (1927) на Елисавета Багряна той пълноценно участва в разкриването на нови хоризонти за развитие на българското художествено слово.

Видяхме, че още в самия замисъл „Старопланински легенди“ се чертаят в творческото съзнание на писателя като известна цялост. Преди да издаде отделните им компоненти, той пише целеустремено, с предварително набелязана последователност. Затова сам нарича книгата си не сборник, а цикъл от разкази, в който всички са свързани помежду си — цялото се реализира в отделната творба, а тя намира истинския си смисъл в плана на цялото. По собствените признания на Йовков тази взаимосвързаност се определя от „единството на темите, единството на постройката, общия дух и стил“. Йовков повторно подчертава: „Нека не се забравя, че съдържание, език, постройка — всичко е подчинено на един стил и той трябва да се запази.“ Заедно с това категорично настоява и за последователността на отделните разкази в целия цикъл: „Редът на разказите е следния: 1. Шибил; 2. Кошута; 3. Най-вярната стража; 4. Божура; 5. Юнашки глави; 6. Постолови воденици; 7. Индже; 8. Овчарова влба; 9. През чумавото; 10. На Игликина поляна.“ Като не допуска никакво разместване помежду им, все така неотклонно особено настоява книгата да се открие непременно с „Шибил“ и да завърши с „На Игликина поляна“.

И всичките тези „императиви“ на Йовков не се отнасят само до външната страна на цикъла — композирането на „Старопланински легенди“ има своите дълбоки идейни основания. Вече знаем, че към тази книга той има „особена слабост“. Към това сам добавя, че я счита плод на „едно въодушевление“. Какво може да бъде то, ако не изключителен душевен подем, продиктуван от нещо, което за Йовков е важно, скъпо, съкровено. Като имаме предвид всичко, което го отвръща от неговата съвременност, а също така и самия патос на „Старопланински легенди“, можем да твърдим, че това е адмирацията му към високите духовни добродетели на българина — неговата героика, нравствения му оптимизъм, несломимата му воля и устойчивост в съхраняването на народностните и човешките си възжеления и т. н.

Още по-категорично това потвърждават по-нататъшните настоявания на Йовков. Той не само държи с кой разказ да започнат и с кой да завършат неговите „Старопланински легенди“. Заедно с това, както ще видим от думите му по-нататък, той и мотивира това си искане, с което позволява да схванем смисъла, ролята, мястото на тези разкази в структурата на цялото. Разбира се, неговите думи не следва да се схващат буквалистично и пресилено. Не можем обаче да не приемем, че разказът „Шибил“, с който държи да се открие книгата, в известен смисъл изпълнява ролята на въвеждане към целия цикъл. В него са застъпени темите, които в различни вариации и степени присъствуват в останалите разкази на „Старопланински легенди“. Една от тях е национално-историческата тема — хайдушката борба срещу османската власт. Друга е нравоописателната — родителският деспотизъм в патриархалното семейство,

²⁷ Йордан Йовков. 1880—1937, Био-библиографически указател. С., 1980, 67—70. —Първите рецензии (крайно възторжени) — от Анг. Каралийчев, Цв. Минков, Ст. Попвасилев, Г. Цанев, Г. Томалевски, Г. Константинов и др., са от август 1927 г. до началото на 1928 г.

дружбата на чорбаджиите с поробителите и т. н. Третата тема е личностна — чорбаджийски дъщери проявяват непокорство пред бащината си воля, постъпват според собствените си чувства, действуват като духовно свободни хора.

В по-нататъшната картина на живота, който многопланово се разкрива в „Старопланински легенди“, правоописателният елемент заема определено място в „Кошута“ и „Постолови воденици“, макар че такъв елемент не липсва и в други разкази, без обаче да има господстващо място. В „Божура“ и „През чумавото“ и „Шибил“ на преден план изпъква личностното съзряване и израстване на човека. Национално-историческата тема заема предно място в „Най-вярната стража“, „Индже“, „Юнашки глави“ и „Овчарова жалба“. Към разказите с национално-историческа тематика се отнася и „На Игликина поляна“. В същото време този разказ според замисъла на писателя заема особено място в рамките на цялата книга. „На Игликина поляна“ в известен смисъл се успоредява с разказа „Шибил“, но в друг план и на друго равнище. И в него се изобразяват патриархални нрави в решаване жизнената съдба на децата, сватбени тържества и подобни. Срещаме се и с прояви на самостоятелност у младите — по време на сватбата си за избран от бащата нелюбим човек Курта избягва в Балкана, решена сама да изгради брачното си щастие. Но в разказа „На Игликина поляна“ има и нещо повече. На преден план в него е изнесена национално-историческата тематика. Освен това тя е обогатена, като че ли своеобразно синтезирана, градирана. Защото в този разказ се срещаме и с народна съпротива срещу робството, и с движена от обществени и лични подбуди любов към свободата, и с героизъм и жертвеност в името на човешка правда, лично щастие и т. н. И затова, като настоява да не се разместват отделните разкази в цялото, Йовков държи неотменно този разказ „да бъде последен по ред“. Както сам той се изразява: „[. . .] като епилог, като заключителен мотив е 10-ият разказ „На Игликина поляна“. Допълвайки своята мисъл, Йовков пише: „На тази страница свършва цялата книга и последните редове, като се прочетат, трябва да се затвори.“ И обосновава това: „Защото там [в края, поантата на разказа — б. м., В. В.] има юнашка смърт, умира възкресеното в книгата минало — и „Балкана пее хайдушка песен. . .“²⁸

Този завършек не само закръгля композиционно цикъла от разкази, които широко и многопланово обхващат народния живот. Най-същественото е друго: самият писател тълкува „Старопланински легенди“ в светлината на много-съдържателния стих от Ботевата балада „Хаджи Димитър“ и с това дава ключ за идейното им разбиране и оценката им като цяло. Според изричното признание на Йовков прочитът на разказа „На Игликина поляна“ укрепва и утвърждава у читателя проникващия цялата книга патос — онова „въодушевление“, за което сам така многозначително говори. Обхванало го властно, окрилен като творец от това именно въодушевление, той с небивала бързина, напрегнатост, съсредоточеност на силите е написал за около година и половина тази изключително близка до сърцето му книга.

По своята емоционална тоналност „Старопланински легенди“ представят възвеличаване на Стара планина и на българския народ, който през най-тежки времена от историята си крепнел и набирал духовни сили в нейните недра. Основен тон на целия цикъл от разкази според изповедната самооценка на писателя дава бунтовната песен на Балкана, възведен в общобългарски символ — люлка на най-високото, което носи в себе си българинът. Неслучайно и Пенчо Славейков открива своята епопея „Кървава песен“ с апотеоз на най-голямата родна планина.

²⁸ ЦДИА — София, ф. 373, оп. 1, арх. ед. 90, л. 26—27. — Сrv. и Вл. Василев. Пос. ст., 346—378.

Ботевият дух на „Старопланински легенди“ дава възможност да се потвърди и връзката на произведението със съвременната на Йовков българска действителност през 20-те години, която трайно го е занимавала и дълбоко вълнувала. Настъпило е упадък на Османската империя т. нар. „размирно време“ е за българския народ колкото трагично, толкова и величаво. Поставило на изпитание духовната му устойчивост, едновременно с това то е и закалило вътрешните му сили. Изобразено с такъв подем на духа в „Старопланински легенди“, това време е за тежко преживяваната от Йовков съвременност не само отдушник от гнетителната атмосфера на униние в живота на официална България. Вече знаем колко силно животът в нея го отблъсква. И затова утвърждаването на ботевския патос в трагичното минало, което народът стоически е понесъл и от което е излязъл духовно укрепнал и възмъжал, е за Йовков опора и път за спасение от трагизма на настоящето на българския народ. При новите условия на живот това утвърждаване на високите качества на българина в миналото е за писателя своеобразен изход, залог, вяра в народното бъдеще.

Така Йовков — вътрешно приобщен към духа на българския народ, с неговата съдба и стремежи, — без наглед да застава на страната на революционните сили унаслед националните катастрофи, Деветоюнския преврат, жестоко потушеното Септемврийско въстание, избиването на народната интелигенция, покварата на управляващите среди и т. н., като голям художник хуманист чрез творчеството си обективно се включва в национално-героичните традиции на българската литература. Чрез така изобразеното минало той се противопоставя на неприемливото и отречено от него настояще — сочи своя перспектива за преодоляването му в съгласие със съкровенните народни възжелания и интереси. По същество, верен на писателските си позиции и натюрел, с изключителна художествена мощ чрез цикла „Старопланински легенди“ Йордан Йовков като гражданин и писател се оказва в своеобразна успорица с позицията на демократическите, борческите обществени сили в българското литературно развитие.

СПЕЦИФИКА НА ЛЕГЕНДАТА В БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР

АЛБЕНА ГЕОРГИЕВА

ТЕРМИНЪТ „ЛЕГЕНДА“ — ВЪЗНИКВАНЕ И ЗНАЧЕНИЯ

Названието „легенда“ се появява още преди възникването на фолклористиката. То е латинско по произход и води началото си от книжовните традиции на средновековните манастири в Западна Европа. Според техните обичаи всеки ден в трапезарията на монасите бил прочитан поучителен разказ — житие на патрона на деня — апостол, светец, мъченик или отшелник. В празнични дни били четени и епизоди от живота на Христос, Дева Мария и др. Всяка лекция започвала с формулата „*Hodie legenda est vita*...“; „днес следва да се прочете житието...“, от която по-късно се обособило и названието „легенда“: „нещо което е предназначено да бъде прочетено“. Разказите, четени в продължение на една година, образували специални сборници, някои от които станали много популярни и придобили широко разпространение. Най-известен сред тях е един сборник, съставен в края на XIII век и по-късно получил названието „*Legenda aurea*“ („Златна легенда“). Това название отразява вече съществуващата практика разказите, включвани в подобни сборници, да се наричат „легенди“. Според Ю. Кшижановски то „представя думата „*legenda*“ със значение на „*legendarium*“, т. е. сбирка от легенди, ако, разбира се, „*legenda*“ не е множественото число на съществителното от среден род „*legendum*“ — нещо, предназначено да бъде прочетено“¹.

При възникването си наименованието „легенда“ означава разказ с религиозно съдържание, който се възприема като достоверен. С постепенното отпадане на строгата вяра в истинността на описваните събития той започва да се възприема повече откъм неговата художествена и поучителна страна, схваща се като „иносказание“, като „притча“. Сравнителните изследвания, започнали през миналия век, довеждат до осъзнаването на две важни обстоятелства: първо, че независимо от принадлежността им към религиозната книжнина, подобни повествования не винаги са в съответствие с канона, нито пък са исторически достоверни и корените им трябва да се търсят в апокрифите и фолклора; второ, че в основата им е фантастичното, чудесният елемент. Сред тях се откриват много „странствуващи“ мотиви и сюжети, което доказва универсалното им разпространение и връзката им с устната традиция. Така се очертават основните характеристики на легендата, определящи нейното значение в съвременната фолклористика. Според дефиницията на Г. А. Левинтон „легендите...“

¹ K r z y ż a n o w s k i. Legend in literature and Folklore. — Fabula, 1967, Bd. 9, H. 1, p. 111.

като група фолклорни произведения се обединяват от наличието в тях на елементи на чудесното, фантастичното, но възприемано като достоверно, станало на границата между историческото и митическото време или в историческото време².

Следователно легендата е основана на измислицата и в нея преобладава фантастичният елемент. Център на нейното повествование е чудото. Разказът се определя не от историческите факти, а от съхранените в традицията мотиви и сюжети. В този смисъл легендите са продукт на „фабулативното“ творчество, те съдържат повтарящи се фабули³.

Втори важен момент от характеристиката на легендата е, че в средата, в която тя възниква и битува, разказаното в нея се възприема като достоверно, като действително случило се. Този признак я приобщава към текстовите, които не само отразяват определени възгледи, но и в които се оглежда *вярата* — основата, определяща възгледите, морала, начина на живот, цялостната ориентация в света.

Третият признак — времето, към което са отнесени легендарните събития — е най-колеблив и неустановен. Той варира в традициите на отделните народи и, както ще видим, показва различията в народностната специфика на фолклора.

Във фолклористиката няма единство в употребата на термина „легенда“. Материалът, към който той се прилага в отделните страни, е твърде различен. Само за европейската наука Ю. Кшижановски очертава най-общо три сфери от явления, означавани като „легенда“:

1. Същинска легенда: „популярен разказ с очевиден и отчетлив оттенък на религиозното, с елемент на чудесното, който може да се свързва или може да не се свързва с актуалната история на дадената религиозна среда. Дори когато се свързва, същинската легенда е винаги функционална.“⁴ Кшижановски нарича този тип легенди „същински“, защото те в най-голяма степен съответствуват на първоначалния смисъл на термина и по съдържание се покриват с разказите, по повод на които той е възникнал.

2. Исторически и локални легенди. Тук Кшижановски включва, от една страна, разкази за популярни герои от светската история: „могъщи владетели, основатели или разрушители на държави, смели военачалници, понякога мъдrecи, особено такива, които са владеели магията и са доказали способността си да заповядват на демоните, накрая . . . някои прочути разбойници“⁵. От друга страна, като „локални легенди“ той определя историческите повествования, свързани с различни местности, които „обясняват техния произход или необичайна форма, значението на тяхното наименование, паметните събития в тяхната история“⁶.

3. Легенди-вярвания. Тук са включени текстовите, свързани с различни вярвания, много от които нямат формата на завършен разказ и могат да се предават и като личен спомен (меморат)⁷.

² Г. А. Левинтон. Легенды и мифы. — В: Мифы народов мира. Т. II. М., 1982 г. с. 45.

³ Вж. определението за „Fabulate“ у C. W. von Sydow. The Categories of Prose Tradition. — Selected Papers on Folklore, Copenhagen, 1948, p. 87; а също и уточнението на Т. Ив. Живков, че „трябва да определим т. нар. от Сидоф фабулати като произведения, предаващи повтарящи се фабули (курс. Т. Ив. Ж.): Т. Ив. Живков. За спецификата и развитието на българските народни предания. — В: Фолклор и съвременност. С., 1981, с. 164.

⁴ J. K r z y ż a n o w s k i. Цит. съч., с. 113.

⁵ Пак там.

⁶ Пак там, с. 114.

⁷ Пак там, 116—117.

Все пак най-типична за Европа е употребата на термина „легенда“ в смисъл на религиозен разказ. С това свое значение тя се противопоставя на „преданието“, което има светски характер. Противопоставянето е актуално и сравнително отчетливо прокарано поради обстоятелството, че първоначално съществуващите европейски митологични системи са били сменени от християнската или ислямската религия и по такъв начин „религиозното“ и „мирското“ в Европа са станали достатъчно ясно разграничени.

Значението на названието „легенда“ получава различна специфика, когато е приложено към фолклора на народи, сред които господствуват политеистични митологични системи. В този случай легендата се противопоставя не на преданието, а на мита, което значително измества кръга от явления, включвани в нейния обег. Главните признаци, по които тя се различава от мита, са следните:

1. Хронологическа отнесеност. Митът разказва за събития от „началото“ във времето, от „доисторическата“, митическа епоха, докато легендата обхваща събитията от „историческото“ време на колектива.

2. Пространствена ориентация. Разказаното в легендата се мисли обикновено като извършено в емпирично познания на колектива свят, в обстановката и условията, при които той живее. В мита, обратно, действията са пренесени в някаква друга действителност: в „отвъдния“, „нечовешкия“ свят („небесен“, „подземен“ и пр.) или в съществувалия някога свят, мислен като особен и различен от сегашния.

3. Персонаж. В мита обикновено се разказва за не-човешки действащи лица — животни, богове, „културни герои“. Действието в легендата се движи от обикновени хора, които по своите качества и възможности не се отличават от съвременните.

4. Митът и легендата се отличават и по това, че най-често митът е сакрален, езотеричен по своя характер и се знае само от ограничени кръг на посветените, а легендата съдържа „профанно“ знание, достъпно за всички.

5. Много често също така митът е свързан с определен култ и разказването му дори може да е елемент на ритуалните действия. Легендата, напротив, е до голяма степен откъсната от обредната система и битува като самостоятелен разказ.

6. В конкретни случаи, като посочения от Е. Сапир за племето нутка на остров Ванкувър, митът и легендата се различават по това, че митовите, съдържащи „историята“ за възникването на света и човечеството, принадлежат на цялото племе и могат да се разказват от всички, докато легендите, отнасящи се до „историята“ на отделните родове, се считат за собственост само на техните членове⁸.

Общо взето, във фолклора на народи с политеистична митологична система като митовите се определят разказите за доисторическата епоха на човечеството, а като легенди — повествованията за прехода между митическо и историческо време или за историческото време на племето⁹.

Както се вижда, съществува голямо разнообразие и неустановеност в употребата на термина „легенда“. Въпреки че са правени сериозни опити за уеднаквяване на международната терминология¹⁰, постигнатите резултати не

⁸ E. Sapir. Indian legends from Vancouver Island. — Journal of American Folklore, 1959, V. 72, № 284.

⁹ Вж. E. Sapir. Цит. съч. Също и: W. Bascom. The Forms of Folklore: Prose Narratives. — Journal of American Folklore, vol. 78, № 307, 1965; C. Scott Littleton. A Two-Dimensional Scheme for the Classification of Narratives. — JAF, vol. 78, № 307, 1965.

¹⁰ Вж. С. Н. Азбелев. Проблемы международной систематизации преданий и легенд. — Русский фольклор, т. 10, 1966; В. П. Аникин. Художественное творчество в жанрах сказочной прозы. (К общей постановке проблемы). — Русский фольклор, т. 11, 1972;

са значителни и причините за това са по-скоро обективни. Те произтичат главно от големите различия в спецификата на фолклорните явления, както и в традицията при употребата на названията в отделните страни¹¹.

ЛЕГЕНДАТА В БЪЛГАРСКАТА ФОЛКЛОРИСТИКА

Приложен към българския фолклор, терминът „легенда“ първоначално се употребява в неговия традиционен книжовен смисъл и най-общо означава религиозен разказ. В програмната си статия „Значението и задачата на нашата етнография“ Ив. Д. Шишманов обръща внимание, че „легендарните песни (заедно с приказките от подобно съдържание) са особено важни за нас, защото в тях се съглеждат дири от въззренията на богомилите“¹², а малко по-долу настоява нашите фолклористи „да съберат колкото е възможно повече песни, приказки, легенди, в които играят особена роля Господ, дяволът, апостолите — материали с „черковно“ съдържание, както биха се изразили братия Миладиновци — после разни космогонически тълкувания, като как се е сътворил светът, как са се създали разни животни и др. т.“¹³. Така фактически още в тази статия Шишманов очертава и основните характеристики на легендата — религиозно (канонично или апокрифно) съдържание, християнски персонаж и насоченост към обясняването на света.

Към подобен възглед се придържа и Ал. Теодоров-Балан в училищното ръководство „Българска литература“, което съдържа и първата класификация на народната проза: „Под влиянието на християнството се внасят черковни елементи, с което приказките се доближават към легендите.“¹⁴ „Нарочно са измислени етически легенди, за да се изтъкват ясно текстовете от Светото писание.“¹⁵ Малко по-нататък той нарича тези разкази „апокрифни легенди“¹⁶, с което подчертава връзката им с религията, от една страна, и неканоничния им характер, от друга. По отношение на персонажа той отбелязва: „Вместо зъл дух се явява дяволът, когото нататък замества и циганин; навлизат и светци и ангели, които отплащат добрини и наказват злини.“¹⁷ За разлика от Шишманов Балан изключва етиологичните мотиви от

К. В. Чистов. Проблема категорий устной народной прозы несказачного характера. — *Fabula*, Bd. 9, 1967; същият. Какие принципы должны быть положены в основу классификации славянских сказок, славянских народных повестей, сказов и легенд в основу классификации народной песенной лирики у славян? — *Русский фольклор*, т. 8, 1963; B. Alver. Category and Function — *Fabula*, 1967, Bd. 9, H. 1; Z. Bødker. Folk Literature (germanic) — *International dictionary of regional European ethnology and folklore*, Copenhagen, 1966; W. D. Hand. Status of European and American Legend Study. — *Current Anthropology*, 1965, v. 6, № 4; H. J. Asch. Ethnopoetics: A Multilingual Terminology, Jerusalem, 1975.

¹¹ Освен вече цитираните автори за легенда вж. също: А. Афанасьев. Народные русские легенды, М., 1860; А. Н. Веселовский. Опыты по истории развития христианской легенды. — *Журнал министерства народного просвещения*, 1875, № 4—5, 1876, № 2—3; H. Dehaghe. Les légendes hagiographiques, 2 ed. Brux. 1906; A. van Gennep. La formation des légendes, Paris, 1910; M. Lüthi. Volksmärchen und Volkssage, Bern — München, 1961; V. N. Todorov. Folk poetry: general problems. In: *Current Trends in linguistics*, v. 12, The Hague, 1974; R. Th. Christensen. The Migratory Legends. Helsinki, 1958 (*Folklore Fellows Communications*, V. 71, № 175).

¹² Ив. Д. Шишманов. Значението и задачата на нашата етнография. СБНУ, т. 1, 1889, с. 42.

¹³ Пак там.

¹⁴ Ал. Теодоров-Балан. Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища. Пловдив, 1896, с. 59.

¹⁵ Пак там, с. 60.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Пак там, с. 59.

сферата на легендите и ги отнася към приказките за животни: „Към животинските приказки трябва да се придружат и „притчите“ за обяснение признаците или произхода на различни животни, а също и на растения, па и на човека (антропогония, зоогония и фитогония).“¹⁸

Съществен принос в разбирането и изясняването същността на легендите съдържа студията на М. Арнаудов „Българските народни приказки. Опит за класификация“. Изхождайки от публикувания до началото на века материал и „схващайки понятието „приказки“ в най-широк смисъл, сиреч разбирайки под приказка всеки народен разказ“¹⁹, Арнаудов определя легендите като един от четирите дяла приказки, които „се характеризират с това, че имат за предмет вярата и суеверието на народа“²⁰. Същевременно той подчертава, че легендите, или поне част от тях, не са „същински приказки“: „В приказките трябва да съзираме следователно източник на „естетическа наслада“, а не на поука; епическа, а не дидактическа поезия имаме ний тук — поезия, на която са чужди всякакви нравоучителни тенденции. Известно отклонение от правилото образуват само някои легенди, в които разказът изглежда да бъде апликация на народните религиозно-етически идеи; но тъкмо тия легенди не спадат в кръга на същинските приказки.“²¹ Затруднението на М. Арнаудов да определи мястото на легендите сред останалите разкази идва, първо, от факта, че характеризирайки народната проза като цяло, той има предвид преди всичко първия дял приказки — вълшебните (при него „приказки за авантюри на герой или героиня“) ²², и, второ, от противоречивата същност на самите легенди. От една страна, те „имат за предмет вярата и суеверието на народа“ и следователно пряко се съотнасят с начина, по който човекът възприема света. От друга страна, те са сюжетно творчество и като приказките описват „приключенията“ на определени герои.

М. Арнаудов е и първият, който прави детайлна класификация на легендите, като ги разделя на четири групи „според това, дали тяхното съдържание се основа върху библейско-апокрифните предания, религиозно-етическите идеи, демонологическите представи или обясненията за потеклото на неща и свойства“²³. „Библейско-апокрифните легенди имат за източник предимно ония апокрифни произведения, възникнали между второ и пето столетие, които са намерили широко разпространение в християнските общини, понеже са задоволявали в по-голяма мяра фантазията и любопитството, нежели официалните черковни традиции.“²⁴ „Втора група легенди разработват в поетическа форма известни етически идеи.“²⁵ „Трета група легенди отразяват демонологията на народа, т. е. вярата му в орисници, късмет, вампири, дяволи, самодиви и др. същества на „низшата митология““²⁶. „Четвърта група легенди имат за цел да обяснят явления, свойства и обичаи, потеклото на които не е било ясно за простия народ. Тия легенди за потекло стоят в тясна връзка с ония приказки, наречени етиоло-

¹⁸ Пак там, с. 62.

¹⁹ М. Арнаудов. Българските народни приказки. Опит за класификация. — СБНУ, т. 21, 1905, с. 18.

²⁰ Пак там, с. 20.

²¹ Пак там, с. 1.

²² На с. 19 той казва: „Тъкмо за тоя първи дял приказки важи преди всичко характеристиката, що дадохме в параграф 1 на настоящия очерк.“

²³ Пак там, с. 20.

²⁴ Пак там.

²⁵ Пак там, с. 21.

²⁶ Пак там.

гически, които искат да обяснят някое качество на животните чрез едно единично събитие. Да се тегли граница между едните и другите, е невъзможно.²⁷

Съществен принос за определянето на фолклорната легенда имат няколко момента от студията на М. Арнаудов. Преди всичко той разширява кръга на онова, което се е разбирало под легенда, като включва не само християнско-религиозните разкази, но и всички повествования, тълкуващи народните вярвания и представи, очертавайки по този начин днешното значение на понятието. От друга страна, той посочва единството на „легендите за потекло“ и „етиологичните приказки“, както и невъзможността те да бъдат разграничени, което означава тяхното обединяване. Това води до разширяване и обсега на легендарния персонаж, мислен дотогава само като черковно-християнски. А с твърдението си, че легендите не са „същински приказки“, Арнаудов косвено показва, че в тях не доминира естетическата функция, както е при останалите приказки, а тя съжителствува с не по-малко присъщите им идеологическа, нормативна и пр. функции. Разбира се, трябва да се изтъкне и самото класифициране на материала, което от съвременна гледна точка може и да не е достатъчно прецизно, но така или иначе полага основата и служи за отправна точка.

След известен застой в интереса към народната проза, а следователно и към легендите в края на 40-те години П. Диневков от нови позиции внася известни корекции във възгледите на Арнаудов. Той обединява в една група легендите с преданията, правейки по този начин първата крачка към обособяването им в отделен дял на фолклорните повествования, за който постепенно се наложи терминът „неприказна проза“. В своите лекции по българско народно творчество той не дава определение на легендата, но изброява конкретните видове произведения, които се включват в това понятие: „На първо място между тях трябва да поставим разказите (обикновено кратки) за вампири, зли духове, вещици, русалки, самодиви, змейове, дяволи и т. н. Тия разкази, резултат на грубо суеверие, се предават често като лична преживелница, като „действителни“ случки, с точно означаване на мястото, времето и т. н.“²⁸ „На второ място идват религиозните легенди, свързани главно с библейски лица: преображения и приключения на бога, Богородица, светиите, пътуванията им по света, срещите им с хората. Тук трябва да се прибавят и дуалистическите легенди за сътворението на света, свързани с богомилски апокрифи, и легендите за произхода на човека, животните, природните явления и т. н.“²⁹ П. Диневков за пръв път обръща внимание на новите явления във фолклора — т. нар. „суеверни“ разкази, включвайки ги към легендите.

Същата насока следва и Цв. Романска в очерците си по славянски фолклор. Тя разпределя в три отделни групи историческите предания, легендите и съвременните народни разкази и предания, като ги противопоставя на приказките „от най-чист вид“³⁰, приказки за животни, възлешните и битовите приказки. Така че, макар това да не е заявено категорично, Романска прави основното разделение на фолклорната проза на „приказна“ и „неприказна“, без, разбира се, да употребява тези термини. Като не дава определение на легендите, тя ги разделя на четири групи: „1. разкази за митически същества; 2. християнски легенди за библейски лица от Стария и Новия завет; 3. легенди за сътворението на света, създадени въз основа на богомилски апокрифи, етногенетични легенди за произхода на човека и на различни народности;

²⁷ Пак там, с. 22.

²⁸ П. Диневков. Българска народна поезия. С., 1949, с. 166.

²⁹ Пак там.

³⁰ Цв. Романска. Славянски фолклор. Очерки и образци. С., 1963, с. 173.

4. легенди за произхода на животните, на различни природни явления и под.³¹ Ето и характеристиката, която тя дава на отделните групи: „Разказите за митически същества представят кратки произведения, в които обикновено се говори за срещи с вампири, караконджовци, вещици и зли духове, за горски духове и русалки, както и за дяволи. Характерно за тях е, че те се предават най-често като истински кратки реални случаи с пълна вяра в тяхната истинност.“³² „В сравнение с разказите за митически същества християнските легенди за библейски лица от Стария и Новия завет се създават в по-късна епоха под влиянието на църковните легенди — книжовни и устни, под влияние на житията на светците, а също и на някои апокрифи.“³³ „От всички разглеждани групи особено важно значение според старинността на произхода си и по тематиката си имат легендите за сътворението на света и за произхода на човека и на различните народности. В тях народът се опитва да обясни как са били създадени светът и човекът.“³⁴ „Легендите за произхода на животните и на растенията и за особеностите на различните природни явления са плод на стремежа на народа да си обясни със средствата на фантастиката и суеверието явления от обкръжаващата го природа.“³⁵ И Цв. Романска, следвайки П. Динеков, включва в легендите „суеверните“ разкази. От друга страна, тя разделя легендите за произход на две групи.

В послеслова „Легенди за света, човека и животните“ към т. XI на „Българско народно творчество“ Ел. Огнянова дава следната характеристика на легендите: „Народните легенди по начало са били малки разкази, които са представляли живописанието на някой светец, но постепенно, с течение на времето добиват смисъл изобщо на предание за исторически лица и събития или за произхода на едно или друго нещо в природата, в животинския и растителния свят. Твърде рано този род народни разкази се смесват с мит и приказки, които засягат не само историята и религията, но и всякакъв род предания с фантастическо съдържание.“³⁶ По-нататък тя приема класификацията на Цв. Романска, като обзема само последователността на групите: „1. легенди за сътворението на света, свързани с богомилски апокрифи, и легенди за произхода на човека и изобщо на различните националности; 2. легенди за произхода на животните, на различните природни явления и техните особени качества; 3. християнски легенди за библейски лица от Стария и Новия завет; 4. легенди и разкази за митични същества.“³⁷ Променяйки реда на отделните групи, вероятно Ел. Огнянова се е ръководила от степента на старинност на повествованията, а включвайки в последната група и „разкази“, тя косвено показва, че част от описанията на срещи с демонологични същества се отнасят към съвременността от самите информатори и следователно спадат към т. нар. „съвременни явления във фолклора“, най-често определяни като „устен разказ“.

В раздела „Народна проза“ на историко-етнографския очерк „Българска народна култура“ Л. Парпулова утвърждава следната класификация на прозаичния материал: „А. Народна приказна проза: 1. Приказки за животни и басни. 2. Вълшебни приказки. 3. Битови приказки и анекдоти. Б. Народна неприказна проза: 1. Легенди. 2. Предания. 3. Нови разкази за съвременни

³¹ Пак там, с. 207.

³² Пак там, с. 208.

³³ Пак там.

³⁴ Пак там, 208—209.

³⁵ Пак там, с. 209.

³⁶ Ел. Огнянова. Легенди за света, човека и животните. Послелов към: Българско народно творчество. Т. XI, С., 1963, с. 466.

³⁷ Пак там, с. 467.

събития и героични личности.³⁸ По-нататък е дадена класификация и на самите легенди, без да се изяснява тяхната специфика: „Легендите се разделят на религиозни, етиологични и демонологични. Герои на *религиозните легенди* са лица от Стария и Новия завет. В тях нерядко се критикуват световният ред и неговият творец. Твърде популярен е Архангел Михаил, представян като неподкупен и неумолим. *Етиологичните легенди* обясняват произхода и особеностите на предмети, животни и явления. В тях са проявени голяма находчивост и въображение. *Демонологичните легенди* разказват за контактите между хора и свръхестествени същества от низшата народна демонология и с дявола. Легендите могат да трактуват сюжетите и в комична светлина. Фантастичното при тях е предимно чудесно, свръхестествено. Те често разработват сериозни етични проблеми.“³⁹

В този очерк Л. Парпулова използва класификацията на П. Динев и Цв. Романска. Тя обединява легендите за произход в една група — етиологични; използва означенията „религиозни“ вместо „християнски“ и „демонологични“ вместо „за митични същества“. Очевидно в групата на демонологичните легенди тя включва и „суеверните“ разкази, защото те не са причислени към „новите разкази за съвременни събития и героични личности“. Според направената на с. 183 характеристика, тези „нови разкази“ „черпят темите си главно от войните и антифашистката борба. Те често имат формата на спомен или на хроникално съобщение. Фантастичното тук отстъпва пред житейския факт. Те още не са изпитали в достатъчна степен въздействието на фолклорната разказна традиция.“⁴⁰

Статията на Т. Ив. Живков „За спецификата и развитието на българските народни предания“ е посветена на преданията, но въпреки това тя съдържа и характеристика на легендите. В началото е заявено, че една от нейните цели е да се направи „разграничение между преданията и легендите въз основа на тяхното отношение към изобразяваната действителност и на тяхната функция в народния живот“⁴¹. Най-напред е изтъкнато общото между тях, което ги отличава от приказките: „По начало народните предания и легенди правят впечатление на фолклористите не толкова като художествени творби, колкото като проява на народното знание за света и природата, като народна наука или като своеобразни продукти на масовата психология, породени от едно или друго историческо събитие.“⁴² По-нататък те са характеризирани в опозиция — при съпоставяне на техните различия. „Нашите легенди според прието у нас определение имат обща функция, обединява ги тяхната единност като философия, като религия, изкуство и наука“⁴³, „в тях на преден план изпъкват философското начало, общите въпроси на битието“⁴⁴. „Това са произведения, които . . . имат за предмет обяснението на света, на предмети и явления, утвърждаването на етични и други истини чрез художественото творчество.“⁴⁵ Легендарната специфика ясно се откроява на фона на преданието, което е характеризирано като „народна история“⁴⁶. За разлика от неговия локализъм легендите, дори когато имат регионално разпространение, „пресъздават идеи

³⁸ Л. Парпулова. Народна проза. — В: Българска народна култура. С., 1981, с. 180.

³⁹ Пак там, с. 182.

⁴⁰ Пак там, с. 183.

⁴¹ Т. Ив. Живков. За спецификата и развитието на българските народни предания. — Известия на Етнографския институт с музей, т. XII, 1969. Препечатана с известна преработка в: Т. Ив. Живков. Фолклор и съвременност. С., 1981, с. 151. (цитатите са по новото издание).

⁴² Пак там.

⁴³ Пак там, с. 158.

⁴⁴ Пак там, с. 155.

⁴⁵ Пак там, с. 157.

⁴⁶ Пак там, с. 160.

и образи на живота изобщо, чието съдържание е лишено от локализъм и историчност в тесния смисъл на думата. Те нямат за предмет историята, а обясняват света.⁴⁷ Противоположна е и хронологическата отнесеност на легендите и преданията: „Ако в митовите и легендите времето на действието е някак извънисторично, то в преданията има една ориентировка към историята на селището, на колектива.“⁴⁸

Така Т. Ив. Живков очертава три основни диференциални характеристики на легендите: функцията им на знание за света, универсална насоченост към обясняване на явленията изобщо и извънисторическа хронологическа съотнесеност.

Взгледът на Т. Ив. Живков е възприет и в моята статия „Към диференцирането на основните дялове от българската неприказна проза“. И там легендите са разграничени от преданията чрез тяхната насоченост към тълкуването на света, а не на историята, чрез универсалността им за разлика от локализма на преданията и чрез извънисторичността на времето им. Прибавена е и характеристика на персонажа, определен като предимно свръхестествен⁴⁹. По-различна от съществуващите преди е предложената в статията класификация на легендите, разделени на етиологични, „каузални“ (мотивиращи спазването на съществуващите обичайни норми и забрани) и етически⁵⁰.

Всички повествования, тълкуващи произхода на нещата, са обединени в една група, тъй като тяхната структура по принцип не се променя в зависимост от това, дали се отнасят до създаването на целия свят и на човека или на отделни животни, природни явления или техни особености. Изоставено е делението на християнско-апокрифни и демонологични легенди, тъй като те не са от един и същ таксономичен ред с етиологичните — при тях делитбен белег е персонажът, а не тематиката и структурата. Вместо тях са предложени две други групи: етически и „каузални“. Етическите легенди тълкуват съществуващите морално-етични норми и формират определена представа за идеала на поведение и на нравствено съвършенство. По този начин те регламентират взаимоотношенията между индивидите и между социалните групи в обществото. Другата група текстове, наричани „каузални“ легенди, мотивират необходимостта от спазването на дадени норми и забрани, показвайки възможните последици от тяхното нарушение. Тези повествования твърде прибързано са причислени към легендите, тъй като не съдържат много от характеристиките, които в своята съвкупност изразяват спецификата на легендата.

Т. нар. „суеверни“ разкази, определяни като демонологични легенди, в статията са изключени от кръга на легендите, защото противоречат на техния характер: те са свързани с хора от съвременността и функционират не само като средство за обяснение на света, но и като потвърждение и илюстрация от непосредствената практика на колектива на битуващите в негова среда вървания, възгледи и представи.

СЪЩНОСТ И ОСНОВНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА БЪЛГАРСКАТА ФОЛКЛОРНА ЛЕГЕНДА

Голямото разнообразие в международната терминологична употреба показва, че за да определим същността на легендата, е най-добре да следваме установената традиция в нашата собствена наука. Макар и твърде недоста-

⁴⁷ Пак там, с. 155.

⁴⁸ Пак там, с. 161.

⁴⁹ А. Георгиев. Към диференцирането на основните дялове от българската неприказна проза. — Български фолклор, 1983, кн. 2, 63—65.

⁵⁰ Пак там, 65—66.

точно, теоретичното осмисляне и класифициране на българския материал се определяло не само от идеите и схващанията на отделните учени, но в много по-голяма степен от спецификата и особеностите на самите повествования. Затова е необходимо най-напред да изясним какво се разбира под легенда в българската фолклористика и кои са същностните белези на явлениято в нашия фолклор. Едва след това може да се направи сравнение с фолклора на други народи и да се потърсят съответствията или различията както между самите явления, така и между техните названия.

1. Легендата принадлежи към сферата на народното разказване⁵¹. Тя определя функционалната ограниченост на „чисто словесните форми“ и като цялата народна словесност „е дистанцирана от самата вътрешна структура на народната празничност и от трудовите практики“⁵². Това означава, че тя не е пряко включена в обредността и самото ѝ изпълнение не е част от обредния или трудовия комплекс. Легендата обаче е необходима на обредността, защото формира и изразява мирогледа, който я поддържа, а, от друга страна, осигурява нейното функциониране, като я мотивира и тълкува. Тя принадлежи към онези творби, които „имат винаги един логико-философски смисъл, който се поставя на оценка с оглед неговата истинност“⁵³; към творбите — „знаци на едни или други типични (жизнени или мислими) ситуации, които се моделират“⁵⁴.

2. Втори важен момент от характеристиката на легендата е, че тя е един от основните дялове на групата текстове, обединени от термина „неприказна проза“⁵⁵. Посочвани са различни критерии за разграничаването на приказките от неприказните повествования: художественост /приложност, устойчивост/ променливост, вяра/неверие на слушателите и пр.⁵⁶ Сред тях определяща роля играе различното им отношение към действителността⁵⁶, различната обществена функция, която те изпълняват. „Очевидно е, че по-широко погледнато, интересувашата ни проза включва всичко, което народът разказва за себе си, за своята история и за света, което е израз на неговото знание за природата и обществото.“⁵⁷ Така че, ако приказката се концентрира върху човека и неговата съдба, ако в нея доминират естетическата и дидактичната функция⁵⁸, то ле-

⁵¹ За трите сфери на художествена дейност във фолклора — песенност, разказване и материално художествено творчество — вж. Т. И в. Ж и в к о в. Народ и песен. С., 1977, с. 35 и 38—42.

⁵² Пак там, с. 46. Все пак това твърдение трябва да се приема с известни уговорки, тъй като съществуват данни, макар и бегли, за регламентираното изпълнение на приказките. Вж. например твърдението на М. К. Цепенков, че „дене не чинело да се кажуат приказна, оти тая, шо кье кажуе приказна дене, кье си я загубела кошулата на баня“ — СБНУ, т. 10, 1894, с. 118.

⁵³ Т. И в. Ж и в к о в. Народ и песен, с. 46.

⁵⁴ Г. Л. П е р м я к о в. От поговорки до сказки. М., 1970, с. 63.

⁵⁵ Към Международното общество по изследване на фолклорната проза (International Society for Folk-Narrative Research) е създадена специална комисия по неприказна проза (Sagenkommission), която се занимава с класифицирането и каталогизирането на фолклорните повествования, които не са приказки. От 1957 г. в Берлин се издава списание „Fabula“, посветено на фолклорната проза, в което са публикувани резултатите от работата на комисията, както и изследвания на отделни автори. Вж. особено т. 9 от 1967 г.

⁵⁶ Т. И в. Ж и в к о в. За спецификата... с. 153.

⁵⁷ Пак там, с. 154.

⁵⁸ Тук приказката се определя като дидактична не в смисъл, че е поучителна, а в смисъл, вложен от Т. В. Цивян в твърдението, че „наред с другите фолклорни жанрове приказката е учебен материал, подготвящ човека за съзнателно влизане в света“, и по-нататък: „Очевидно приказката съдържа в себе си нещо, много повече отговарящо на интелектуалните потребности на човека в неговия стремеж към самоопознаване, към възприемане на универсалната система от семиотически опозиции, моделиращи света“ (курс. Т. Ц.). Т. В. Ц и в я н. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке. — В: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, 212—213.

гендите и преданията се свързват преди всичко със заобикалящия човека свят, с неговата природна и социална среда. Те съдържат в емпиричен вид народното познание⁵⁹ и във фолклорната култура функционират като философия, идеология, история и т. н. Затова и в относително най-чист вид те отразяват фолклорния мироглед, като възникват и се развиват на базата на определени колективни представи⁶⁰.

3. Спецификата на легендите, която ги разграничава от останалите неприказни повествования, се изразява в това, че те „имат за предмет вярата и суеверието на народа“⁶¹, че „в тях на преден план изпъкват философското начало, общите въпроси на битието“⁶² и тяхната задача е „обяснението на света, на предмети и явления, утвърждаването на етични и други истини чрез художественото творчество“⁶³. Легендата дава тълкуване на съществуващия природен и социален ред; тя е средство за опознаване на света, но и за самопознание на човека; в практическия живот тя задоволява нуждата да се разберат смисълът на нещата, начинът и обстоятелствата на тяхното възникване, да се постигне същността и целесъобразността им.

4. За разлика от други „чисто словесни форми“ легендата задължително е *разказ*, съобщението в нея има сюжетно развитие, определен конфликт и развръзка. Сред неприказните текстове преобладават онези, в които се предават една или няколко случки, но не е изключение и текстът да се изчерпва със съобщаването на някакъв факт, като например, че еди кой си белег в скалата е останал от копитото на Марковия кон. Разбира се, самият този факт в скрит вид вече съдържа някакъв сюжет и предполага описание на конкретните обстоятелства около появата на белега. Това, че такова описание липсва, може да означава или че то е избледняло и се е загубило в колективната памет, или че не се знае от конкретния информатор. Но така или иначе — разгърнато в разказ или предадено само с едно изречение — преданието запазва спецификата си на народна история. Не е така при легендата. Нейното съдържание не може да се сведе до простата констатация на даден факт, защото тогава тя би се превърнала във вярване, норма, забрана и пр. Характерът и насочеността на легендата са по-различни — тя търси да разкрие същността на нещата, техните основания и смисъл, като по този начин мотивира и необходимостта им, мястото им в общата подреденост. Подчинявайки се на основното свойство на фолклора, който „във всички форми е образно отражение на действителността“⁶⁴, легендата се изгражда и реализира своето внушение не по пътя на абстракцията и умозаключението, а чрез описанието на конкретни конфликтни ситуации, които разкриват и утвърждават общата идея. Разрушаването на сюжетната структура на легендата означава край на съществуването ѝ — дори предадена накратко и схематично, тя не престава да бъде разказ със завръзка, кулминация и развръзка, не престава да бъде фабулативно творчество. Да вземем за пример следната легенда:

„Еднъш врапчето и славето надумали се да се уча на секиков език. Отишли покре един друм и квакнали: славето у йедно дръво и врапчето у йедно дръво, да слуша, кико че зборуя пътниците, що минувая по друмо, та да се науча на секиков язык. После, като се ставили, разпитали се кой какво се научил. Славето запеало различни песни, що научило от пътниците, а врапчето знаело саде да дума „Грь! Грь!“. Оти кога квакнали на пъто, оно било заспало и кога

⁵⁹ Т. И в. Ж и в к о в. За спецификата. . . , с. 194.

⁶⁰ К. В. Ч и с т о в. Какие принципи. . . , с. 392.

⁶¹ Вж. бел. 20.

⁶² Вж. бел. 44.

⁶³ Вж. бел. 45.

⁶⁴ Т. И в. Ж и в к о в. За спецификата. . . , с. 154.

се събудило, видело един човек карал свинье по пътя и думал „Гръ! Гръ!“ — та затова сега врапчето знае сега да гръгве.“⁶⁵

Разказът напълно съответствува на разпространеното схващане, че „славеят знае деведесе и девет езика“⁶⁶. Разликата между вярването и легендата, която го мотивира, е същността: вярването предава някакъв факт (който от наша гледна точка може да е действителен или въображаем), то отразява определено наблюдение или схващане, докато легендата обяснява причините, породили този факт, търси основанията на схващането. По силата на съхраняването се във фолклора митологична представа нещата имат начало, свързано с единичен творчески акт в миналото, с някакво събитие, довело до появата им. От друга страна, чрез конкретна случка се разкрива действието на определени морални норми и житейски максими, тълкува се техният смисъл, мотивира се необходимостта им. Именно това „значещо“ събитие или случка се описва в легендата, чрез него се опознава и обяснява действителността, постига се същността ѝ. Оттук и събитийността, сюжетната свързаност като съществен белег на легендата.

5. В центъра на легендарното повествование е фантастичният елемент, *чудото*. То може да се изразява в необикновените възможности на героите (те самите са свръхестествени същества или, ако са хора, могат да общуват със свръхестествени същества и да пребивават в техния свят, ако са животни, могат да говорят и действуват като хора и пр.), в необикновеността на случките, които се извършват с тях (метаморфоза, промяна на външния вид или свойствата им и др.), както и в необикновеността на времето и мястото на действието. Чудесното в легендата има специфичен характер. В преданията и разказите, свързани със съвременността, се описват необикновени събития, като сбъждане на сънища и поличби, срещи със свръхестествени същества, получаване на знамения или проява на изключителни способности на героя. От наша гледна точка тези събития са фантастични, но от гледна точка на „фолклорния“ човек те са напълно реални и допустими в неговия живот, тъй като са в съответствие с разбиранията му за света. В легендата, напротив, чудесното се осъзнава като необикновено и от самия „фолклорен“ човек, но не в смисъл, че той осъзнава условността на повествованието, а в смисъл, че за него описваното е невъзможно да се случи в съвременния му свят. Той например не вярва, че животните могат да говорят, но е убеден, че *някога* те са говорили като човека. Някои легенди така и започват: „Според вярата народна някога са говорили като човеците всичките животни, но после Господ им зел говора, за да се отличава и познава човек от животно“⁶⁷; „У старо време, кога зборуеле сичкыте диании . . .“⁶⁸ и др. Също така той не вярва, че човек може да се среща с Господ, но не се съмнява, че това е било възможно „едно време, когато Господ е ходел по земята“.

Така че в легендата събитията са дистанцирани от разказвача и слушателите му, те са изведени извън границите на добре познатия им свят, който ги заобикаля, отдалечени са от емпирично протичащото време, което за тях е сегашно. Така се сменя противоречието между необикновеността на събитията, схващана като необикновено и от самите носители на фолклора, и вярата, от друга страна, че разказаното е истина. Онова, което се възприема

⁶⁵ Защо славеят може да пее, а врапчето не — Софийско, зап. Д. Вукадинов — СБНУ, 13, 1896, с. 170, т. 8.

⁶⁶ Вярване за славея — с. Горна Лука, Чипровско, Михайловградски окръг, инф. Магдалена Илиева Александрова, род. 1929 г., 11 клас, служителка, зап. Ал. Георгиева на 17. 7. 1981 г.

⁶⁷ СБНУ, 28, 1914, с. 63 — Фауна (животните) — зап. и предадено от Д. Маринов.

⁶⁸ Защо са злочести рибарите — Велес, зап. Т. Г. Епов — СБНУ, 14, 1897, с. 101, т. 11.

като невероятно и невъзможно *тук и сега*, става напълно допустимо и възможно, когато е отнесено към далечното минало или към някакъв друг свят.

6. Във фолклорната култура легендата се възприема като *достоверно* знание, в нейната истинност *се вярва*. Следователно тя не просто отразява определени възгледи, представи и норми, действащи в колектива, а разкрива основата, която поражда и подхранва тези възгледи и норми, разкрива *вярата*. В легендите се оглежда митологично-религиозният мироглед на българина, те дават експлициран израз на неговата ориентация в света, на отговорите, които той дава на екзистенциалните и морално-етичните въпроси — за същността на битието, за доброто и злото, за мярката и справедливостта, за предначертаността на съдбата и възможността човек да ѝ се противопоставя и т. н.

Особеното е, че вярата е основана на чудото, че легендарният текст съчетава необикновеността на събитията с възприемането им като достоверни. Но всъщност противоречие тук няма. Първо, защото разказаното е във от границите на „своя“ свят и на „сегашното“ време, което сменя необходимостта то да бъде съпоставяно с непосредствения практически опит. Второ, според фолклорния мироглед именно „чудото“ изявява „божествената същност“, която стои в основата на световната подреденост и хармония, именно чрез него се проявява „висшата справедливост“, която наказва злото и възнаграждава доброто. Чудото е знамение за присъствието и дейността на божеството и свръхестествената сила, затова е логично то да бъде особено, необичайно, в разрез с емпиричните наблюдения от ежедневието. И към легендата е напълно приложимо твърдението, че „митът е въпрос на вяра, защото той *не може да бъде логически проверен* (курс. И. Д.)⁶⁹ Ако отпадне вярата в истинността на легендата, се загубва съществена част от спецификата ѝ и тя започва да се възприема като притча, като условно-художествен и поучителен разказ.

7. Своя специфика има и *легендарното време*. Вече беше споменато, че описваните събития са отнесени към далечното минало, но то не е просто „далечно“, а се мисли като качествено различно от сегашното. По своята характеристика то съответствува на „митическото“ време⁷⁰ — времето на създаването и устройването на света, когато са действували свръхестествените същества и митически герои, когато промяната на нещата все още е била възможна. Цялата тази „начална“ епоха е обгърната от ореола на необикновеното и свръхестественото, поради което се осъзнава в опозиция със „сегашното“, с емпирично протичащото време. При това противопоставянето ѝ на настоящето носи и ценностна характеристика — тя е епохата на „свещената“ история, предопредила профанната „човешка“ история. Именно хронологическото разграничаване на „сакралното“ от „профанното“ прави легендарното време „някак извънисторично“⁷¹ — като че ли без връзка и отношение към събитията от историята на конкретния колектив. Разказът не само че не се свързва с определени моменти и лица от местната хроника, но напротив, разграничава се от нея или като пряко се съотнася със събития от свещената история, или като остава напълно неопределено.

В първия случай най-характерна е въвеждащата формула „едно време, когато Господ ходеше по земята“. Нейни синоними във функционално отношение са и въведения като „когато направил Господ зимята“⁷², „потопът кога

⁶⁹ И. М. Дяконов. Введение. — В: Мифологии древнего мира. М., 1977, с. 22.

⁷⁰ Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа, М., 1976, 171—178.

⁷¹ Т. Ив. Живков. За спецификата... , с. 161.

⁷² СБНУ, 4, 1891, Етрополе, зап. Илия Данев, с. 128, т. 1.

бил⁷³, „коа убил Каин брата си Авела“⁷⁴, „у старо време, кога зборуеле сичките динии“⁷⁵ и т. н. Както се вижда, в нашия фолклор под „сакрална“, „начална“ епоха на човечеството най-често се разбира библейската, и по-специално събитията от Стария завет и Евангелието. Това обаче не означава, че нашите легенди се ограничават само около кръга на християнските теми и сюжети (в този смисъл последната от посочените въвеждащи формули съвсем не е изключение), да не говорим, че, от друга страна, представата за библейското време невинаги е в съответствие с християнските догми.

Дори когато времето е неопределено и означено като „веднъж“, „някога“, „в старо време“ и пр., много често от самите герои и събития става ясно, че се говори за все същата „начална“ епоха, за свещената „предистория“ на света, когато нещата са били различни, когато се е формирала съвременната действителност. Но има и легенди, в които нито по героите, нито по събитията може да се съди за хронологическата им съотнесеност. Разказаното в тях би могло да се е случило както в „далечното“ минало, така и в „историческото“ време на колектива. Въпреки това тези легенди си остават без връзка с човешката история, тъй като в тях недвусмислено личи, че събитията се извършват в някакъв друг свят, разграничен от човешкия — в отвъдния свят, на небето и пр. Така е в легендата за „божията промисъл“ — за бедната вдовица, на която Господ отнема душата, и на озадачения ангел обяснява нагледно, че както се грижи за най-малкия червей на земята, така ще се погрижи и за осиротелите ѝ деца; така е и в сюжета за грешната жена, която през целия си живот дала само едно луково перо на един просяк, така е и в някои други текстове. Това, че в тези легенди действието се извършва вън от границите на „човешкия“ свят, като че ли разделя и неговото време от времето на обикновените хора. Създава се впечатлението, че случката като че ли не е станала в определен момент, следващ едни и предхождащ други събития, а се е извършила в безвремето, във вечността, поради което тя не губи актуалността си и трае вечно като пример и образец.

Легендите са съхранили и характерната за мита двуизмерност на времето. Макар и свързани с миналото, събитията в тях запазват актуалността си чрез своите резултати, траещи в съвременността. Точно както в мита, в тях миналото обяснява сегашното, „началната“ епоха дава ключа за разбирането на настоящето. „Някога“ са се създавали и оформяли нещата, които човек наблюдава около себе си, „някога“ Господ живеел сред хората и чрез чудесата, които вършел, ги учел кое е добро и кое е зло, „някога“ чрез живота и дейността си хората предопределили днешната си съдба и т. н. Така че „свещената“ и „човешката“ история, макар и разграничени по време, са тясно свързани. „Началните“ събития имат силата на образец, те предопределят и моделират съвременността, задават нейната парадигма.

Двуизмерността на легендарното време, двойната му принадлежност към миналото и към настоящето, го разграничава съществено от времето в приказката. По силата на относителната устойчивост и затвореност на приказката като художествена система нейното време е не само неопределено, но и „затворено“, несъотнесено с времето на разказвач и слушател⁷⁶. Липсата на връзка между разказаното и живота на човешкия колектив при нея не е само привидна, а напълно реална — тя се подчертава и от началната формула за неопределеност на времето — „имало едно време“ — и от локализацията на

73 Лубен и Пелистер планина — Прилеп, зап. М. К. Цепенков — СБНУ, 4, 1891, с. 155, т. 5.

74 Каин и месечината — Прилеп, зап. М. К. Цепенков — СБНУ, 11, 1894, с. 83, т. 3.

75 Вж. бел. 68.

76 К. В. Чистов. Проблема категорий. . . , 19—20, т. 10.

събитията „в незнайни земи“, „в едно царство“, „през девет земи в десета“, подчертава се в хумористично-ироничен план и в края на някои вълшебни приказки с думите на разказвача „и аз бях там, и на мене дадоха...“. За разбирането на приказката не е от значение, дали разказаното в нея се мисли като станало много отдавна или в недалечното минало. За разбирането на легендата е необходимо времето на описаните събития да се възприема като предхождащо и предопределящо съвременността.

8. Обикновено легендата е *пространствено неориентирана*. Действието в нея не се свързва с определено място и ако понякога се появяват указания за обстановката, в която то се развива, те по своята неопределеност напомнят приказката: „в едно царство“, „на една планина“, „по един път“, „до една чешма“ и пр. Тази липса на съотнесеност с конкретно пространство се обяснява, от една страна, с универсалната насоченост на легендата. Тя, за разлика от преданието, обяснява не конкретната територия, в която живее колективът, нито отделните предмети, намиращи се в нейните граници — тя обяснява целия свят, предметите изобщо. „Легендата... също може да има локално разпространение, но нейната идеологическа функция е по-различна“⁷⁷ — тя тълкува самото битие на нещата, тълкува явлението, а не конкретната му проява, вида, а не индивида. Онова, което е съществено за нейния разказ, е самото действие — то моделира действителността и със своя резултат се вписва в настоящето. Негова арена е „светът изобщо“, тъй като и последствията му са универсални и общовалидни — те се отнасят за цялата земя и за всички хора.

От друга страна, в някои легендарни текстове ясно се проявява, макар и в модифициран вид, съхранената древна представа, според която светът и човешкото пространство се отъждествяват със собствената територия, а „истинските“ хора — със своето племе⁷⁸. Така че легендарното действие се мисли като извършено в „своя изобщо“, но в същото време представата за този свят се ограничава с познатата „своя“ територия, противопоставена на „чуждото“, враждебно пространство, което се отнася към хаоса, към отвъдното. В същност разказът не е локализиран, защото той не се отнася до някоя конкретна точка от пространството, но е логично да се допусне, че за място на действието се възприема най-общо онези действителност, която заобикаля човека и му е позната. Косвено доказателство за това са твърденията, на които попада записвачът, че библейските събития са се извършили именно в селото на информатора — Богородица е крила Исус в близката пещера, Исус е кръстен в селската река, отъждествявана с река Йордан, и т. н. Подобни твърдения се подкрепят и от смисловата организация на обряда, който по същество е повторение на началния творчески акт: неговото време „представя“ началното митическо време, а пространствено той се свързва с центъра на света, по-често или по-общо разбирани като огнището, дома, селския мегдан и пр.⁷⁹

И все пак, дори когато за арена на легендарните действия се мисли познатият околнен свят, той не се отъждествява с днешната, непосредствено наблюдавана действителност. Легендарният свят е по-особен и различен от сегашния, той е в процес на формиране и промяна, той все още не е станал такъв, какъвто го знаем днес. Неговата принадлежност към сакралната „начална“ епоха го обгръща с ореола на свръхестественото: в него действуват божества

⁷⁷ Т. Ив. Живков. За спецификата... с. 163.

⁷⁸ Вж. Б. Богданов. Омировият епос. С., 1975, с. 59; Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. М., 1963, с. 28 и 148; същият. Поэтика мифа... с. 178 и др.

⁷⁹ В. Н. Топоров. Первобытные представления о мире. — В: Очерки истории естествонаучных знаний в древности. М., 1982, 16—17.

и митически герои, извършват се чудеса, установяват се природните и житейски закони. Следователно в известен смисъл той е „друг“ свят, който само в абстрактните си пространствени граници съответствува на сегашния, без да съвпада с него. „Сегашният“ свят е следствие, резултат от „предишния“, неговая проекция и „профанно“ продължение.

Спецификата на легендарното пространство, мислено като „друг“ свят, е още по-експлицирана в случаите, когато от текста е ясно, че героите се намират извън границите на „човешкия“ свят. Така например в легендата за „божията промисъл“ няма съмнение, че Господ и ангелът са „горе“, в „небесните селения“, откъдето Господ изпраща ангела да вземе душата на вдовицата и откъдето му дава урок за своята справедливост. А в легендата за грешницата и луковото перо направо е посочено, че главното действие се извършва в рая, откъдето праведното дете вижда майка си, попаднала в ада заради греховете си. В тези и подобни на тях случаи легендарният свят е „друг“, не защото е по-рано съществувал, а защото е „отвъден“ — свят на мъртвите и боговете, разграничен от човешкия най-вече по вертикала като „горен“ и „долен“, но и по хоризонтала — като „далечен“.

Вариант на легендарното пространство като тъждествено с „отвъдния“ свят са случаите, когато основното действие се извършва на територия, гранична между „човешкия“ и „оня“ свят. Например в легендата за бедния човек, тръгнал да търси причината за злата си орис, героят се среща с Господ на *висока планина*⁸⁰, а в разказа за този, който искал да намери най-праведния кум, срещата с Господ, светеца и Архангел Михаил става *по пътя*⁸¹. Границата между „този“ и „другия“ свят не принадлежи изцяло нито на единия, нито на другия, а това създава възможността именно на нея човек да влезе в съприкосновение с обитателите на „отвъдното“. Сама по себе си, като преходно пространство, границата предполага излизане от „своя“ свят и контакт с „чуждия“.

Както се вижда, независимо от това, дали легендата се отнася към един по-рано съществувал свят или към отвъдния свят на мъртвите, нейното пространство, точно както и времето ѝ, е парадигматично по отношение на емпиричния свят, то представя една по-висша реалност, която моделира човешката действителност и е нейн образец.

9. В съответствие с останалите особености на легендата, нейният *персонаж* е свръхестествен или митичен. Най-чести герои в нея са библейските лица — Господ, Богородица, светци и пр. Това отговаря на спецификата ѝ да бъде парадигматична по отношение на действителността и да се основава на чудесния елемент. Във фолклора парадигмата се свързва с дейността на митичния герой, на божеството, което създава света и неговия ред. При това именно чудото е израз на неговата свръхестествена сила, на възможността му да управлява и променя света. От друга страна, естествено е персонажът в нашите легенди да е именно християнски. Обяснението не е само във вековното влияние на християнството и в господството му като официална религия, но и във факта, че по принцип действащите лица показват сравнително по-малка устойчивост от самите фабули и е обикновено явление древни повествователни структури да се свързват с по-нови герои. Християнството не е успяло да наложи напълно своята концепция за света, което ясно личи и от някои апокрифи, и от целия ни фолклор, но за сметка на това християнският бог и библейските герои са изместили по-рано съществувалите езически божества и герои, като са поели и функциите им.

⁸⁰ В случая високата планина е вариант на „световното дърво“ — оста, свързваща небето и земята. Вж. Т. В. Цивьян. Цит. съч., 200—201.

⁸¹ Пътят също е „преходно“ пространство между „своя“ и „чуждия“ свят. — Пак там, 198—199.

Разбира се, не всички библейски лица са свръхестествени същества, но независимо от това, всички те притежават особени, свръхестествени възможности. Това се обяснява с принадлежността им към легендарната епоха, тъждествена на началното митично време. По същия начин герои на легендата могат да бъдат и обикновени хора, животни и растения, без да загубват спецификата си на легендарен персонаж. Самият факт, че принадлежат на едно качествено различно време, когато е било възможно прякото общуване с божеството и промяната на света, прави тези герои по-различни от сегашните. Със своето поведение и постъпки те са могли да влияят на хода на нещата, да изменят вида и качествата си, да се превръщат, да предопределят съдбата на днешния свят. Затова и тяхното поведение функционира като модел, като образец.

10. Ако напуснем границите на текста и потърсим мястото на легендата в българския фолклор, ще осъзнаем, че всъщност нейната природа е *синкретична*. От една страна, легендата е образно отражение на действителността, фантастично повествование, следователно по същество е естетически феномен. Нейното внушение се постига не по пътя на умозаключението, а чрез художествения образ, чрез изразяването на общото в единичното и особеното⁸². „Усвоявайки света, обяснявайки го, народът възприема явленията образно, емоционално, естетически. В своите тълкувания на фактите от природата и обществото той внася и естетическата си оценка, обяснява ги чрез своя обществен опит и мислейки в образи, представя света повече или по-малко през призмата на трагичното, възвишеното, комичното.“⁸³ В легендата светът се тълкува чрез случката. Тя събира в себе си определени природни закономерности и обществени отношения, тя изразява общата идея. Но „тези случки, макар и разказвани като „наука“ и съдържащи една или друга етична идея, илюстрират естетически оценки“⁸⁴.

Следователно същностна характеристика на легендата е естетическото ѝ въздействие. Тя се възприема като знание и когато е разказана лошо, но майсторството на разказвача увеличава нейния обществен отзвук, засилва внушението ѝ за истинност. По-голямото естетическо въздействие на разказа увеличава неговата убедителност и достоверност, задълбочава вярата, че описаното е истина.

Художествеността на легендата удължава нейната жизненост чак до наши дни, прави възможно възприемането ѝ и в съвременния културен контекст. Но това става за сметка на променената ѝ роля, за сметка на преобразуването на нейната специфика. Днес в нейната истинност не се вярва, поради което разказаното в нея започва да се възприема като иносказание, като притча. За него започва да се мисли като за фантастично повествование, метафорично описващо определени отношения в света. С други думи, в съвременната култура легендата се възприема като художествен разказ. Разглежда се така, тя е част от „неписаната литература“ на народа и към нея са приложими методите на литературния анализ.

Но колкото и такъв подход да е по принцип правомерен и оправдан, все пак той е до голяма степен едностранчив и дори може да доведе до грешни заключения. Той генерализира една страна от съдържанието и функциите на легендата, свежда нейния обем до една плоскост, като по този начин успява да улови само част от особеностите ѝ. Така нейната образна система може да бъде изтълкувана като продукт на „творческото въображение“

⁸² Т. Ив. Живков. За спецификата. . . , с. 156.

⁸³ Пак там, с. 155.

⁸⁴ Пак там.

на народа⁸⁵, без да се отчете фактът че тя е резултат на определени мисловни операции, че носи идеологично съдържание и отговаря на практическите нужди на колектива.

За адекватното разбиране на легендата е необходимо да се отчете и начинът, по който тя функционира и се възприема в присъщата ѝ среда. Тя от една страна е основана на вярата и е пряк израз на религиозния мироглед и на диктуваната от него концепция за света. В съвкупността от различни легендарни сюжети се проследява определена подредба и ценностна ориентация на нещата, проследява се господството на едни или други философски, морално-етични, правни и пр. идеи и норми. Така че легендата е своеобразен ориентир за човешко поведение, за начина, по който се възприема и *трябва* да се възприема светът във фолклорната култура.

От друга страна, легендата функционира като знание, тя се предава като натрупан от поколенията опит. Нейният разказ се гради върху наблюденията над действителността и в този смисъл той е опрян на практическите познания. Но в същото време чрез разказа тези наблюдения и познания получават специфично осмисляне, свързват се в определена система. Така че чрез легендата се предава не толкова самото знание, колкото начинът, по който то се включва в една по-обща концепция, в цялостния мироглед⁸⁶.

Абсолютизирането на практическата и обществената функция на легендата води до друга крайност — до подценяване на нейната художественост, до обявяването ѝ за „нехудожествен“ жанр⁸⁷, за „приложна“ проза⁸⁸ и пр. Поддаването на тази крайност също води до неверни изводи и също не се съобразява със спецификата на легендата. Всъщност и двете крайности издават стремежа на фолклорния материал да бъдат наложени критерии, валидни за съвременната култура, в която отделните области на знанието са ясно диференцирани и специализирани. Подобна специализация липсва във фолклора и ако в отделни случаи я има, тя е на сравнително ниска степен. Това, изглежда, е и главното затруднение за съвременния изследовател, който в един и същи текст трябва да отчете пресичането на различни, взаимно противоречащи си, но и взаимно допълващи се тенденции. И все пак това е единственият път за доближаване до същината на явленията, за разкриване на тяхната сложно изградена, но аморфна синкретичност.

Природата на легендата показва, че тя не само е наследник на мита, но съхранявайки неговата структура и функции, на практика се покрива с него⁸⁹. У нас е прието схващането, че в българския фолклор няма митове, но това схващане се нуждае от известни корекции, първо, по отношение на това, какво трябва да се разбира под мит и, второ, по отношение на нашите легенди, които макар и претърпели различни влияния, най-вече на християнството, по същество са запазили митическата си природа.

⁸⁵ По същество това е присъщото на романтизма виждане за фолклора.

⁸⁶ Вж. твърдението на Б. Богданов в книгата му „Мит и литература — типологични проблеми на старогръцката литература до спокхата на елинизма“ (под печат в изд. „Наука и изкуство“), че „родовата (в смисъл „първобитната“ — Б. М. А. Г.) митология е фантастичен мироглед, който изпълнява функциите на знание или по-точно води до знание, без да го съдържа в пряк вид“ (с. 31).

⁸⁷ С. Н. Азбелев. Отношение предания, легенди и сказки к действительности (с точни зрения разграничения жанров). — В: Славянский фольклор и историческая действительность. М., 1965, 5—25.

⁸⁸ К. В. Чистов. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август, 1964), М., 1964.

⁸⁹ Вж. и твърдението на Т. Ив. Живков, отнасящо се до легендите, че „с оглед на нашия фолклор трябва да се издират и покаже митологичната основа на много разкази, съществуващото им фактически като митове, макар и съществено преобразени“. Т. Ив. Живков. За спецификата. . . , с. 158.

11. Българските фолклорни легенди могат да се разделят на две групи: етиологични и етически⁹⁰. Етиологичните обясняват произхода на нещата, начина на тяхното възникване, а етическите тълкуват определени нравствено-религиозни норми и житейски максими. Ако се съди по идейната им насоченост и по структурата им, по-древни по произход и по общ дух са етиологичните. При етическите е твърде осезателно влиянието на християнската религия и на библейското повествование, а, от друга страна, е по-голяма степента на абстракция, което показва, че времето на възникването им е относително по-късно.

⁹⁰ В статията си „Към диференцирането на основните дялове от българската неприказна проза“ (вж. бел. 49) съм включила и трети вид „каузални“ легенди. По-нататъшната ми работа обаче показва, че тази група текстове изобщо не спадат към легендите, макар и да имат някои общи белези с тях. В разрез с легендарната специфика са техните време, пространство и персонаж: действието се развива определено в „днешния“ свят, засяга „обикновени“ хора и следователно става в „историческата“, а не в „митическата“ епоха или на границата между двете епохи. Освен това описаните в тях събития не се възприемат като чудесни от гледна точка на фолклорното съзнание, което се доказва от факта, че те без видоизменения могат да се свързват и със съвременници.

ПОЛЕТ В НЕБЕТО НА ВРЕМЕТО: П. Б. ШЕЛИ И РОМАНТИЧЕСКИЯТ УТОПИЗЪМ

МИГЛЕНА НИКОЛЧИНА

СТРАСТ ЗА РЕФОРМИРАНЕ НА СВЕТА

„Страстта за реформиране на света“, в която един шотландски философ обвинява Пърси Шели, е съществена черта на романтическото мислене. Според романтическото двуемирие един висш, поетически свят се полага като „надстроен“ над тукашния, като отвъдвременен, отвика съществуващ, но нерядко той се осмисля и като само потенциален, предстоящ, все още не проявен: като подлежащ на актуализиране във времето. Това е светът, към който извеждат „мистериите на битието“ (Уърдзуърт) в една динамична, еволюираща вселена. „Революционният стремеж да се осъществи Царството Божие на земята е пружиниращият център на прогресивната култура и начало на съвременната история“ — пише Фридрих Шлегел¹. Постигането на „царството божие“, на „рая“, на божествен статус за човека и всемирно съвършенство се поставя като историческа, постижима във времето — тук, на земята — задача. Предпоставяйки „висшия свят“ като възлътим във времето, романтиците конструират един космос, устремен не към друго „ниво“, към друга „сфера“, а към собственото си следващо състояние — космос, „зован“ не по пространствената вертикала, а от своето бъдеще. Тази своеобразна сплав от историзъм и утопизъм е в основата на романтическата страст за реформиране на света, на романтическата амбиция да бъдат преобразени не просто обществото и човекът, но и самото мироздание.

За „обвинението“ на шотландския философ Шели неслучайно говори в предговора към „Освободеният Прометей“: страстта за реформиране на света е и същностната прометеевска страст. От самото си прадревно рождение Прометей е културният герой, цивилизаторът, космизаторът на всемира. Великият Прометеев спор е спор между боговете, които като устроители или най-малкото като поддръжници на световната сграда я намират достатъчно сполучлива такава, каквата е, и човека, който от собствената си позиция е склонен да се съмнява в тяхната божествена удовлетвореност. Преобразяването, към което Прометей се стреми, е преподреждане на света от човешка гледна точка, досътворяване на завареното в съгласие с едни или други човешки изисквания, опит да се хуманизира извънчовешкото. Този опит е невинно успешен. Според една традиция, чието литературно начало е още у Хезиод, усилията на Прометей донасят злото на земята и слагат край на златния век, изтръгвайки човечеството от неговата първична невинност. Тази традиция продължава да

¹ Ф. Шлегелъ. Естетика, философия, критика. Т. I, М., 1983, с. 301.

съществува при по-сетнешните интерпретации на мита редом с Есхиловата, утвърждаваща прогреса и цивилизацията. Така че Прометей е двусмислен, полярен образ, той има своите „положителни“ и „отрицателни“ варианти. Но независимо дали е осуетен или победоносен, величествен или жалък, Прометеевият подтик е „светът да повишава реда и хубостта си“ — като възплещение на творческия гений на човечеството, Прометей навсякъде се появява, за да остави след себе си един преобразен всемир.

У „гениялния пророк“² (по думите на Енгелс) Пърси Шели тази толкова романтическа и толкова прометеевска страст най-напред се проявява като критика на древния реформатор. В юношеската творба на Шели „Кралица Маб“ Прометей чрез огъня разрушава „здравословната невинност“ на човечеството, приучавайки го да яде месо и внасяйки по такъв начин „тиранията, суеверието, търговията и неравенството“.

Контрастът между Прометей като злосторен внедрител на месоядството и Прометей като „образец на най-висше морално и интелектуално съвършенство“, за какъвто той е обявен в предговора към „Освободеният Прометей“, зрялата творба на Шели, е курioзен, но не трябва да се преувеличава. И юношеското отричане, и зрялото възвеличаване на титана имат единна основа — критиката на съществуващото, недоволството от заварения свят. Своето критично неприемане на действителността Шели съхранява от времето на ученическите прокламации в Итън и памфлетите в Ирландия до прозренията на последните си творби и макар че формите и проявите на неговото бунтарство се променят, променят се и метафизическите им основания, като ударението във философските предпочитания на Шели все повече се измества от Годуин и френските материалисти към Платон, все пак общият фундамент — непримиримостта със съществуващото — остава. Престъпникът от „Кралица Маб“ и героят от „Освободеният Прометей“ са обединени от Шелиевия „отказ да приеме за дадено окаяното състояние на света такъв, какъвто го е заварил“³. „Целта му — изумено отбелязва един критик — никога не е била да се примири с реалността.“⁴

Шели не само е отказвал да се примири с тази реалност, той е отказвал и да я приеме за реална. Човекът е заобиколен от призрачния свят; той е същество, изгубено сред „бурни видения“, погълнато от борба с фантоми, замахващо като в транс с „острието на духа“ към „неуязвимото нищо“. Това е едно „здрачно царство“, „долина на непрестанно сънуване“ — свят-илузия, танц на сенки, изрисувано було — свят, който е не просто покривало върху действителната същност на битието, но и нейно изкривяване, изопачаване, деформация — отвратителна маска, марионетно представление, неразбираем, мъчителен и отблъскващ карнавал, в чието трескаво шествие са унизени да вземат участие и най-великите духом. В този изкривен свят на деформация е подложен и огънат на Прометей. Вторият общ момент за юношеската и за зрялата творба е „ужасяващият парадокс на Прометеевите дарове“⁵. Макар че в отношението си към бунтаря-страдалец — оформено в единия случай от Хезиод и защитника на вегетарианството Джон Нютън, а във втория от Есхил — Шели претърпява прелом, виждането му за трагичните последици от първичния Прометеев огън е неизменно. Разликата е, че докато в „Кралица Маб“ Прометей става причина за деградацията на света, в „Освободеният Прометей“ той сам е жертва на тази деградация и най-жестокото изтезание, на което е

² К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. II, С., 1957, с. 452.

³ T. Webb. Shelley: A Voice not understood. Manchester, 1977, p. 19.

⁴ A. Clutton-Brock. Shelley: The Man and the Poet, London, 1929, p. 197.

⁵ W. Hildebrand. Shelley's Polar Paradise: A Reading of Prometheus Unbound. Salzburg, 1974, p. 35.

подложен, е гледката на деформацията на собственото му дело — гледката на свят, поделен между тирани и роби, свят, в който „всичко най-добро в зло се обвърква“ — дареното от него знание се превръща в опустошителна треска, любовта влече разруха, борбата за свобода — робство, прогресът — нищета и отчаяние.

Това е светът на страдащия Прометей, на Прометеевата прикованост. В зрялата си творба поетът обвързва робството на човека с прометеевата прикованост, а надеждата за освобождение с Прометеевото освобождение: така титанът се преосмисля от покварител в герой и защитник на човечеството. Ако първичните Прометееви дарове са парадоксални, ако те по една или друга причина са били включени в един деформиран свят и сами са били подложени на изопачаване и деформация, все пак отново прометеевският огън, пренесен до „далечната цел на времето“ — Прометеевото освобождение, — е силата, която ще отстрани парадокса на първоначалната амбивалентност на Прометеевото дело. Така, тръгвайки в по-късната си творба от Есхил, Шели влиза в противоречие с Есхилото разрешение на конфликта между Зевс и Прометей, с компромисното възвръщане към „мярата“, с което според правдоподобната и широко разпространена версия е завършвала трилогията на античния драматург. Такава „бледа“ развързка Шели не може да приеме. Ръкописите на поета показват, че той е замислил своята драма като съзнателно предизвикателство. Нужен е не компромис и не взаимни отстъпки между бунтовник и тиранин, а доизвършване на делото, *повторно похищане на огъня*. Есхилевата линия, утвърждаваща прогреса и човешкото право на активно „космизаторско“ отношение към света, Шели извежда до предел, който е вече твърде чужд на предпазливото Есхилово отношение към Прометеевата дързост — извежда до свят, неузнаваемо преобразен, до човек, божествено прероден.

Крайният „ултраесхилевски“ утопизъм на „Освободеният Прометей“ е отново само привидно противоположен на хезиодовското тълкуване на мита в „Кралица Маб“, на хезиодовското обръщане към златния век, към невинността на дивака. Ранната и късната творба си схождат не само в недоволството от онова, което е, не само в потръс от деформацията, която претърпяват цивилизовашите Прометееви дарове, но и в Шелиевия *утопизъм*, в неговата „страст за реформиране на света“. В „Кралица Маб“ тази страст е вече решително проявена — в космически мащаби, в перспективата на хилядолетията и с патоса на апокалиптична промяна, включваща виденията на агнето до лъва и на човека, напълно прероден. Ако в бележките към поемата Шели въздига като идеал златния век и благородния дивак, той прави това в търсене на „ефектен и драматичен начин за изразяване на по-благородни възгледи за човешката природа и съдба“ — такава според собствения му коментар в „Есе върху християнството“ е била целта и на Русо. Благородният дивак е нужен на младия Шели не толкова за да отрече прогреса — в същите тези бележки той задава програмния въпрос „как да бъдат примирени предимствата на интелекта и цивилизацията със свободата и чистите удоволствия на естествения живот“. Благородният дивак му е нужен именно като идеал, който да подбужда към действие и промяна, към желание за „реформиране“ на света.

Този нюанс в Шелиевото отношение към „дивака“ е твърде съществен. Той разкрива Шелиевия утопизъм в неочаквана светлина. „Дивакът“ не трябва да бъде схващан съвсем буквално — той е само *начин* — търсен заради „ефектността“ и „драматичността“ си, — само *средство* за определени внушения. Шели не толкова рисува това, което трябва да бъде и каквото трябва да бъде; не толкова дава буквален модел, според който съществуващото трябва да се подреди; нито пък претендира да е проникнал до точните очертания на един несъмнено по-съвършен свят. „Дивакът“, така да се каже, се вписва в даденото,

влася се в съвременния свят като един вид упражнение по „по-благородни възгледи“ върху човека, като начин за привикване към възможността за по-различно устроен свят. Визионерството на Шели има не онтологически, а педагогически смисъл — не в духа на елементарния дидактизъм, който, по собствените му думи го отвращава, а като едно насърчение на висшето у човека. Чрез това насърчение към висшето поетическата творба живее в дадения свят, прибавя му нови измерения и по такъв начин го допълва и досътворява — така „визията на един съвършен свят може да оформи човешката история“⁶.

Шелиевият утопизъм е, следователно, неизменно спрегнат с наличното, с „трудните и неподатливи реалности на действителния живот“, които той въпреки честите противоположни твърдения не е изпускал от погледа си. Утопизмът му трябва да бъде разбран не едномерно и буквално, а като настойчиво изискване за двойно виждане — виждане едновременно на близкото и на далечното, на явното и на скритото, на даденото и на възможното. Той включва „съзнанието за злото и визията на доброто“⁷, съчетава недоволството от света със страстта за неговото реформиране, непрестанно съпоставя, както в недовършената поема „Триумфът на Живота“, „рай, който си представям, или ад/ като суровия ни свят, в който за плач се будя“. При това съпоставяне обаче Шели запазва скептична дистанцираност и спрямо „неподатливите реалности“, които, видяни срещу светлината на визията за един съвършен свят, са само сенки, призрачни марионетки; и спрямо „скритата красота“, която посещава света не толкова за да се разконспирира, колкото за да го възпитава с надеждата за бъдещото му освобождение от „мрачното му робство“ („Химн към интелектуалната красота“).

Повърхностно изтълкувано, Шелиевото възприемане като истински реално именно на потенциалното, непроявеното „отсам“ е породило разпространената представа за неговата „аналогическа“ природа, за Шели като въздушен Ариел, като „пърхаш дух от по-лека сфера“, като същество със „сияйни криле“, поръсено от „звезден прах“. За тази представа немалко допринася и неговият често коментиран възглед, че „собствената ни воля ни приковава към допуснатото зло“ („Джулиън и Мадало“). „Шели вярваше — пише Мери Шели в бележка към „Освободеният Прометей“, — че човечеството трябва само да пожелае да не съществува зло и злото би изчезнало.“ За тази представа допринасят и лирическият блясък на поезията му, нейната ефирна метафоричност, и личните му качества — великодушното, безкористността му, разсеяното отношение към чисто житейските обстоятелства. Сам Байрон, който едва ли може да бъде заподозрян в снизходителност при преценката на ближните си, го обявява за „най-малко егоистичния между хората“⁸. Така Шели заживява в популярните представи като „серафим, дух от друг свят, божествен пратеник“⁹.

Действително, в „сградата“ на Прометеевия мит Шели заема най-горния етаж — разредената атмосфера на очакваното освобождение, на прозрачността към утопичните пейзажи на един прероден свят. Лирическата драма „Освободеният Прометей“ е сводът, звездният простор на мита, негово разтваряне към — казано с фразата на Шели от „Защитата на поезията“ — „небето на времето“. Това е върховният опит на Шели да се възползва от поетическия прерогатив да улавя „гигантските сенки, които бъдещето хвърля върху настоящето“¹⁰; опит да се обхванат и обобщат утопичните тенденции на романтическото мислене.

⁶ S. Reiter. A Study in Shelley's Poetry. The University of New Mexico Press, 1967, p. 91.

⁷ S. Reiter. A Study in Shelley's Poetry, p. 62.

⁸ Байрон. Дневници и писма. М., 1963, с. 298.

⁹ Webb B. Shelley: A Voice not Understood, p. 20.

¹⁰ P. B. Shelley. A Defense of Poetry, London, 1890, p. 46.

Една трудна, рискована и, може да се каже, невъзможна художествена задача. Мнозина критици педантично са формулирали нейната невъзможност. „Неговата цел е да изрази чувството си от настоящото пагубно състояние на вселената, да представи внезапна чудотворна промяна в това състояние и, най-сетне, да възпее славата на така преобразената вселена.“¹¹ Сам Шели създава, че е създал драма, която не е имитация на нищо, писано преди него, „с характер и конструкция от неизпробван досега вид“¹². В световната литература има произведения, същински колоси, които поразяват със своята мощ, с концентрацията на духовна енергия в тях, с като че ли непосилните за ума и ръката на един човек мащаби. И най-често това са произведения, които разкриват трагичните дълбини на човешката душа, „шума и яростта“ на живота, жестоката игривост на световните сили. Изключително редки сред тях са онези върховни постижения, които, както „Рай“ на Данте, се стремят да разчленят нюанси у светлината, да изобразят свят от бистрота и прозрачност, да дадат не съвършена форма, а форма на съвършенството. Защото „нека лекомислените смятат, че в известно отношение несъществуващото се предава с думи полесно, отколкото съществуващото, но все пак за благочестивия и добросъвестен летописец е точно обратното: нищо не е толкова неподатливо на словесно описание и за нищо не е по-необходимо да бъде видяно с човешки очи, отколкото нещата, чието съществуване нито е доказуемо, нито е вероятно, които обаче тъкмо с това, че благочестиви и добросъвестни люде ги разглеждат донякъде като съществуващи, се приближават с една крачка към битието и възможността да бъдат родени“¹³. Едно от тези толкова трудни, едно от тези невъзможни постижения е драмата на Шели — този „огромен подвиг на моделиращото въображение, усилие да се изкаже нещо, което е навярно неизразимо“¹⁴. И тъкмо така е виждал Шели своята задача — да приближи към битието недоказуемото и малко вероятното, оня „рай“, който по собственото му признание в „Триумфът на Живота“ той само си *представя*; да го внедри чрез прозрачните светове на изкуството като жива и реална част от територията на човешкото, да спаси падналия свят, създавайки нов“¹⁵. За тази задача не е достатъчно лекокрылото вълшебство на Ариел и все повече изследователи са склонни зад неговото въздушно очарование да виждат Просперо — прозрението, дълбочината и мощта, които карат Йейтс да постави „Освободеният Прометей“ сред свещените книги на човечеството.

МАСКА И ИСТИНА

Според Шели падналото, поробено състояние на света се състои в неговата „помътнена“ деформираност и омъртвялост — в едно безжизнено изкривяване, в застинала и непроницаема гримаса, в *маска*. „Омразна маска“ е Юпитеровата тирания в „Освободеният Прометей“, нейни са „отвратителните ликови“, в които под различни имена Юпитер е бил почитан от заблуденото човечество. Всичко зло и грозно у човека е също „отвратителна маска“, която скрива „онова прекрасно същество, наричано човек от духовете“. „Изрисуваната завеса на съня“ е пречката, която не позволява на сияйните часове на

¹¹ Clutton-Brock. Shelley: The Man and the Poet, p. 196.

¹² The Letters of Percy Bysshe Shelley. Ed. by F. L. Jones, Oxford, 1964, v. 2, pp. 94, 116, 219.

¹³ X. Хесе. Игра на стъклени перли, С., 1980, с. 30.

¹⁴ S. C. Wilcox. Present Values in Shelley's Art. — In: The Major English Romantic Poets. Ed. by Thorpe, Baker and Weaver, Carbondale, 1957, p. 203.

¹⁵ T. Webb. Shelley: A Voice not Understood, p. 185.

новата, свободна епоха да се родят от дълбините и поддържа окаяността на света. Тиранията, робството, злото изобщо е заблуда, измама, перверзна деформация на истинските пропорции и истинските форми, един закриващ реалността екран; затлачване на видимостта, на съобщаемостта с дълбоките, истинни основания на света, което означава същевременно прекъсване на връзката с източника на жизненост, на витална мощ — ето защо тиранията е и мъртвина, неорганичност; тя е свързана с пустинните пейзажи на прометеевото страдание, с планетарния хлад на един вледенен, механично функциониращ космос.

При интерпретациите на Шелиевото схващане за злото като някакво привидяване, като нереалност акцентите често пъти се поставят погрешно. Фактически не злото е нереално, а именно отдалечаването от реалността, скриването и изопачаването на реалността, измамата, заблудата, илюзията, лъжливите надежди и страхове, които (в „Сонет“: „Не вдигай изрисуваното було. .“) тъкат призрачната завеса, наречена живот, са зло. В известен смисъл в лъжата е концентрирана мизерията на битието и няма смъртен грях, по-красноречив за падналото състояние на света. Лъжата означава заплитане в играта на сенки, в буйството на ирационални сили, които изтъкват непрогледността на всемира. Ето защо в образната система на Шели *маската*, която е максимално деформираща и непрозрачна, е израз на злото и окаяността на света в техните най-крайни форми.

Определянето на Юпитеровата тирания като „омразна маска“ и на злото като един вид изневяра към глъбинните основания на битието се потвърждава в *свързаността* между Прометей и Юпитер, между бунтовника и тиранина, която е една от загадките на Шелиевата драма. Тази свързаност се проявява още по отношение на първичните Прометееви дарове. Юпитер осуетява тези дарове, това се посочва неколkokратно — но сам Юпитер е креатура на Прометей, „дар“ от Прометей, който му дава власт. Следователно Прометей „сътрудничи“ в осуетяването на делото си, той сам „опорочава“ огъня си.

Шели прави съществено уточнение по отношение на Прометеевия огън. Прометей похищава не някакъв външен, далечен, „небесен“ огън, а — според разказа на Азия пред Демогоргон — *укротява вътрешния огън*, който играе у човека като „хищник ужасяващ и прекрасен“. Първият цивилизоващ дар на титана е следователно преди всичко *себевладеене* и именно себевладеенето е същественото предимство на титана пред неговия мъчител: дори в приковаността си Прометей е „крал на тъгата“, който царува над „империята на болката“. В съответствие с това тълкуване на първичното Прометеево дело като акт на себевладяване освободителното действие на титана, с което започва космическото прераждане, е също така един вътрешен, духовен „акт на прозрението и съзнанието“¹⁶, акт на върховна власт над себе си, на „божествен самоконтрол“. Тази съвършена самоовладяност Прометей постига в милостта към тиранина, в превъзможването на всяка злонамереност: „Разкайвам се: прибързани и празни са словата./За кратко мъката е съпяла. Не желая / да страда нищо живо по земята.“ Но ако освобождаването на титана се оказва въпрос на самопревъзможване, то приковаността му е дело колкото на Юпитер, толкова и на самия Прометей. Тя е следствие от все още недостатъчната му себевладяност. В миниатюра това сътрудничество на Прометей в собственото му страдание е демонстрирано в епизода с фуриите: фуриите са изпратени от Юпитер, но те имат формата на собствените Прометееви мисли и се разбягват от жалостта, която той проявява към тях — така както Юпитер се срива от трона си поради милостта на титана към него.

¹⁶ N. Frye. A Study of English Romanticism. New York, 1968, p. 109.

От друга страна Юпитер сътрудничи при осъществяването на промеевото освобождение. Духовният акт на Прометей, отказът от собственото му проклятие към тирана поражда верига от събития, които отвеждат Азия, Промеевата любима, при Демогоргон, мистериозно същество, възплъщение на „дълбоката истина“, на мистичния източник на световната мощ. Така Прометей разгъва съдбовната змия на вечността, която дреме под трона на Демогоргон, и предизвиква решителната намеса на Демогоргон в процеса на космическото освобождение. Но Демогоргон се появява в света, „инкарнира“ се като дете на Юпитер — в драмата на Шели тиранинът действително ражда син, по-могъщ от себе си. Така всеки от двамата антагонисти подготвя отвътре своята съдба, която обаче е енигматично свързана със съдбата на другия, а двете заедно съставляват единния процес на космическата промяна. Но ако Юпитер получава власт от Прометей и чрез тази власт го наказва със страдание, което обаче произтича от недостатъчната власт над себе си у самия Прометей, не е трудно да бъде видян тиранинът като проекция на тази вътрешна за Прометей липса на овладяност — като негова собствена „маска“.

След Промеевия отказ от проклятието към Юпитер тяхното „сътрудничество“ се проявява като огледално удвояване на събитията — при което извършващото се на Олимп е карикатурен вариант, изкривено отражение на Промеевото освобождение. Така докато Прометей подготвя пълното си освобождение, Юпитер се надява на окончателно утвърждаване на своето господство. Мощта е вече на страната на Прометей, когато Юпитер се обявява за всемогъщ. Огънят на Прометей се разпаля до всеосветяващ блясък, пронизващ цялото мироздание, тъкмо когато Юпитер очаква „неугасеният огън“ на човешката душа да бъде докрай потъпкан. Съюзът между Прометей и Азия, който е залогът за тяхното освобождение, е отразен в съюза между Юпитер и Тетида, от който според тирана ще дойде неговата пълна победа. Синът, „фаталното дете“, на което Юпитер се надява, е Демогоргон — вечността, възплътена като дете на Тетида, но освободена през „дверите на живота“ от Азия. Процесът на космическото прераждане започва в една снуувана прегръдка между Прометей и Азия: тяхното любовно докосване внася нова, непозната проникваемост на света, някаква особена прозрачност — една пронизаност на битието със светлина, която смъква от Прометей „бледата и изранена“ плът на неговото страдание и разкрива блясъка на „формата, която живее вътре неизменна“. Това е фактически едната страна на делото на Азия, която е възплъщение на космическата любов и осъществителка на освобождението на Прометей — тя пронизва света със светлина и разбулва неговата прекрасна и неизменна „отвътре“ форма. От друга страна, тази прегръдка е взаимно преливане на живот, взаимно разтваряне — кръвта на всеки става живот на другия. Това е втората страна на извършването от Азия — оживотворяването на мирозданието, превръщането на космоса в дишащо, трептящо от витални сокове създание. Тази прегръдка на Прометей и Азия е също карикатурно отразена — съмнителният комплимент, който Тетида прави на Юпитеровата любов, е, че тя я разтапя на роса подобно на отровата на нумидийски гущер. Сцената на Олимп дори образно и словесно удвоява извършването от Прометей и Азия — в нея отекуват музиката, „триумфиращите хармонии“, „елисейските ветрове“, екзалтациите, които съпътствуват освобождението на титана и които на Олимп са само марионетна привидност. Това е сцена-двойник, сцена-призрак: светът сякаш се е „разлепил“, същността му се е отделила от неотговарящата на природата ѝ фасада и фасадата по инерция продължава за някакъв период от време да функционира, без да съзнава собствената си призрочност.

Наред с маската друга честа Шелиева метафора за положението на човека сред един фантомен, изкривен свят е *булото*. Като проявление на отдалечаването от реалността и от истинския облик на мирозданието булото е за предпочитане пред маската. Маската в своята омъртвяла застиналост и в застрашителната си самостоятелност не само скрива и деформира, но и се „брани“, както се брани Юпитер, докато булото може да просветлее, да стане прозрачно, да се раздвижи от полъх. Ето защо моментът с фактическото детрониране на Юпитер, с пълното и безмилостно смъкване на „маската“, е предхождан от последователно смъкване едно след друго на различни „була“. Първото отстранено було в драмата е булото, което фуриите разкъсват, за да разкрият пред Прометей истината за последиците от собствения му дар. Този момент потвърждава необходимостта от Прометеевото страдание по пътя към истината и е още един случай на парадоксално участие на Юпитер в собственото му унищожение — измъчвайки своя противник, той му помага да намери верния път към освобождението си. Страданието озарява, духът на Прометей е „просветлен от мъката“. Така че първото смъкване на булото означава ясно виждане на окаяното състояние на света.

Следващото смъкване е вече преминаване отвъд тази окаяност и в известен смисъл отвъд света. За да стигнат до Демогоргон, Азия и сестра ѝ Пантея трябва да преминат отвъд „сянката на съня“, отвъд „мъглявата борба на живота и смъртта“, отвъд „булото и пречката на нещата, които изглеждат и които са“.

Връзката между булото, от една страна, и живота и смъртта, от друга, заслужава внимание. Булото на различни места у Шели е определено като „онова, което живите наричат живот“ — „заспят ли, то се вдига“. Тук очевидно булото, заблудата, илюзията е животът; смъртта отвежда към истината. Но булото в същност е мнимият живот, имитацията, празната мимика на живот и умирането е раждане в действителния живот. В съня-прегръдка, който предизвестява Прометеевото освобождение, Пантея вижда как изранената плът на Прометей се смъква — а такава разсъбличане от плътта би могло да бъде само смърт — но тази смърт разкрива истинския, бляскав и пълнокръвен живот, „формата, която живее вътре неизменна“. Ето защо в „Освободеният Прометей“ втория път за булото се казва, че то е наричано живот от „онези, които *бяха*“ — от поддадените на илюзии, невъзродени, предхождащи Прометеевото освобождение хора.

Такъв мним, илюзорен живот, живот — „сянка на съня“, е зловещият триумфатор в недовършената поема на Шели „Триумфът на Живота“. Това е живот-карнавал, куклено зрелище, танцуване на сенки върху „пjanата“ на света, един сън, който поетът сънува, виждайки същевременно — типична разраснала се метафора на Шелиевото „двойно виждане“ — изгрев над океана от бреговете на някаква първозданна чистота на битието. Това не е животът, който Азия събужда с присъствието си, който размразява вледенените лунни реки и за който Прометей „умира“, събличайки плътта на страданието.

Истинският живот, животът, който Азия вдъхва и който преминава като любовна тръпка през неорганичния студ на всемира, може да бъде намерен едва след отстраняване на „изрисуваното було“: този живот е отвореност към източника на първична мощ, ярност към произвора на нещата. Ако при спускането си „в дълбокото, в дълбокото“ към Демогоргон Азия и Пантея преминават отвъд „мъглявата“ (с други думи, отново някак смътна, неясна, илюзорна) борба на живота и смъртта, то е, защото първичната жизненост, бездната на Демогоргон, от която блика „влюдяващото вино на живота“, е отвъд тази борба и това разделение: у Демогоргон е събрана ненакърнимата целокупност на живота. Ако същевременно те трябва да преминат и отвъд нещата,

които *изглеждат* и които *са*, това вече поставя Демогоргон не само отвъд призрачното було на илюзиите, но и отвъд всяко проявено съществуване въобще.

Такова е следващото було, което пада: както в стихотворението „Мон-блан“ зад него се разкрива „нескулптрираният образ“ на движещата света мощ. „Нескулптриран“ означава, от една страна, „неръководен“, „несътворен“ и затова — „изначален“; но то означава също така неизявян, неформен, лишен от черти, безобразен, какъвто е и Демогоргон в „Освободеният Прометей“. Мракът и безобразността на Демогоргон, „дълбоката дневна тъмнина“, „божественият здрач“ като нещо разкриващо се отвъд нещата, които *са*, говорят не само за заслепеността на душата, непригодна за пряко виждане в толкова блисък, не само за непостижимостта на пределната реалност, възпълнена в Демогоргон. Мракът и лишеността от черти не са само в окоето на зрящия: те са иманентни характеристики на единното, всеобемащото, всесъдържащото, което е непосредственият източник на проявения свят, но което само остава отвъд тази проявеност, „обратно“ е по знак на тази проявеност, защото по думите на самия Демогоргон за дълбоката истина „липсва глас“, тя „няма образ“.

Но ако „дълбоката истина“ е сама по себе си без образ, всеки образ и всяка форма, без които е немислим светът, биха били повече или по-малко отдалечаване от тази истина, движение към призраците и сенките, към булото. Подобно гледище би могло да доведе до обезценяване на всяко проявено съществуване, до пълен отказ от света. Шели обаче не е склонен към такъв отказ; оттук — особената двусмисленост на *сянката*. Сянката е понякога призрачна, неуловима, смътна; тя може да мамии и подвежда; тя може да бъде „отрицателно“ отражение на „субстанцията“, така както в Юпитеровия свят разрухата е сянката на любовта. Но тя може да отвежда към своята субстанция, да бъде вест за нея, да внася нейното присъствие. Така в „Химн към интелектуалната красота“ сянката на незрима мощ е присъствието, което събужда у поета надеждата за освобождаване на света от тъмното му робство; в „Мон Блан“ той търси сред сенките някакъв „оттенък, фантом, слаб образ“ на тази изначална мощ. Ако маската е винаги деформация на истинските пропорции, ако булото, макар и по-леко, по-„въздушно“, е винаги пречка към истината, сянката, фантомът могат да бъдат и вест за тази истина, да съдържат нейните очертания. Така Пантея донася на Азия „сянката на душата“, чрез която Азия живее (Прометей). Земята, към която Азия се обръща преди срещата с Демогоргон, е може би „сянката на още по-прекрасен дух“. Самата Азия е „светлината на живота“ и заедно с това „сянката на красота незрима“. Светлината, с други думи, е сянка на някаква невидима субстанция.

Проблемът идва тъкмо от необходимостта незримото да стане достъпно за съзерцание, да стъпи в обсега на светлината, на проявеното — да се „освети“, за да стане „свят“. След срещата на Азия с Демогоргон „разбулването“ на освобождаващия се свят продължава — красотата на Азия започва да „пламти“ през дрехата, която само изглежда да я скрива, и Пантея се досеща, че в стихите навярно е настъпила промяна, щом могат да понесат присъствието на Азия „така незабулено“. Но смъкването на „отвратителните маски“, отпадането на злото и заблудата „було след було“, разкъсването на „изрисуваното було“, с което се ознаменува освобождението на света, вече не е така крайно, както в пещерата на Демогоргон: то не оголва битието до могъщия мрак на дълбоката истина, на реалността, недокосваема от глас и форма.

Ето защо последвалото срещата с Демогоргон „разбулване“ на света е също така в известна степен и негово ново „забулване“ — но забулване, при което „пламтящото“ отвътре тяло, красотата на „субстанцията“ гори и прозира, както тялото на Азия гори и прозира през привидно скриващата я дреха.

При това разбулване — забулване влиза в сила противопоставянето между „отвратителните маски“ и „прекрасните форми“. Маските падат, за да се разкрият формите. Формата у Шели е осмислена и като израз, и като отражение на разположената отвъд видимостта реалност. Формата, от една страна, различнява, изразява и тълкува тази реалност, която е в себе си единна и бездънна. Формата отвежда към реалността; реалността се провижда през нея — ето защо процесът на успоредното освобождаване на Прометей и всемира е същевременно процес на нарастване на прозрачността. „Формата“ означава прозрачност, защото за разлика от „маската“ тя не скрива, а разкрива „дълбоката истина“. Кристалната множествена сфера, в която спи Духът на земята, е един от образите на новопридобитата световна прозрачност. Сложната конструкция от разположени една в друга движещи се сфери демонстрира и строежа на земята, и анатомията на миналото ѝ — и „тайните на дълбокото ѝ сърце“, и историята ѝ — и пространствените, и времевите ѝ измерения — и спящия в сърцевината ѝ „дух“.

От друга страна, за разлика от маската, която винаги деформира, и от сянката, която може да бъде отрицателно, преобърнато, призрачно отражение на истината, формата (или образът) е адекватно отражение. Тя „отразява“ реалността в пропорции, които вярно „изразяват“ истинската природа на тази реалност. Благодарение на адекватността на формата земята се „хармонизира“ с това, което чувстваме над нас, превръща се в небе. В една от Шелиевите метафори за освобождения свят отразените в езерото птици са наречени „прекрасни форми“, изобразени в дълбините „като в небе“. „Ясната вселена на нещата“ в новия свят е „море, отразяващо любовта“ — един ведър, спокоен разговор между бога на слънцето Аполон и Океан, бога на „отразяващото небето море“, при което небето вече не е синоним на тираничната Юпитерова власт, а именно на едно неизразимо докрай свършенство — такова е фундаменталното, метафизическо преустройство на всемира, от което тръгват всички други следствия: ликуваща природа, свободен човек, щастливо човечество.

Но осмислянето на света като *израз* и *отражение* на лежаща отвъд него реалност, която се възплъщава в неговите форми, придава на този свят чертите на произведение на изкуството, превръща космизирането на мирозданието в художествен процес. И действително, Шелиевата утопия има силно изразени естетически аспекти; изкуството играе важна роля в прометеевото освобождение.

МИСТИЧЕН ТАНЦ

В предговора към своята утопична драма Шели обяснява предпочитанието си към Прометей с това, че той е „по-поетичен“ характер от Сатаната (един също обикнат романтически персонаж). В многобройните романтически трактовки на Прометей е съхранена типичната за този образ амбивалентност — Колридж транспонира Прометей в християнската тоналност, като го обявява за „Спасителя и дявола, разбъркани в едно“¹⁷. Този „дявол“, напълно в съгласие с изказването на Шели, в повечето романтически трактовки се оказва *непоетично*. В „Луцинде“ на Фридрих Шлегел Прометей е осмян, защото е „непоетичен“: той е принципът на един механичен прогрес, на една бездуховна цивилизация, която „произвежда“ човека серийно, стандартно, „неорганично“, която е чужда на истински волния, богат и витален дух на изкуството. „Новият Прометей“ на Мери Шели, Франкенщайн от едноименния роман, макар

¹⁷ S. T. Coleridge. The Table Talk and Omniana. London, 1884, p. 37.

че не е лишен от блясък и трагична дълбочина, възплава рисковете на едно-странчивия прогрес и на нецялостния, „фрагментарно“ усъвършенствуван човек — на хипертрофията на рационалното, което се разкрива за сметка на другите качества на човека. Фаталната лишеност на Франкенщайн е лишеността му от художествена дарба — неговия „грех“ е, че създава своето живо същество грозно! На пръв поглед абсурдно чрезмерни, така както преувеличени до някаква грандиозна нелепост ни се виждат последствията от „греха“ на Стария моряк, който убива един албатрос и за това престъпление заплаща със свръхчовешки мъки, катастрофалните последствия от художествената бездарност на Франкенщайн открояват метафоричната функция на „грозотата“ като смислово ядро, в което се концентрират цял комплекс от романтически представи. У Леопарди, който дава една от най-жлъчните трактовки на титана, Прометей е самомнителен занаятчия, който претендира да бъде оценена високата „художественост“ на изобретения от него човешки род, но вместо него музиките награждават изобретателите на виното, зехтина и медната тенджерата: тези изделия, оказва се, превъзхождат Прометеевата творба.

Съществен в случая е фактът, че отрицателният полюс за романтическия Прометей е „непоетичността“, липсата на художествена дарба. „Сатанинската“ му вина е, че е лош художник. Колкото и диференцирано да е отношението на Ф. Шлегел, Мери Шели или Леопарди към техния герой, и в трите случая несъвършенството на света се интерпретира като някакъв художествен недостиг. Онова, което е, е неудовлетворително поради художествена непълноценност. Светът е безжизнен, прогресът — смъртоносен и самият човек — вцепенен и стандартен поради естетическата си недовършеност. Художественото е, чрез което светът и човекът добиват своята пълнота и жизненост, своята потенциална тоталност. Така в антиутопичните си превъплъщения Прометей очертава и пътищата на утопизма. От осъзнаването на несъвършенството на битието като естетическа „недоизваяност“ тръгва и търсенето на неговото — естетическо — преодоляване.

Две неща са наречени мистични в „Освободеният Прометей“ — раковината, с чиято музика Духът на часа на Прометеевото освобождение оповестява промяната и смъква отвратителните маски от прекрасните форми, и танцът на часовете, които празнуват и изтъкват новия свят. И наистина най-дълбокият и тайнствено всепроникващ, най-„мистичният“ пласт на Шелиевия утопизъм се отнася до изкуството — изкуството като загадъчен фактор най-напред в освобождаването, а след това в осъществяването на Прометеевия свят. Защото ако в поезията „същество в съществото ни ни прави обитатели на свят, спрямо който познатият ни свят е хаос“, ако поезията „сътворява наново вселената“ и възстановява красотата на деформираното („Защита на поезията“), това е, което прави и Прометей. Неговото освобождение сътворява наново вселената, изважда от деформацията и хаоса на Юпитеровата тирания блясъка и хармонията на оживотворения космос, разкрепостява онова същество в съществото ни, онази „прекрасна форма“ зад „отвратителната маска“, която във времето на Прометеевата прикованост може да бъде обитател единствено на поетическата вселена.

В „Хенрих фон Офтердинген“ Новалис възплава същата романтическа утопия в алегоричния образ на Приказката: с енергични и решителни действия Приказката пресътворява старото мироздание в ново, където тя е законът, тя, вместо старите и зли богини на съдбата, започва да преде „дните на вечността“. Поезията се оказва реална космизираща сила, която пресътворява, преподрежда вселената и се превръща в неин принцип и закон.

За Шели — въпреки преклонението му пред платоническата и неоплатоническата традиция — изкуството не е създаване на „сенки на сенки“. Образите

на изкуството „участвуват в живота на истината“ („Защита на поезията“) и — според думите на Прометей — върху тях са отпечатани „събраните лъчи, които са реалността“. В падналото състояние на света формите на поезията са дори „по-реални от живия човек“: изкуството е по-близо до реалността, отколкото призрачно забуленият свят. Ето защо не е странно, че, освобождавайки се от маската, светът в същност се стреми да постигне статуса, който има изкуството — да се превърне във форма, изразяваща и отразяваща реалността. Така приближаването на освободения свят към единната първична реалност е същевременно приближаване и дори сливане на принципите на устройството му с принципите на изкуството. „Реформирането“ на вселената се осъществява като поетическо преизвайване; космизирането на света — като музикално хармонизиране; прозрачността на новия всемир — като художествена обозримост.

Самата поява на изкуството — и по-специално на музиката — е свързана с първия полъх от предстоящото Прометеево освобождение. Това са тъжните и сладостни звуци, с които прекрасните духове, обитаващи „пещерите на човешката мисъл“, идват да утешат страдащия титан и да му предадат своето предчувствие за ролята му като освободител на човечеството. До този момент сцената на Прометеевата прикованост е съпроводена от вой и стенания. Хорът на фуриите и земетръсният тътен на някогашното Прометеево проклятие създават звуковия фон за изтезанията на титана и за мъките на човечеството. След появата на духовете-утешители, които оставят у слушателите си чувство, подобно на „всеомогъществото на музиката“, присъствието на музиката става все по-осезаемо. Като музика омагьосва гласът на Прометей в съня на Пантея, музика събужда предопределените да проникнат до Демогоргоновите тайни. От музика Азия е призовавана и водена, и дори носена към пещерата на Демогоргон, а след срещата с „могъщия мрак върху трона на властта“ душата ѝ е като омагьосана лодка върху сребърните вълни от сладостно пеене. Настъпващото по-нататък преобразяване на света се извършва като движение едновременно към все по-голяма прозрачност и към все по-голяма наситеност с музика. „Инстинктът на сладостната музика“ е, който води Азия в дълбоко море от звуци, към най-ведрите царства на музиката, в свят, където всички ветрове звънят от мелодия и вдишваният въздух е любов: така земята *се хармонизира* с това, което чувствуваме над нас. Както и прозрачността, музиката означава разтваряне на света към неговите най-дълбоки извори, към силния мрак на истината без образ. Хармонизирането, както и формата, означава съгласуване на проявеното с непроявеното, на Прометеевата вселена с Демогоргоновия мрак. В един случай „сладките звуци“ са дори наречени „сияйни (а възможно е: прозрачни) була“ — сладките звуци са образец на тази нова, прозрачна и лека, сияйна телесност, която в падналото състояние на света принадлежи само на изкуството и която освободеният Прометеев свят придобива, смъквайки деформиращите маски, непрозрачните изрисувани була.

Непрестанното свързване на музиката, която „носи“ Азия, със сън, с унес, с чувството за сладостна омагьосаност, с инстинкт, който не се нуждае от пътеводна звезда, е също така белег за струене от глъбините, за насочване на цялостното движение от ирационалната Демогоргонова мощ. Изобщо макар че за дълбоката истина не само няма образ, но и липсва глас, все пак музиката с нейната загадъчна ирационална природа е като че ли най-подходяща за изразяване на тази истина.

Самата задача за довършителното разбулване от маските е поверена на Духа на часа и на „мистичната раковина“, с която той трябва да оповести идването си. Разбуждането на мощната музика, скрита в тази раковина, преобразява неосезаемия въздух и всеобгръщащата слънчева светлина, „сякаш чув-

ството за любов, във тях разтворено, обгърна целия сферичен свят. Звукът на раковината разпилява грозните маски, булото се разкъсва към свят, където закон е любовта.

Осъществено по такъв музикален начин, освобождаването на света довежда и до един по същество музикален и изобщо художествен принцип на неговото свободно устрояване. Преди всичко той се превръща в „израз“ и „отражение“, в прозрачна и сияйна плът на единната, неразчленена реалност. Това разчленяване и нарушаване на фундаменталното единство не води обаче до конфликтност и дисонанс, а до „сладко различие“ — до различие-общуване, различие-разговор, така както двете бездни — море и небе — разговарят в сцената с Океан и Аполон, така както двете планети — Земя и Луна — любовно общуват. Това е различието на хармонията между различните нива на мирозданието, между човека и света и вътре в самия човек, чиято някогашна душа, изпълнена с конфликтни множества, сега е „небе от ведро и мощно движение“. Това е различието на съгласуваността, която превръща „човека, не човешите“ във „верига от съединена мисъл“, в „една хармонична душа от много души, чиято природа е нейният собствен божествен контрол“: самоовладяността, която беше първичният дар на Прометей и с чието пълно постигане започна неговото освобождение, се осмисля най-сетне като надделяла „конфликтните множества отвътре“ хармония.

Така отдалечаването от праизвора и разчленяването на първичното единство получава оправдание в художественото осъществяване на новия свят: в изразителността на формите му, в прозрачността на телесността му към „същината“, в хармонията на множествеността му.

В последното действие на драмата героите от предишните три минават на заден план: мистичният танц на часовете и любовният дует на Земята и Луната разгръщат бляскавото зрелище на един космос, „реформиран“ в живо произведение на изкуството. Мистичният танц на часовете говори за тайнствена промяна в самата природа на времето. Новите часове са танцуващи часове; те преплитат и разплитат облаци и лъчи, небе и земя, наслада и мощ и преобразяват щастливите форми на живота и смъртта „в музиката на своето сладко веселие“. Изобщо, „тъчейки“ паяжината на своя танц „върху пода на вятъра“, те никак не приличат на обичайното векторно време — те се приближават и раздалечават, съединяват и разделят. Времето е придобило като че ли някаква способност за танцувално разгръщане в пространството. Сега то е по-скоро един хармонизиращ различията и дисонансите принцип, един способ за ритмично подреждане, изваждащ от дълбините разчленения, оформен, космизиран свят.

Така в последното действие на „Освободеният Прометей“ Шели дава върховен израз на своите утопични изисквания към всемира. Това, с което големият поет, великият недоволен от окаяното състояние на света и „гниален пророк“ не може да се примири, е самият принцип на битието, неговата тромавост и недостатъчна оживотвореност, неговата художествена безпочвеност. Той иска космос осмислен, както е осмислено художественото произведение, което е светът, но повторно сътворен от човека. Той желае свят, изграден според законите на изкуството — завършен и изваян като неговите образи, хармонично разгрънат и от край до край обозрим. Светът като космос е рожба на довършително-художествената дейност на човека, на човешко ваятелство. В „Защита на поезията“ Шели твърди, че всеки, който е допринесъл с нещо за подреждането и усъвършенствуването, за формирането и космизирането на света, е поет — а не само „авторите на езика и музиката, на танца и архитектурата, на скулптурата и живописата“. Затова който иска да освободи Прометей, той се обръща към поета, към твореца, към реформатора на света, към съществото в съществуто ни, което упорито ни прави обитатели на свят, спрямо който познатият ни свят е хаос.

ЛЮБОМИР ЛЕВЧЕВ — АСПЕКТИ ОТ ЛИТЕРАТУРНО-ТВОРЧЕСКАТА МУ КОНЦЕПЦИЯ

ГЕОРГИ ГЕТОВ

... От новото в живота изскача искрата на новото в изкуството.

Л. Левчев

I

Литературно-творческата концепция на Любомир Левчев не е разгърната системнотеоретически. Той не се чувства „призван“ за това. От краткия предговор към „Казани думи“ (1983) с красноречивото заглавие „Панихида за мъртвите стихотворения“ научаваме, че той се отнася към словото си във от „царството на поезията“ като към нещо, което ошетява лирическото му творчество. Всяка публична изява, всяко негово „слово“ „взема душата“ на една лирическа творба. Принуждаван на такава жертва по силата на поетия обществен ангажимент, той няма друг избор — стиховете са „едничкото нещо, което притежава“, на което може да разчита.

Възниква въпросът: не е ли това доказателство, че Левчев няма премислена литературно-творческа концепция, че се доверява само на творческия си „инстинкт“ и на поетическата си интуиция?

Като високоталантлив поет със значимо творческо дело, което му отрежда място в челото на съвременната ни поезия, струва ми се, е естествено той да цени преди всичко поезията си, да бъде за всяка пропусната творческо-поетическа реализация, да я счита максималистки за „едничкото нещо, което притежава“, за едва ли не единствената си духовна ценност. Обяснимо е също защо предявява към публицистиката си толкова висок критерий.

Би било обаче проява на ограниченост и късогледие да се отнасяме пренебрежително към публицистичните му „слова“, да гледаме на тях като на съвсем случайни или „служебни“ и затова неможещи да ни кажат нищо съществено за неговото творчество, за литературните му възгледи, за гражданската му позиция. Разбира се, анализът на публицистиката му не може да замени анализа на поетическото му творчество, но може да го допълни. Но публицистиката му представлява интерес и в един по-широк план — тя ни предлага литературно-теоретическите концепции на един дълбок и оригинален поет-мислител по някои възлови проблеми от историята на литературата ни, обогатява ни с ценни идеи и виждания за съвременното ѝ състояние и най-актуал-

ните ѝ въпроси, както и с наблюдения и интерпретации за творчеството на изтъкнати български и чужди писатели.

Къде трябва да търсим „началото“ на неговото разбиране за литературнотворческия процес, за мисията на литературата в обществото?

Мисля че всеки опит за определяне на такава „начало“ е застрашен от „непопадение“. Няма нищо по-несигурно от това да бъдат строени йерархически „пирамиди“ от концепти за литературното творчество. Това важи с още по-голяма сила за аналитични построения върху концептуалната база на един мислител-поет, у когото всичко е в органична връзка и взаимна вътрешна зависимост и анализът неминуемо води до поражения и загуби за сметка на анализирания.

Затова, без да мисля, че съм намерил най-добрия метод, ще започна с нещо, което е по-малко абстрактно — с вярата на Левчев във възможностите на литературата, в това, че тя може да вдъхва „божествената искра“ и активно да участва в изменението на живота. Но за да може да го прави успешно, тя самата трябва да е „всмукала“ в себе си неговите проблеми, неуморно да търси пътища и средства за тяхното решаване със специфичните си художествени възможности. А това означава писателят да познава живота. Това изискване бе формулирано от др. Тодор Живков с крилатата фраза: „Повече сред народа, по-близо до живота!“ — една от онези дълбоки „мисли-компаси“, „мисли-оръжия“, която Любомир Левчев е усвоил с дълбоко убеждение, като лично преживяна и лично постигната.

Проблемът за опознаването на живота възниква в литературно-творческото съзнание на Левчев естествено, породен от възгледа, че литературата трябва да бъде вярна на живота, че трябва да го отразява и претворява правдиво, което е *основен принцип* на социалистическия реализъм, наследен от историческото развитие на реализма в световната литература, но развит от социалистическия реализъм от позициите на марксизма-ленинизма. Разглеждайки големия въпрос за героя и героичното в живота и в литературата в доклада си „Време за герои“, изнесен пред IV конгрес на Съюза на българските писатели, той изтъква „дълбоката кръвна връзка между героите на живота и героите на изкуството и литературата“, която е била забелязана и дори „канонизирана още в най-древни времена“. В резултат на тази връзка дори фантастичните литературни герои по думите на Левчев „са съградени от клетките на истината и реалността“.

Естествено, за Левчев е пределно ясно, че творчески продуктивна, ефективна и качествена може да бъде само онази вярънност към живота, която се опира на дълбокото му познаване. Но коя е „изходната позиция“, която гарантира успех в това писателско начинание? За Левчев това е позицията на участник в събитията, които изобразяваш. Той се отнася с недоверие към разните „творчески командировки“, „срещи за опознаване“ и други, които вместо да заличат дистанцията между писателя и хората, за които той пише, само я увеличават. Бих добавил — в най-добрия случай я правят привидно преодоляна и внушават у писателя лъжливото чувство, че е опознал някаква среда и нейните „обитатели“, когато фактически се е запознал само с някои външни нейни прояви, но не и с дълбоките социално-психологически и характерологически процеси, протичащи в нея.

II

Дълбокото опознаване на живота за Левчев е закономерно свързано с издигане писателската мисъл „до нивото на съвременната партийна мисъл“, което е много по-трудно „от едно пътешествие до строеж“. То обаче е жизне-

но необходимо за писателя, който иска да бъде на висотата на творческата си мисия и творчеството му да бъде част от общопартийното дело. Любомир Левчев разбира партийността на съвременната ни литература в духа на концепцията на др. Тодор Живков, че „костната система на нашата литература“ е политическа, но като поет той вижда, че „политиката е вътре в сърцето на съвременния човек“. И в същото време той е далече от теснотрърдото сектантско-догматично схващане за партийността на литературата. Той я разглежда и като естетически принцип, изискващ най-пълно разкриване „душевността на човека от нашето социалистическо общество“, която е „неизмеримо по-богата душевност от всяка друга“, както заяви той на Втората национална конференция на СБП през ноември 1970 г. Разбира се, това не изключва възможността да бъдат изобразявани и аполитични герои, но изисква от писателя да анализира художествено политическите последици от аполитичното поведение.

Единението с партийната мисъл, а днес и „равнението“ по нея според Левчев е обективно необходимо. В противен случай писателят ще изпадне „в противоречие с историческия етап, в който живее и твори“, от съзнанието му ще убогне „същността, сърцевината на явленията“ и вместо нея той ще се плъзга „по външната, етнографско-декоративна страна на народния живот“.

В тези думи личи постановката, че издигането на писателската мисъл до равнището на партийната мисъл въоръжава писателя с метод за опознаване на изменящата се действителност. По този начин, бих казал, се осъществява индивидуално-творческата актуализация на социалистико-реалистичния метод на писателя. Само тогава писателят ще успее да проникне в дълбините на „народния живот“, ще му се удаде да „разчете“ и правилно осмисли процесите, които протичат в народните недра, ще схване тенденциите на развитието и ще ги пресъздаде в типични образи и ярки характери. В противен случай той ще остане в плен на плъзгания фактографизъм и битовизъм, на дребнотемията и идейно-естетическата ограниченост; лишен от машабния идеен компас на партийната мисъл, трудно ще се ориентира в сложната феноменология на съвременността.

Снабден с компаса на съвременната партийна мисъл, писателят е в състояние да реализира и друга принципна особеност на социалистическия реализъм — неговата н о в а т о р с к а същност. Любомир Левчев е дълбоко прав, когато заявява, че „...от новото в живота изскача искрата на новото в изкуството“. Наистина едва ли съвременната ни социалистическа литература е новаторска в смисъл на някаква сътворена от творческата фантазия „новост“, подобно на пролеткултовските концепции, а преди всичко с правдивото отразяване на новото в нашия социалистически начин на живот. С подобно твърдение не се принизява ролята на творческото съзнание, а, напротив, опитът на самата литература доказва, че няма по-трудна задача пред творческата мисъл от правдивото, реалистичното изобразяване на живота.

А за Любомир Левчев правдивостта, верността на литературата към живота няма нищо общо с безкрилото ѝ тътрене в неговия обоз, със страхливото озъртане назад, преди да се направи плаха крачка напред, с треперенето над „свършените факти“ и робеенето пред вратите на неизвестното и на бъдещето. Той е убеден, че „обобщеният образ на днешния ден“, който литературата на нашите дни трябва да съхрани и предаде на бъдните поколения, няма да бъде пълен, ако в него не са включени и мечтите на нашия съвременник „като една последна, но често най-съществена негова проекция“.

Именно съзидателните мечти на нашия съвременник са според Л. Левчев един от непресъхващите извори, в духа на Горкиевското разбиране за социалистическия реализъм, на новата, социалистическа р о м а н т и к а, неде-

лима от самия творчески метод. Когато става дума за поезия, той естествено предпочита да нарече сплавянето на романтиката и реализма с образното словосъчетание „горяща смес“, която с право той счита за традиционна, водеща, физиономична черта на българската поезия. Той вижда историческите корени на тази романтика не само в мечтите, а и в целия борчески живот на лирическият герой-работник, който навлезе в нашата поезия през 20—30-те години, и преди всичко в лириката на Вапцаров, чийто стих „Романтиката е сега в моторите“ Левчев нарича пророчески.

Като поет Любомир Левчев естествено проявява най-силен интерес към съдбата на романтиката в поезията. Но този интерес има и обективно основание. Известно е, че новото от живота най-бързо прониква в поезията. А тя е определяна без основание и за „най-романтичния“ род на литературата. Това естествено я прави особено чувствителна към романтичното в самата действителност. Пак в лириката най-отчетливо се проследява сливането на жизнена и творческа съдба, което за него е най-красноречиво доказателство, че поетът познава народния живот, живота на работническата класа и е изразител на духа на своето време.

III

Познаването на „народния живот“, на живота на съвременната работническа класа, на селските труженици и на съвременната интелигенция за Левчев е необходимо, но недостатъчно условие за изграждането на правдив и ярък съвременен герой. Той подчертава: „Писателят, който пише за работническата класа, още повече този, който сам се чувства част от нея, трябва да бъде най-високо културен, трябва да бъде виртуозен майстор на стиха, трябва да бъде истински новатор...“ Поетът решително се обявява против огрубяването на стиха от криворазбрания стремеж „уж да звучи по работнически“, както на друго място ще се обяви и против огрубяването образа на работника в съвременната ни проза пак по същите необезбедителни съображения.

Това му становище намира убедителна подкрепа и във виждането, че работническата класа е спасителка на поезията, че тя е необходима на тази „атакуваща класа“, „за да бъде даден най-ярък израз на революционния оптимизъм и на патоса на борбата“. Гордост на българската работническа класа са поети като Смирненски и Вапцаров, каквито има малцина в цялата история на пролетарската поезия.

Важен развоен етап от историческия живот на нашата поезия той с право счита бригадирската поезия, която даде „много силен тласък на работническата тема, издигна я на нов етап“. Тя по неговите справедливи думи подготви появата на Пеньо Пенев. Като поет той се радва, че и днес най-големите строежи са пълни с млади поети, „фанатични като златотърсачи“, и се огорчава от неблагоприятията — схематизирането на поезията, изместването на „човешкото вълнение“ от „строителния декор“, заразяването на нейните чисти води с „индустриални отпадъци“. Същевременно той е против прекаленото стесняване на понятието „работническа тема“, против свеждането му до „труда с неговата показна декларативност“ и ограничения набор от професионализми от рода на „работник, строител, завод, скеле и пр.“. Това поражда реална опасност най-добрите ни съвременни поети и най-ярките лирически творби за работническата класа да останат извън обхвата на този термин. Левчев се позовава на Марксовия анализ на „Песента на тъкачите“, за да покаже как класиците са разбирали тематичността на поезията и как тя правилно трябва да се разбира — не като възпроизвеждане на външните атрибути от живота на класата, а като разкриване дълбоко на нейната *душевност*.

Това е особено валидно днес, когато „допирът с работническата класа не може да се осъществява само с физическо присъствие на даден строеж или завод“, защото „революцията сега се извършва в съзнанието на класата и там трябва да се догонва“. С други думи, повърхностното възсъздаване на строителната панорама, опостизването на индустриалния „декор“, на чийто фон се разиграват познати ни до втръсване дребни преживявания и драми, не могат вече да задоволят съвременния читател на поезия. Той иска да почувствува какво става дълбоко в душата на неговия съвременник, големите идеи и страсти, които владеят неговата мисъл и воля, изпълват всекидневието му, да разбере високите цели и идеали, които ръководят неговото поведение. В този аспект той ще припомни опита на Вапцаров, чийто песни са „моторни, но не са за моторите, а за борбата и за вярата на работниците“. Така той изразява категорично и становището си по въпроса за присъствието на производствения бит в поезията за днешните работници. И тук той ще посочи и една по-дълбока причина за неуспехите: „Бедата на много днешни поети е в това, че се преструват на работници.“ Може би това е също така фалшиво, както да се преструваш на влюбен в любовта.

Означаваш ли това, че трябва да бъдеш „потомствен пролетарий“, за да можеш да изразиш чувствата и преживяванията на „атакуващата класа“?

Според Левчев — не означава. По-важно за него е идейното и духовно родство с класата. И нещо друго: „Необходимо е отлично, бих казал философско познаване на интересите, възбужданията и мечтите, изобщо живота на днешните български работници.“ Разбира се, и самото познание не е достатъчно. Левчев никога не е подценявал ролята на таланта и на такава негова същностна проява, каквато е вътрешната творческа *свобода*, без която поетът може да познава живота, може да знае дори кое в него е главното, важното и все пак да не може да открива новото и да не може да го изрази: „за да можеш да откриваш новото, трябва преди това да можеш да кажеш: няма мисъл, която да не може да ми хрумне. Няма чувство, което да не мога да изпитам.“

А кой може да има такова самочувствие? Естествено, само значителният талант, само творец, който е превърнал себе си във виртуозен „апарат“ на своето изкуство, който е и нещо като „експериментално поле“ на самия живот. Затова той не само съпреживява раждането на новото в живота, той сам допринася за раждането му чрез своето изкуство. И това обаче не е достатъчно поне за да се превърне творчеството от индивидуално-психологически в **с о ц и а л е н** факт. Левчев го е формулирал като въпрос: „А достатъчно силен ли си, за да можеш да носиш новото?“ Това е силата на *характера*, която превръща таланта от лична в обществена ценност.

Проблемът за творческия характер стои с най-голяма острота пред младите творци. В една статия („Неизвестното“) още в началото на 60-те години Левчев изрази категорично вярата си в **н о в а т о р с к а т а** мисия на младите в изкуството и разгърна схващанията си за пътищата и начините на осъществяването на тази мисия. По-късно в предговора си „Поет с характер и талант“ към дебютната стихосбирка на Марин Балтов „Край на белите полета“ (1980) той постави с голяма острота въпроса за творческия характер в светлината на т. нар. „ранна смърт“ на младите таланти. Гръбнакът на творческия характер той с право вижда в силата на **в о л я т а**: „Става дума за онази твърдост, постоянство, воля и упорство в поличбата на целите, за онзи характер, който е способен да издържи на жестоката деспотична своеволност на таланта, да организира и целеустреми всички скрити духовни, пък и физически сили на личността към художествено творчество.“ Тези думи, дълбоко верни по своето съдържание, ни казват и аргументират защо на друго място Левчев ще нарече творчеството „тих подвиг“.

Може би най-интересни идеи от литературно-исторически и литературно-теоретически характер Любомир Левчев развива в „Трима от кървавото съзвездие“ („Казани думи“). Тя е посветена на едно от най-ярките „съзвездия“ на българската поезия: Смирненски, Гео Милев и Вапцаров. Една от основните идеи на Левчев тук е, че тези трима великани на българското поетическо слово върнаха на нашата поезия *планетарното* мислене. Аз бих добавил — не само го върнаха, а му придадох и истинска мащабност и глъбина. И това те постигнаха не само благодарение на изключителния си талант, а „преди всичко благодарение на комунистическото си верую“. Не е ли това и доказателство, че в съвременната епоха „планетаризацията“ на поетическото и на художественото мислене е неделима от неговото политизиране и идеологизиране?

Но „Трима от кървавото съзвездие“ е посветена преди всичко на изключителния принос на Гео Милев в развитието на модерната българска поезия и на цялата ни литература. Левчев изтъква неговите живи и особено тесни контакти „с последната дума на световната култура“, неговата прозорливост, проявена по блестящ начин в ранното откриване на Маяковски, и накрая — неговата конгениалност с Маяковски: „... както Маяковски изстрада един независим руски футуризм — формален опит в мъчителното търсене на социалистическия реализъм, така Гео Милев (особено в „Ад“) изстрада формални елементи на един български футуризм, а също и на много други авангардни експерименти, които станаха безцелна поука за следващите поколения български поети.“

Приносът на Гео Милев в развитието на социалистическия реализъм в българската поезия, в едно от нейните водещи стилни направления, свързано със съдбата на т. нар. „свободен стих“, днес е по достойнство оценен. И все пак „поуката“ на неговия творчески опит, струва ми се, от никого не е така категорично определена. Левчев разкрива значението на Геомилевата поезия и за своето априлско поколение: „С тази си неутолима жажда не само за приобщаване към последната дума на художественото творчество, а и за собствен реален принос в развитието на световния литературен процес Гео Милев дава първообраза на някои черти на нашето априлско новаторско време. Дори в конкретната поетика, чрез архитектониката на своя стих, продължавайки виртуозните търсения на Яворов, Гео Милев заложи фундамента на онзи български „свободен стих“, който въведе на всеобщо въоръжение моето априлско поколение. Интонацията на „Септември“ стана своеобразен камертон за цялата ни модерна поезия. А яростният емоционален патос на „Септември“ стана български поетичен стил.“

Струва ми се, досега никой не е потърсил обяснение на чисто българското основание за собствената поетическа дързост на самия Любомир Левчев. А нима няма „вина“ за това и Гео Милев?

На времето Кръстьо Куюмджиев лансира спрямо априлското поколение тезата си за т. нар. драма на „къснородените“, която бе възприета от Христо Стефанов в книгата му „Погледи към съвременната проза и поезия“ (1979), където четем: „... това бе драмата на „къснородените“, на една генерация, закърмена с грохота на революцията, която трябваше да търси продължението ѝ в мирния делник“ (с. 68). Тази житейска и творческа ситуация, че трябва да търсят „продължението на революцията в мирния делник“, кара критика да заключи: „... историческият „шанс“ на априлското поколение в друг аспект се оказва негова историческа драма“ (п. т.). Противоречието, пред което са изправени тези поети, според Стефанов е в това, че те бяха длъжни да продъл-

жат делото на „най-светлите умове на човечеството“ „с е г а (раз. на Хр. Ст.), не на *барикадите* (к. м. — Г. Г.), а в измамното спокойствие на ежедневието. . .“

Има нещо друго, което Левчев разбира по-бързо от своите критици: че „барикадите“ в новия мирен етап на революцията не се разрушават, а се преместват в *т р е* в човешките съзнания, че се превръщат в барикади „на границата на душите“, и той не противопоставяше своя исторически на творческия си „шанс“, не виждаше, струва ми се, никаква „драма“, а исторически и идеологически благоприятна позиция за идейно-творческа борба: „Ние имаме щастлива съдба, защото пред нашата поезия в оня момент стояха големи задачи, защото нашите платна се надухаха от вятъра на големи идеали и защото *нямахме* (к. м. — Г. Г.) котва в онова минало, което трябваше да се преодолее.“

Разбира се, трудности имаше, но те бяха свързани с творческото *т ъ р* с е н е, а такива трудности носят творческа радост, особено за талантливия творец, който не само търси, а и намира. От такива трудности Левчев не само никога не е бягал, но и съзнателно е търсил съпротивата им. В изказването си пред Първия конгрес на СБП той например решително осъди подозрителното отношение към *т ъ г а т а* в поезията. Той отстоява правото на човека и поета да бъде тъжен, когато има причини за това, както и да бъде радостен, когато изживява нещо радостно. А тъгата не е ли породена понякога тъкмо от непреодолени трудности и нерешени проблеми по пътя напред? Днес това тесногърдо отношение към емоционалната палитра на поезията може да се смята за преодоляно, отхвърлени са „табутата“ върху отрицателните емоции, възстановено е правото на поета да разполага с всички багри на своята емоционална палитра. Безспорен принос за това има и Любомир Левчев. Все още обаче не е преодоляно напълно смесването на психологическия и светогледния аспект на чувствата в поезията. Определящо е не самото чувство, а неговата светогледна мотивация. Една е мрачната и безизходна тъга на поета-абсурдист, друга е тъгата на поета социалистически реалист, за когото тя е *с ъ с т о я н и е*, а не светогледна позиция.

V

Любомир Левчев цени високо народното творчество. В статията си „Живителни сокове“ (1965) той е формулирал ясно тази своя оценка: „Ние отдавна се гордеем пред света със самобитен и изключителен по своето значение фолклор, но в областта на изкуствата очевидно все още не сме създали достоен негов еквивалент.“ Като подлага на критичен анализ неуспешните опити да се използва естетическият опит на народната поезия в личното поетическо творчество днес, той изказва интересни съображения и за това в каква насока би могло да се очакват успехи в овладяването на многовековния опит на безименния народен гений: „Струва ми се, че нашата нова поезия, движеща се в руслото на социалистическия реализъм, би могла да получи много повече живителни сокове от фолклорното наследство, ако се изследва и прилага посмело неизчерпаемото ритмическо разнообразие от форми, художествената простота и финес в строежа на фразата, повторенията и паузите, и метафорите (но не да се използват популярните образци, а да се усвои *системата* за *изграждане на образи*“ (к. м. — Г. Г.).

Мисля, че Левчев поставя интересна и увлекателна, но нелека задача пред съвременните поети — да усвоят системата на изграждане на образи, която си е изработила през вековете българската народна поезия. Такова усвояване несъмнено ще обогати индивидуалната поетика на този, който го постигне, а в крайна сметка това ще допринесе за засилването на националната багра на

съвременната ни поезия, в която също се чувствуват някои нежелателни последици от интернационализацията на поетическото слово. Известни успехи в тази насока вече има у отделни познавачи на фолклора (например в поезията на Борислав Геронтиев), но те са изолирано явление. Все още яркият талант и дълбокото познаване на народното творчество не са си дали „обет“ за върност и плодотворно сътрудничество. Много по-значителни са успехите в това отношение в изкуства като музикалното и изобразителното, както с право отбелязва Левчев.

На всички е известно, че такъв неповторим гениален „съюз“ на колективния дух на народа и оригиналната творческа индивидуалност представлява поезията на Христо Ботев, в чието лице по точните думи на Левчев „българският поетичен гений за първи път след много страшни векове се е подписал“. До най-високи художествени върхове народнопесенното начало бе изведено в нашата съвременност от такава ярка творческа личност, каквато е несъмнено Елисавета Багряна, с чиито силабически стихове Левчев свързва една от най-убедителните изяви на „българския свободен стих, който днес отработи свой собствен „световен почерк“. Във връзка с това Левчев още веднъж акцентира върху възгледа си, че народната ни поезия „продължава да бъде най-големият и важен резерв за бъдещите обновления на българската поезия по нейния социалистическо-реалистически път. Това е голямата поука и открит шанс за бъдните творци.“

Любомир Левчев винаги е бил критичен и самокритичен. Атмосферата на критическа възискателност и самовозискателност за него е синоним на истински творческа атмосфера, която заставя писателя да гори в работата си — необходима предпоставка за високохудожествено творчество. В този дух той се изказа на Първия конгрес на СБП: „Ние, хората, сме конструирани, изглежда, като витловите самолети — необходима ни е атмосферата, за да летим, необходимо ни е съпротивление, за да го превърнем в подемна сила. Това са идейно-творческите спорове, това е критиката, дори най-жестоката, дори най-несправедливата. Но клеветата и дискредитирането нямат място в нашия живот. Това е скрежът, който чупи дори металните крила на самолетите. С това аз нямам намерение да се примирявам.“

Любомир Левчев никога не се е примирявал не само с клеветата и дискредитирането, но и с „убийството чрез незаслужени похвали“, което нарича „последната дума на естетическия садизъм“. Жалкото е, че все още много са сред писателите тези, които предпочитат да „загинат“ дори по такъв садистичен начин, отколкото да живеят с „раните“ на критиката, та били те и далече не толкова смъртоносни.

Много от своите дълбоки прозрения за същността на поезията, за нейните „проклетии“ и неразрешени проблеми, както и за актуални проблеми на съвременната литература в цялостния културен и идеологически контекст Левчев поставя във връзка с творчеството на отделни български или световни майстори на словото. Към самите писатели и поети той твърде умело съчетава дискурсивния анализ с образносинтетичната характеристика на някоя физиономична черта или на цялото им творчество.

Така например във „Вечерна проверка за Андрей Германов“ той ще изкаже съкровения си разбиране за духовните извори на поезията: „Истинската поезия е изява на най-дълбоките духовни вибрации, идващи от тайнственото лоно на чувствата, там, където се заражда идеята и съзрява мечтата. Изглежда, че мисията на поезията е да възкресява с чудотворството на словото вътрешния свят на човека.“

В дълбокия „кладенец“ на поезията се стичат и смесват според Левчев три „жилки“: „тайнственото лоно на чувствата“, „раждащата се идея“ и „съзря-

ващата мечта“. Не са ли това трите основни „стихии“ на поезията и на литературата изобщо: емоционалната, рационалната и волевата?

В „Изкуство на прорицателите“ той, във връзка с поезията на Константин Павлов, ще постави друг съществен проблем на поетическото творчество — за „неяснотата в изкуството.“ Левчев различава два вида неяснота: неосъзнатата и непреодолима първична неяснота, органично свързана със самия творчески процес. Той я нарича „първороден грях на поезията“ и я идентифицира с това, което Лорка нарича „канте хондо“. Другият вид неяснота е съзнателно търсената, тази, с която си служат и прорицателите. За нейното охарактеризиране поетът се позовава и на Монтен. Тя изисква подчинение на авторитета, вярва в прорицателя, за да бъде посветен в нея.

Някои стихове на Павлов го насочват към мобилизация на цялата му художествена култура и го навеждат на естетическа аналогия с „капричните“ на Франциско Гоя: „Тази графична серия на вечния испанец създава алегория на злото, което притеснява човешкия дух“ — пише Левчев. И уговаря: „Естествено че всякакви творчески паралели между Павлов и Гоя са смехотворни. Но алегорията съществува като жанр във всички, дори най-несравними епохи.“ И заключава: „... стиховете на Константин Павлов твърде често са едни алегории.“

По този начин общоестетическият анализ се оказва и индивидуализиращо-портретизиращ анализ.

VI

Сред поетите от своето поколение той естествено ще каже слова на признание и любов преди всичко към този, с когото приживе го свързваше не само поезията, а и искреното приятелство — за Владимир Башев. Левчев го нарича „себеотрицателен катерач, който „изтегли“ цялото поколение по стръмнините до върха“. По-достойно признание от тези думи, струва ми се, Башев не би могъл да получи. Открито е и онази физиономична черта на неговата поезия, с която тя обогатява палитрата на априлското поколение — онази чувствителност към звука, към хармонията: „Всеки негов стих сякаш е устремен към музиката. Понякога това е музиката на медната тръба, понякога това е музиката на вечерното пиано, но винаги това е музиката на човешката доброта.“ Заслужава да бъде отбелязано умението на Левчев да види във физиономичното за поета единство на формални особености и социално-психологически, а в случая с Башев — морално-етически качества.

Или да се обърнем отново към Константин Павлов. И тук от индивидуализиращата в личностен и в творчески план характеристика Левчев пак ще „отскочи“ по присъщия му начин към литературен проблем, надхвърлящ не само творчеството на поета, но дори и на поезията. Той се пита какво е станало с „някагашния бегач на средни разстояния“ и още преди сам да се е изслушал, съобразява: „Но защо някогашния? Не си ли остана той и до края един бегач. Онзи невероятен човек от XX век, който непрекъснато се опитва да избяга от собствените си слабости и несъвършенства, а не от самия човек. И винаги, когато се опитва да избяга от слабостите си, разбира, че е избягал от човека.“

Когато четеш такива редове, преставащ да се съмняваш в думите на Левчев, че всяко негово слово „взема душата“ на едно ненаписано стихотворение. Тук откриваме присъщия му похват за поливалентно натоварване на една и съща дума, в случая „бегач“, който е така характерен за неговото поетическо слово. Тук, в есеистично-публицистичното му слово той дава естествено по-друг „резултат“, но диалектичността му е съхранена: „бегачът“ Павлов е и

спортистът, и поетът, и човекът от XX век, и героят на литературата на нашия век.

Като всеки значителен творец Любомир Левчев ревностно държи на своя поетически стил, но широтата и субективната неспредубеденост на литературно-творческата му концепция проличава в способността му да разбере и оцени силното и у творци с друг стил и поетика, с друга естетическа нагласа. За да докажа това си твърдение, отново ще се върна към „Вечерна проверка за Андрей Германов“. Говорейки за поетиката на Германов, той изтъква нейната неподвластност на увлеченията, което определя специфичното ѝ място и роля в рамките на поетиката и поезията на поколението: „Тя поставяше Андрей в годините на бујно новаторство и на историческия обновление понякога във важната и много трудна роля на контрапункт — противотежест на увлеченията.“ А след малко ще последва и изтъкване на чисто човешките качества на Германов — изключителната му наранимост и незащитеност. И към образния език, който винаги е по-силен, особено щом това е образният език на Левчев, при характеристиката на човека: „Приличаше на пчела, обърнала жило към себе си. Той оставаше верен на изостреното до болезненост чувство за човешко достойнство и затова живееше прекрасно и самоубийствено.“

Но Левчев разбира поезията и на поети от други поколения, чиято поетика е също твърде различна от собствената му. Може би най-характерни примери в това отношение са словата му за Младен Исаев и Павел Матев. Големият принос на Младен Исаев той прозорливо вижда в това, че неговата поезия е „знак на човечността и историческия оптимизъм, който партията на комунистите, партията на работниците, на трудовите селяни и народната интелигенция пренесе през ада на XX век.“ И когато като поет трябва да каже мнението си за лириката на друг поет, той естествено се обръща към образната реч: „... лириката на Младен Исаев прилича на гълъб, кацнал върху дулото на оръдие. Тя е чиста и вълшебна като сън на политзатворник, при когото идва образът на детето...“ И спрямо Павел Матев и особеността на неговата поетика, заключаваща се във „вътрешната творческа широта“, в противовес на формалната му самоограниченост, той ще отнесе едно от изобретателните си сравнения — с цигулката, която, макар и ограничена от своите четири струни, „дава безкрайни възможности за виртуоза“.

Интерпретивно-оценъчните проникновения на Любомир Левчев не се ограничават само в сферата на лириката. В това отношение особено показателно е тълкуването му за такъв многостранен и „многовалентен по сполучливия му израз творец, какъвто е в съвременната ни литература и култура Богомил Райнов. Ето как вижда основното в крупното му дело Любомир Левчев: „Едно силно разширено човешко съзнание, една пълнозвучност и хармоничност, които се извисяват до толкова трудния синтез между красотата и истината“ — е същността в него. Наистина големият жизнен и творчески път на Богомил Райнов е овенчан с ярки творчески победи, но и с мъчителни търсения именно под знака на този труден „синтез на истината и красотата“; при това с никакви отстъпки за сметка на истината, защото за него красива е преди всичко истината, та дори когато нейният лик не отговаря на „модния силует“ на епохата. От всичко най-много той мрази може би тъкмо „фризираната“ и изобщо фалшивата красивост. А у Георги Караславов той се възхищава от онази човешка и писателска черта, която сам проявява към младите генерации: „нежността на сеяча, който гали с мазолеста длан семената, за да им вдъхне кураж да не се погубят в браздите, да поклънат, да пробият и изкласят...“ „Младите „семена“ на българската литература — нейното бъдеще, нейната надежда, които и днес са обгърнати с толкова любов и грижи...“

От чуждестранната световна поезия Любомир Левчев естествено на първо място винаги е следял и се е учил от уроците на великата съветска поезия. Маяковски той отнася неизменно към най-скъпите си учители. Когато през 50-те години изгря поетическата звезда на Евгений Евтушенко, а през 1960 г. първото задгранично пътуване на този сроден по дух на Левчев съветски поет го доведе в България, той ще го приветства заедно с незабравимия Владимир Башев. А ето как обяснява „тайната“ на поезията му: „Поетичната магия на Евтушенко е в неговата способност да говори интимно и с откровение и за най-суровите граждански и политически теми, а, от друга страна, да вдъхне висша обществена и гражданска значимост и на най-тънките душевни преживявания и копнежи.“ Не постига ли същото по свой начин и той в лириката си?

Особено заинтересовано и задълбочено следи той развитието на съветската поезия от 50-те години насам, за което говори и сполучливата аналогия, която прави между Мартинов и Джагаров по сходната роля, която двамата значителни поети изиграха в поетическия литературен процес на 50-те години в българската и съветската литература.

Естествено Левчев проявява жив интерес и към изтъкнати прогресивни майстори на поетическото слово в Западна Европа и Америка. И тук отново проличава умението му да цени в тяхното творчество не само общочовешкото хуманистично съдържание, а и творческата им индивидуалност и дори чисто човешкото им своеобразие. Това е несъмнено израз на онзи априлски дух, който разшири и разкрепости културния кръгзор на поколението, а и на цялата ни литература. За него Левчев говори като за един от факторите за творческото израстване на поколението.

У Ален Боске („Поет на съпротивата“) особено го впечатлява твърдата и последователна класово-политическа позиция, която зад човешкия финес и ярък интелектуализъм издава човека-борец, политическия лирик, който ще заяви:

Аз съм роден на барикадите
и всичко в моите гърди е барикада.

Няма съмнение, че тази обреченост на барикадите е главното, което го сближава с Боске. Нали сам той е изповядал в поезията си, че приема сражение „на границата на душите“. Затова естествено е да очакваме такава оценка за позицията на този поет на западноевропейската съпротива: „Харесва ми тази позиция на Ален Боске, един от големите западноевропейски поети, които в една литература, разделяна от абсурдизма, се мъчат да върнат мъжкия глас на поезията.“

Когато размишлява дори върху жизнения и творчески подвиг на поет като Пабло Неруда, верен на демократичния си възглед върху творчеството, Левчев ще го осветли преди всичко като общочовешка проява: „... както във всеки живот, така и в неговия има такива най-ярки мигове, които ни дават възможност да надзърнем отвъд неговата чистосърдечна, почти детска усмивка — там — в онази лаборатория, където се смесват историческите ветрове и интимните трепети, там, където узряват мисълта и волята и се изковава неговата житейска и творческа съдба.“

Очевидно такива мигове не се откриват така леко и на всекиго. Трябва да си истински „призван“, за да изпитваш властната сила на творческата екзалтация и прозрение, за да ги отгатнеш у друг творец. Що се касае до характеризирането на лирическия творчески процес, към основното определение като „гореща смес“ от реализъм и романтика, тук Левчев прибавя и нови интересни моменти — към тази „смес“ се вливат и „историческите ветрове и интимните трепети“ а естествено също така „зрялата мисъл“ и „творческата воля“ —

така се оформят основите на творческия характер, изковава се „житейска и творческа съдба“.

Творческият интерес понякога ни носи неочаквани находки. За Левчев такава се оказва Чилийският пазар, където той научава „как Пабло Неруда се е научил да говори на езика на всички същества, на всички предмети“. А посещеният на унищожения от хунтата дом на Неруда на Исла Негра и констатацията, че се е запазила само колекцията му от камбани на кораби и вълно-рези, разтърсва политическата и творческа съвест на поета. И той чува, че камбаните на тази колекция бият „тревога в съвестта на човечеството: хора, бъдете бдителни! Фашизмът не е мъртав, насилието не е обуздано, все още има сатрапи!“

Не звучи ли в тези думи „на български“ гласът на съвременната човешка съвест?

А този глас прозвуча и на такива световни мирни писателски форуми като международните срещи на писателите в София и Срещата на европейските писатели в Хага (1982).

На Третата международна среща на писателите „София-80“ той изказа идеята, че „мирът съдържа всички надежди в себе си“. А това означава „хармония на посоките, в които би могъл да се развива човешкият дух, хармония между личността и обществото, обществото и вселената“. За него мирът и изкуството са дълбоко и същностно свързани чрез лежащата в общата им основа х а р м о н и я. Нали „стремежът към хармония е свещеният пламък на изкуството“, пак той е „историческият оптимизъм на обществото“, а в последна сметка и „единственият език, на който човек може да разговаря с всемира“.

Не откриваме ли в тези думи онова *планетарно мислене*, до което за пръв път в историята на българската литература и култура в такива глобални мащаби бе извисено българското съзнание от незабравимата Людмила Живкова. Нали тя виждаше бъдещето на нашия свят като път, озарен от такива *планетарни* ценности като „единство, творчество и красота“, и с такава всеотдайност ги пропагандираше сред младото поколение на човечеството.

Левчев виждаше първия писателски дълг пред мира в това да спасят „надеждата на хората с творби, които служат на хуманизма, които дават светлина и вяра, а не мрак и отчаяние“ — към което призовава европейските си колеги на Хагската среща. На Четвъртата международна писателска среща „София-82“ той отново се обрна към универсалния език на поезията, за да сравни съвременния свят с „птица, настигната от буря“. Необходимо е да се мобилизират и сплотят усилията на всички будни съвести и мирни воли, за да се помогне на „птицата-свят“ да победи бурята на историята, да се окаже нейното крило „по-силно от оргията на мрака“.

Думи, които звучат днес с още по-голяма сила и непреходна актуалност!

И отново се налага внушението, че в тях има „онзи полет на съзнанието“, с който проникателно свързва Левчев планетарното мислене на Людмила Живкова. В нея той вижда най-високата точка, до която се е извисил българският национален дух, чиято „ярка еманация“ беше самата тя.

В прощалното си слово на гроба ѝ Любомир Левчев заяви, че тя „се превръща в един от онези вечни огньове, които поддържат безсмъртието на народността“. Аз тълкувам това твърдение така: Людмила Живкова разшири и задълбочи хоризонтите на националното съзнание до мащабите на п л а н е т а р н о т о мислене и в същото време съумя да намери в „територията“ на съвременната културна действителност поле за „българския принос“ на границата на два века — XX и XXI.

Не е ли това ръководната идея и в литературно-творческата концепция на Любомир Левчев, чиято същина може да се изрази с думите: „литература с национален облик и планетарно мислене“?

ЦВЕТЕН ПРАЩЕЦ

НОВАЛИС

Бедна е почвата, приятели; трябва да пръснем безброй семена, за да ни дари тя скромна реколта.

1. Където и да търсим безусловното, намираме само вещи.
2. Обозначаването със звуци и с черти е възхитителна абстракция. За мене три букви означават „Бог“, няколко черти — милион неща. Как леко се борави тук с вселената, колко е зрима концентричността на духовния свят. Една команда задвижва армии, думата „свобода“ — нации.
3. Световната държава е тялото. Одушевява го красивият свят, светът на общуването. Тя е необходимият му орган.
4. Ученическите години са за поетичния ученик, академичните години — за склонния към философия. Академията би трябвало да бъде един изцяло философски институт: един Единствен факултет; цялата институция — организирана за пробуждане и целесъобразно упражняване на мисловната способност.
5. Ученически, в най-добрия смисъл на думата, са годините на изкуството да се живее. Посредством планомерно организирани опити човек се запознава с основните му принципи и става способен да действа в съответствие с тях по свое усмотрение.
6. Ние никога няма да познаем себе си напълно, но все пак ще имаме познание за себе си, дори и нещо много повече.
7. Някои задръжки напомнят движенията на пръстите на флейтиста: за да получи различни тонове, той задържа натисната ту една, ту друга клапа и като че ли свързва във всевъзможни съчетания звучащи и неми отвори.
8. Различието между химера и истина е заложено в различието на техните жизнени функции. Химерата живее от истината; истината живее свой живот в себе си. Човек премахва химерата така, както премахва болести и значи химерата не е нищо друго освен логическо възпаление или стихване, замечтаност и филистерство. Обикновено след замечтаност се създава впечатление за изтощеност на силата на мисълта, която може да се възстанови само със стишулаци, принудителни средства, дозиращи в регресия. Често пъти филистерството преходява в измамна жизненост с опасни симптоми на революционност, които могат да се отстранят само с принудителни средства, дозиращи в прогресия. Двете предразположения могат да се преодолеят само с хронически, строго съблюдувани лечения.
9. Цялата наша възприятийна способност прилича на окото. Изображенията на обектите трябва да преминават през противоположни слоеве, за да се появят безпогрешно в зеницата.
10. Опитът е проба на рационалното и обратно. Неприложимостта на чистата теория — често обсъждана от практика като недостатък — се компенсира с рационалното приложение на чистия опит. Без да разчитат, че неминуемо ще успеят, истинските философи дават да се разбере за този недостатък. Заради него практикът изцяло отхвърля голата теория, без да подозира колко проблематично би било да се даде отговор на въпроса: „Теорията ли е заради приложението, или приложението е заради теорията?“

11. Най-висшето е най-разбираемото, най-близкото, най-насъщното.
12. Чудесата и действията на природните закони се редуват: те взаимно се ограничават, а заедно образуват едно цяло. Те са единни, като се отричат взаимно. Не съществува чудо без природно събитие и обратно.

13. Природата е враг на вечните притежания. По строги закони тя унищожава всички признания на собственост, заличава всякакви белези на формация. Земята принадлежи на всички поколения; всяко поколение претендира за всичко; възрастните не бива да бъдат облагодетелствувани от случайността, че са родени по-рано. През определени периоди от време правото на собственост се обезсилва. Подобряването и влошаването протичат при едни и същи обстоятелства. А ако тялото е собственост, която ми дава само право да бъда деещ гражданин на планетата, то дори да загубя тази собственост, аз не мога да загубя себе си. Аз просто губя мястото си в училищния пансион — тук, на земята, и постъпвам в едно по-висше сдружение — това на студентите, последван от обичните ми съученици.

14. Животът е начало на смъртта. Животът е заради смъртта. Смъртта е в едно и също време кончина и начало, разделяла и по-тясно сближение. Благодарение на смъртта движението в обратна посока е доведено до край.

15. И философията си има своите цветове. Това са мислите, които човек никога не знае дали трябва да нарече красиви или остроумни.

(Фридрих Шлегел)

16. Фантазията помества идния свят или във висините, или в дълбините, или в преселението на душите. Ние бленуваме за пътешествия из Всемира — ала не е ли Всемирът в нас? Не познаваме дълбините на своя дух. Навътре води тайнственият път. В нас или никъде не е вечността с нейните светове — минало и бъдеще. Външният свят е свят на сенките. Той хвърля своите сенки върху царството на светлината. Сега наистина ни се струва, че вътре в нас е толкоз самотно, тъмно, без образ. Но когато премине това затъмнение и се отдалечи тялото, което засенчва светлината, всичко ще ни се стори много по-иначе. Тогава и ще се насладим повече, защото духът ни е търпял лишения.

17. Дарвин е забелязал, че при пробуждане светлината по-слабо заслепява, ако са сънувани ярко виждащи се предмети. Така че блазе на ония, на които се е присънило приживе как виждат. Очите им по-бързо ще привикнат на сиянието около света вътре в тях.

18. Как човек може да има усет за нещо, ако не носи в себе си кълна му? Това, което ми предстои да разбера, трябва органически да се развива в мене; а това, което на пръв поглед като че ли научавам, е само хранене, стимулиране на организма.

19. Седалище на душата е мястото, където се докосват вътрешният и външният свят. Там, където те се проникват, то е във всяка точка на проникването.

20. Ако при съобщаване на мисли се редуват абсолютно разбиране с абсолютно неразбиране, то това може да се нарече философска дружба. А нима със самите нас нещата не стоят по-добре? И какво друго е животът на един мислещ човек, ако не вечно звучаща вътрешна симфилософия?

(Фридрих Шлегел)

21. Гений е способността да се говори за въображаемите предмети като за действителни, а и те да бъдат третираны като такива. Следователно, талантът да се изобразява, точно да се наблюдава, целенасочено да се описва наблюдението е по-различен от гения. Няма ли такъв талант, човек вижда само наполовина и е само полугений; човек може да има заложбата за гений и тя да не се развие, ако липсва такъв талант.

22. Няма по-произволен предразсъдък от този, че на човек не е дадена способността да бъде извън себе си, със съзнанието да е отвъд сетивата. Човек във всеки момент е в състояние да бъде надсетивно същество. В противен случай той не би бил гражданин на света, той би бил животното. Разбира се, в такова състояние е твърде трудно да се вгълбиш в себе си, да намериш себе си — тъй като то постоянно, неминуемо е във връзка със смяната на другите наши състояния. Ала колкото повече съумяваме да осъзнаем това състояние, толкова по-живо, по-завладяващо, по-пълно е убеждението, което произтича от него; вярата в чисти откровения на духа. То не е виждането, чуването, чувствуването; то се състои от тях и е повече от тях: усещане за непосредствена увереност, поглед върху моя най-истински, най-присъщ

на самия мен живот. Мислите се преобразуват в закони, желанията — в осъществявания. За слабия човек фактът, че такъв момент съществува, е веруя. Особено очевидно става явлението при вида на някои човешки фигури и лица и преди всичко, когато погледът се спре на някои очи, съзря някои лицезображения, някои движения, когато слухът долови някои думи при четене на някои места, при едни или други възгледи върху живота, света и съдбата. Много случайности, някои природни събития и особено някои годишни времена и отрязъци от деня са свързани за нас с такива преживявания. Някои настроения са особено благоприятни за такива откровения. Болшинството от тях са моментни, незначителна част — временни, и само някои — трайни. В това отношение хората твърде се различават. Едни са способни за откровение, други не са, някой има по-скоро усет за него, друг — разбиране. Последният винаги ще остава в неговата мека светлина, докато първият само от време на време ще бъде озаряван от нея, но пък по-ярко и по-нюансирано. Не е изключено посочената способност да заболее и това ще означава или че усетът е прекомерно много, а разбирането — недостатъчно, или че има прекомерно много разбиране, а няма достатъчно усет.

23. Срамът безспорно е чувство за оскверненост. Към дружбата, любовта, благочестието би трябвало да се отнасяме с дискретност. За тях би трябвало да говорим само в редките мигове на откровение, да бъдем тихомълком еднородни. Тук всичко е твърде нежно, за да бъде премисляно и още повече — обсъждано.

24. Откъсването от себе си е източникът на всяко унижение, както и обратно — причината на всяко възвисяване. Първа стъпка се оказва погледът навътре, търсещ да открие нашето Аз. Който спре дотук, успява наполовина. Втората стъпка трябва да бъде активен поглед навън, свободно предприето, съсредоточено наблюдение на външния свят.

25. Никога няма да може да направи нещо първокласно като художник онзи, който обича да изобразява само своите изживявания и любими предмети, оня, на който не му дава сърце усърдно да проучва и непринудено да изобразява и предмета, който му е напълно чужд, напълно безинтересен. Художникът трябва да иска и да може да изобрази всичко. Така възниква големият стил на изобразяването, на който с основание така силно се възхищават у Гьоте.

26. За веднъж пристрастилия се към абсолютното, който не може да се откаже от него, няма друг изход освен винаги да си противоречи и да свързва срещуположни крайности. Ала това неминуемо е ставало за сметка на закона за непротиворечието, така че на човек му остава само да избере дали в такъв случай да иска да остане в състояние на пасивност, или да поиска да облагороди необходимостта, като я уважи в качеството на свободно действие.

(Фридрих Шлегел)

27. Своеобразна за Гьоте особеност се наблюдава в неговите съчетания на дребни незначителни случки със значителни събития. Изглежда, че с тях той няма друго намерение освен по поетичен начин да въвлече въображението в една мистериозна игра. И тук страничният гений е попаднал на следите на природата и е заимствувал от нея изкусен похват. Обикновеният живот е пълен с подобни случайности. Те съставляват една игра, която като всички игри цели да изненада и да заблуди. Много поверия от всекидневния живот почиват върху установяването на тази преобръната връзка. Така например лоши сънища означават щастие, вест за смърт — дълъг живот, бягащ заек — нещастие. Почти всички суеверия сред простолюдието почиват върху тълкувания на тази игра.

28. Върховната задача на образованието е да добием власт над своето трансцендентално Аз, да бъдем същевременно Азът на своето Аз. При все това, озадачаваща е липсата на развит усет и разбиране за другия. Не разбере ли напълно самия себе си, човек никога няма да се научи истински да разбира другите.

29. Хуморът е произволно усвоен маниер. Произволността е пикантното в него: хуморът е резултат от свободното смесване на обусловеното и безусловното. Благодарение на хумора специфично обусловеното става интересно за всички и придобива обективна ценност. Където се съединят фантазия и способност за съдене, възниква виц, където се съчетаят разум и произвол — хумор. Подигравката спада към хумора, но е с около степен по-долу от него: тя вече не е чисто артистична, а е и много по-ограничена. Онова, което Фр. Шлегел охарактеризира като ирония, според мене е само следствието, характерът на вглъбяването, на съиниското при-

съствие на духа. Струва ми се, че иронията на Шлегел е самороден хумор. Многого имена са преимущество на една идея.

30. Незначителното, баналното, примитивното, грозното, безнравственото е в състояние да приобщава само посредством вица. То сякаш и съществува единствено заради вица: определението на неговата цел е вицът.

31. За да третира баналното със сила и лекота, от която се ражда прелестта, човек трябва да установи, ако сам не е банален, че няма нищо по-странно от баналното, и да има усет за странното, да го търси и много от него да предугажда. По този начин, дори да обитава в далече по-други сфери, той ще може да се харесва на обикновените натури, и то така, че те да го приемат като човек, който не би им сторил зло и винаги е готов да им се притече на помощ.

(Фридрих Шлегел)

32. Една е мисията ни: нашето земно призвание е образованието.

33. Да можеше да ни се яви един дух, тутакси бихме овладели собствената си духовност: ние бихме се вдъхновили едновременно от себе си и от духа. Няма ли вдъхновение, няма и духовно явление. Вдъхновението е в едно и също време явление и противоявление, посветеност и съобщение.

34. Човек просъществува и продължава да въздействува единствено в идеята, чрез спомена за своето земно съществуване. Няма друго средство за въздействие на духовете върху света. Ето защо обезателно трябва да се мисли за починалите. Това е единственият начин да се остане в съюз с тях. Дори Бог ни въздействува не иначе, а посредством вярата.

35. Интересът е съпричастност към страданието и дейността на едно същество. Нещо ме интересува, стига то да знае да ме накара да не остана безучастен към него. Няма по-силен от интереса, който човек проявява към самия себе си; така например основа на една забележителна дружба и приятелство става участието, за което ме привлича този, който ме занимава със себе си, който, като ми споделя, сякаш ме кани да участвам в неговото занимание.

36. Кой ли е изнамерил вица? Доведено до съзнанието ни, всяко свойство, всеки начин на действие на духа е един, в собствения смисъл на думата, новооткрит свят.

37. Духът винаги се явява в чужд, ефирен образ.

38. Сега засега духът само тук-там се раздвижва: кога ли духът ще се раздвижи във всичко? Кога човечеството вкупом ще започне да размишлява за себе си?

39. Човек просъществува в истината. Пожертвува ли истината, той жертвува себе си. Онзи, който измени на истината, изменя на себе си. Има се предвид не че лъже, а че действува против убежденията си.

40. Във веселите души няма виц. Вицът излага едно нарушено равновесие: той е в едно и също време последица от нарушението и средство за възстановяването му. Същинският виц е в страстта. Състоянието на разпад на всички отношения, отчаянието или духовното загиване е най-ужасно вицово.

41. За обичния ни предмет не можем да се наслушаме, да се наприказваме. Нас ни радва всяка нова, точна хвалебствена дума за него. Но не от нас зависи той да стане предметът на всички предмети.

42. Ние задържаме безжизнения материал заради неговите отношения, заради неговите форми. Ние обичаме материала, доколкото той принаследжи на същество, достойно за обич, носи следите му или има прилика с него.

43. Същинският клуб е сплав от институт и общност. Както института, така и той има цел и тя не е определена, а е неопределена, свободна: хуманността въобще. Всяка цел е сериозна; общността изцяло е весела.

44. Предметите на общественото развлечение не са нищо друго освен средства за вдъхване на живот. Това обуславя избора, смяната, третирането им. Обществото не е нищо друго освен съвместен живот: единна мислеща и чувстваща личност. Всеки човек е едно малко общество.

45. За нас да се върнеш към себе си означава да се абстрахираш от външния свят. За духовете земният живот съответно означава отправяне поглед навътре, навлизане дълбоко в

себе си, иманентна активност. Така земният живот възниква от една изначална рефлексия, от едно първично навлизане, съсредоточаване в себе си, свободно като нашата рефлексия. И обратно, духовният живот на земята се ражда от прорив в тази първична рефлексия. Духът повторно се разгръща, наново излиза извън себе си, отчасти наново сменя посочената рефлексия и едва в този момент той за пръв път казва „аз“. Вижда се колко относително е движението навън и движението навътре. По същество това, което наричаме навлизане навътре, представлява излизане навън, повторно приемане на началния облик.

46. Наистина ли няма какво да се каже за така несправедливо третирания напоследък човек от всекидневието? Та нима по-голямата част от силата не спада към упоритата посредственост? А и не трябва ли човекът да е повече от един човек от народа?

47. Там, където цари безискусна склонност към размисъл, а не просто към осмисляне на една или друга мисъл, има и напредък. У твърде много учени тази склонност липсва. Те са се научили да умозаклучават и да правят изводи така, както един обушар се е научил да прави обувки и ни най-малко не им хрумва, нито си дават труд да установят основанието на мислите. А в това е спасителният път. У мнозина тази склонност е само моментна. Тя крепне и отслабва най-често с годините, а понякога — с изнамирането на системата, която са търсили, за да спестят за в бъдеще усилието да размишляват.

48. Заблудата и предразсъдъкът са бреме. Те косвено са средства за стимулиране на активния човек, който надмогва всяко бреме. За слабия човек те са средства, които, като му дават възможност да се утвърди, го правят още по-слаб.

49. Народът е идея. Ние трябва да станем народ. Съвършеният човек е един малък народ. Самородната популярност е висшата цел на човека.

50. Всяко образователно равнище има за начало детството. Ето защо най-образованият, най-свободен човек прилича на дете.

51. Всеки любим предмет е средоточие на един рай.

52. Интересно е това, което ме привежда в движение не заради самия мен, а като средство като зено от . . . Класическото ни най-малко не ми влияе, то ми въздействува само по косвен път — чрез мен самия. То не съществува за мене като класическо, ако аз не го положа като такова, в качеството на нещо, което не би ми въздействувало, ако сам не си бях наложил и поопирил неговото поражение за мен, ако не откъснеш къс от себе си и не оставеш този къс по своеобразен начин да израсне пред очите ми. Така да израсне, че насмалко и да съвпадне със сетивното възприятие на обекта — и да видя пред себе си обекта, в който обичайно възприемаемият обект и идеалът, взаимно проникнали се, образуват само е д и н чуден индивид.

53. Да установява правила за отдала се на изкуството индивиди, благодарение на които те да бъдат за първи път разбрани в собствения смисъл на думата, е занимание на художествения критик, чиито творби подготвят историята на изкуството.

54. Колкото по-объркан е човек, често пъти обърканите хора ги наричат глупаци, толкова по-вероятно е да стане нещо от него, ако той прилежно изучи себе си, и обратно — организираните умове трябва да се стремят да станат истински учени, фундаментални енциклопедисти. Отначало на хаотичните натури се налага да се борят с неимоверни трудности, те едва-едва напредват, с мъка се учат да работят: но пък след това те завинаги овладяват и усвояват онова, което са научили. Организираният ум навлиза в нещата отведнъж, но също така отведнъж ги и напуска. Той за кратко време оставя след себе си началния стадий, но обикновено там и остава. На него му е трудно да направи последните стъпки и той рядко съумява да си наложи, при една или друга степен на школуваност, наново да се постави в положение на начинаещ. Объркаността е свидетелство за изобилие от сили и способности, но също така и за оскъдни взаимоотношения, категоричността — за истински взаимоотношения, но за слаби възможности и сили. Ето защо обърканият човек е така напредничав, така склонен към усъвършенстване, докато напротив, порядъчният човек твърде рано се оттегля като филистер. Сами по себе си порядъчността и категоричността още не означават яснота. Като работи над себе си, разпиленият човек постига такава небесна кристалност, такава просветленост относно себе си, каквато твърде рядко се удава на човека на реда. Истинският гений обединява тези крайности. Динамичността го свързва с втория, а изобилието — с първия.

55. Интерес питае само индивидът; ето защо нищо класическо не е индивидуално.
56. Истинското писмо е поетично по своята природа.
57. Като принцип на сродствата вицът е и разтворител на всичко¹. Вицово е например да се смесва евреинът с космополита, детството с мъдростта, разбойничеството с благородността, добродетелността с куртизанството, изобилието с липсата на съдна способност в наивността и така нататък — до безкрайност.
58. Най-достопочтен изглежда онзи човек, първото впечатление от когото е впечатлението за хрумване на нещо абсолютно вицово: а именно, че той е в едно и също време дух и определен индивид. Сякаш през всеки съвършен човек преминава някакъв дух, който като идеал пародира зримото явление. Като че ли при някои хора този дух изрязва от зримото явление едно лице.
59. Инстинктът за общество е инстинкт за организация. Чрез тази духовна асимилация често пъти от най-обикновен състав около някоя духовно богата личност се формира безупречна общност.
60. Интересното е кръжащата около красотата материя. Където има дух и красота, там с концентрични трептения се натрупва най-доброто от всички натури.
61. Немецът открай време си е глуповат. В близко бъдеще обаче той сигурно ще стане глупакът на глупаците. С него нещата се развиват така, както би следвало да се развиват с повечето глупави деца: той ще си заживее и ще поумнее едва след като измрат преждевременно поумнелите негови братя и сестри и той стане единственият господар в къщата.
62. Най-доброто в науките е тяхната философска съставка, така както най-доброто в органическите тела е животът. Какво ще остане, ако лишите науките от философското в тях — пръст, въздух и земя.
63. Човечеството е хумористична роля.
64. Нашата древна националност е била, струва ми се, същински Римска. Затова, разбира се, защото сме се образували именно по пътя, по който са се образували римляните; така че наименованието Римска империя наистина ще да е било една прелестна мъдра случайност. Германия е Рим — като страна. Страна — това е една голяма територия с градини и. Капитол вероятно може да се определи по гъщия кръсък, надаван пред галите. Инстинктивно универсалната политика и тенденция у римляните е заложена и в немския народ. Най-доброто, което постигнаха французите в революцията, е порцията германщина.
65. Съдилищата, театърът, дворът, църквата, правителството, публичните събрания, академие и т. п. са сякаш специалните, вътрешни органи на мистичния град-държава.
66. Случайностите в нашия живот са материал, с който можем да правим каквото си искаме. Какво ли не прави от живота си онзи, у когото има много дух. Всяко запознатство, всяка приумица биха били за един същински духовен човек първото звено от една безкрайна редица, начало на безкраен роман.
67. Благородният дух на търговците, истинската едра търговия процъфтяваше единствено през Средновековието и особено в епохата на немската ханза. Медичите, Фуджерите бяха търговци на място. Болшинството наши търговци, включително и най-крупните, са само бакалии.
68. Преводът е или граматически, или свободен, или митичен. Митичните преводи са преводи от най-висок стил. Те представят чистият съвършен характер на единичната художествена творба. В тях ни се предлага не действителното произведение на изкуството, а идеалът за същото. Считам, че все още няма цялостен образец от такива преводи. Но пък ясниме им следи се долавят в духа на някои критики и описания на произведения на изкуството. Тези преводи изискват интелект, в който поетическият и философският дух да са се проникнали в цялото им богатство. Гръцката митология отчасти представлява такъв превод на една национална религия. Такъв мит е и съвременната мадона.
- Граматическите преводи са преводи в обикновения смисъл на думата. За тях е нужна немалка начетеност, но пък са достатъчни само разсъдъчни способности.

¹ Новалис е използвал латинския израз: *menstruum universalis*, водещ началото си от Парацелзус (1493—1541) — немски алхимик.

За да бъдат свободните преводи действително свободни, е нужен висш поетически дух. При тях никак не е трудно да се стигне до изопачаване — като това в Бюргеровия превод на Омир в ямбове, в този на Поупън, а и във всички френски преводи. Истински свободно превеждащият в действителност сам трябва да бъде художествен творец и да е в състояние по един или друг начин да предава идеята на цялото. Той трябва да бъде поет на поета, т. е. да умее да го оставя да говори в съответствие и с неговата, и със собствената си идея на поет. Подобно е отношението на гения на човечеството към всеки отделен човек.

Не само книгите, всичко може да се превежда по тези три начина.

69. Неимоверната болка понякога парализира чувствителността на човек. Душата се разлага. Отгук и убийственият мраз, освободената сила на мисълта, шумната непрекъсната вихровост на този вид отчаяние. Тогава липсва каквото и да е влечение. Човек остава сам като някаква гибелна сила. Скъсал връзки с останалия свят, той постепенно сам себе си съсипва и става принципен мизантроп и богоненавистник.

70. Нашият език е или механичен, атомистичен, или динамичен. Истински поетическият език обаче трябва да бъде органичен, жив. Човек твърде често чувствава, че не му достигат думи, за да може отведнъж да предаде няколко идеи.

71. В древността поет и проповедник бяха едно и също нещо и едва по-късните времена ги обособиха. Истинският поет обаче винаги е проповедник, така както и истинският проповедник винаги си е оставал поет. Дали пък не трябва бъдещето да възстанови старото състояние на нещата?

72. Писмените произведения са мислите на държавата, архивите — паметта ѝ.

73. Колкото повече усъвършенствуваме сетивата си, толкова по-способни ставаме да различаваме индивидите. Най-съвършеното сетиво би било с най-голяма възприемчивост за своеобразието на нещата. На него би отговарял талантът да се фиксира индивид, чиято величина и енергия е от средна величина. Ако човек налага волята си съобразно такова сетиво, възникват страсти за или против една или друга индивидуалност: любов и омраза. Умението, с което играе собствената си роля, той дължи на това, че, подвластен на разума, насочва това сетиво към самия себе си.

74. Нищо не е по-необходимо за истинската религиозност от едно съединително звено, което да ни свързва с божеството. На човек чисто и просто не е дадено непосредствено да бъде във връзка с него. Когато избира съединителното звено, той трябва да бъде напълно свободен. При това и най-малката принуда би била във вреда на неговата религия. Характерното тук е изборът; ето защо образованите хора ще изберат твърде сходни съединителни звена, докато необразованият човек, напротив, както обикновено, ще бъде воден от случайността. Но тъй като хората, способни на свободен избор, са така малко, то някои съединителни звена ще станат общи за всички — било по случайност, по асоциация или защото са особено подходящи за тази цел. По този начин възникват националните религии. Колкото по-самостоятелен става човек, толкова по-частен става характерът на съединителното звено, свойствата му се диференцират, а и отношенията на този човек към него стават по-разнообразни и по-строителни: фетиши, звезди, животни, герои, кумири, богове, Богочовек. Не минава много време и човек вижда колко относителни са тези избори; незабелязано той достига до идеята, че същността на религията не зависи чак толкова от природата на опосредствувашото звено, а се заключава само във възгледа за същото, в отношенията към него.

Идолопоклонство в най-широкия смисъл на думата би било да счита, че това опосредствувашо звено в действителност е самият бог. Нерелигиозно е да не допусна никакво опосредствувашо звено; в това отношение както суеверието и идолопоклонството, така и безверието, или теизмът, който може да бъде наречен и ранно юдейство, свидетелствуват за липса на религия. Истинска религия е онази, която възприема свързващото звено за свързващо звено, счита го едва ли не за орган на божеството, за неговото сетивно явление. В това отношение, когато са били в плен на Вавилонците, евреите са съхранили истински религиозната тенденция, религиозната надежда, вярата в една бъдеща религия — тя ги е променила изоснови по един чуден начин и ги е запазила с удивително постоянство чак до наши дни.

Разгледана по-отблизо обаче, същинската религия се оказва сякаш антиномично разделена на пантеизъм и монотеизъм. Позволявам си волността да не приема пантеизма в обичайния смисъл на думата, а да разбирам под същия идеята, че всичко би могло да бъде орган на божеството, посредник, ако аз го въздигна в такава: обратно, монотеизъм наричам вярата, че на света за нас съществува само Един такъв орган, че само той отговаря на идеята за посредник и единство чрез него може да се узнае Богът — ето защо аз заставам самия себе си да го избира: инак монотеизмът не би бил същинска религия. Кolkото и несъвместими да изглеждат тези две религии, то те все пак могат да се обединят — достатъчно е да се превърне монотеистичният посредник в посредник спрямо света — посредник на пантеизма и в нещо като негов център и те, макар и по различен начин, да станат необходими един на друг. Ето защо молитвата, или религиозната мисъл се състои от тройно възходяща, неделима абстракция или полагане. За религиозния човек всеки предмет може да бъде един храм в смисъла, който авгурите влагат в тази дума. Дух на този храм е вездесъщият първосвещеник, монотеистичният посредник, който сам се намира в непосредствени връзки с божеството.

75. Основата на всяко вечно съюзяване е една абсолютна устременост във всички посоки. На тази основа се крепи силата на йерархията, на същинското масонство и на невидимия съюз на истинските мислители. В нея е заложена възможността за една световна република — римляните, чак до кайзерите, започнаха да реализират тази възможност в действителност. Първ Август изостави посочената основа, а Адриан напълно я унищожи.

76. Почти винаги ръководителят, върховният служител на държавата е бил смесван с представителя на гения на човечеството, който е част от единството на обществото или на народа. Всичко в държавата е действие за показ, животът на народа е представление; духът на народа значи също трябва да бъде зрим. Този зрим дух възпяваща като в хилядолетното царство — без наша намеса, — или пък по избор — с еднородно, открито или мълчаливо, съгласие. Безспорен факт е, че болшинството от князете собствено не са били князе. Те, повече или по-малко, са били нещо като представители на гения на своята епоха, а управлението в преобладаващата си част се е намирало съответно в ръце на нископоставени лица. Съвършен представител на гения на човечеството без труд би могъл да бъде същинският свещеник и поетът като такъв.

77. Нашият всекидневен живот се състои от неизменно едни и същи практически действия. Кръгът от привички е само едно помощно средство — в услуга на основното средство — нашето земно съществуване въобще, в което са се смесили различни начини на съществуване. Филистерите водят само живот във всекидневието. Изглежда, основното средство е тяхната единствена цел. Всичко, което те вършат, е заради земния живот — такъв, какъвто той им изглежда и би трябвало да бъде според собствените им твърдения. Те го гарнират с поезия само при крайна нужда, след като привикнат за малко да прекъсват потока на ежедневието си. Като по правило такова прекъсване настъпва в края на всяка седмица — затова и бихме могли да го наречем ежеседмична треска. В неделя работата се преустановява. Те заживяват малко по-добре от обикновено. Неделното опиянение завършва с дълбок сън — малко по-дълбок от обикновено. Затова и в понеделник всичко все още се върши с бърз темп. Техните празненства „до плезир“ не могат да не бъдат презиждани с условности, обичайни, модни, ала при тях и удоволствието се прави като всичко друго — мудно и сковано.

Филистерът е на върха на поетичното си съществуване, когато е на пътешествие, на сватба, на кръщение или в черква. Тук се изпълват, и дори надрастват, и най-дръзките му желания. Тяхната така наречена религия въздейства само като опият: възбуждащо, упоивашо, а на болезнените им слабости — успокоително. Сутрешните и вечерните молитви са им нужни като закуска и вечерята. Те не могат да се откажат от тях.

Грубоватият филистер си представя небесните радости като при храмов празник, сватба, пътешествие или бал; по-финият прави от небето една разкошна черква с красива музика, великолепие, столове в партера — за простолудиято — и капели и балкони за знатта.

Най-лоши измежду тях са революционните филистери. Към тях, а и към изметта сред напредничавите умове спада типът на алчните хора.

Груба корист е неминуемият резултат от материалната притесненост. Най-неимоверна и голяма е една нова сензация за жалкия човечец. Той не знае нищо по-голямо от нея. Нищо чудно, че, дрсиран жестоко от външни обстоятелства, умът е само хитър роб на един такъв тм господар и се напрга и грижи само за неговите наслади.

78. В далечните времена на изнамиране на способността за съждения всяко ново съждение беше находка. Толкова по-голяма ставаше ценността на тази находка, колкото по-приложимо, по-ползотворно биваше съждението. Писането на сентенции, които сега ни се струват съвсем обикновени, по онова време предполагаше необикновена живост на ума. Налагаше се да се впрятат гений и проникателност, за да се открият нови отношения с новото средство. Прилагането на същото към най-свособразните, най-интересните и най-общите страни на човечеството не можеше да не предизвиква особено възхищение и да не привлече върху себе си вниманието на всички способни умове. По този начин възникваха безброй многото максими, така високо ценени във всички времена и от всички народи. Напълно възможно е с хода на времето подобна сълба да споходи и сегашните ни гениални открития. Не е изключено да дойде времето, когато всички те ще станат така обикновени, както са моралните сентенции понастоящем, и нови, по-възвишени открития да започнат да занимават неуморния дух на човечка.

79. По самото си понятие законът е закон в действие. Закон без действие не е закон. Законът е каузално понятие, смесица от сили и мисли. Ето защо човек никога няма съзнание за закона като такъв. А доколкото човек си мисли за закона, то той е само някакво твърдение, някаква мисъл във връзка с някаква способност. Безкомпромисната, упоритата мисъл е устремена мисъл. Тя опосредува закона и обикновената мисъл.

80. Една прекомерна услужливост от страна на органите би застрашила земното ни съществуване. В състоянието, в което се намира понастоящем, духът би се възползувал от нея по пагубен начин. Известна инертност на органа би ограничила духа от недопустим произвол в действията му и би го подтикнувала постоянно да съдействува за нуждите на земния свят. Свидетелство за несъвършеното състояние на духа е, че това съдействие го обвързва изключително с отсания свят. Затова то по принцип е ограничено във времето.

81. Юриспруденцията съответствува на физиологията, моралът — на психологията. Видоизменени в природни закони, законите на разума, формулирани в учението за правото и учението за нравствеността, дават основоположенията на физиологията и психологията.

82. Проклятието от духа на общността е равнозначно на смърт.

83. В повечето от религиозните системи към нас се подхожда като към крайници от тялото на едно божество: щом те не приемат импулсите на това тяло и макар и да не действуват целенасочено против неговите закони, искат да следват своите собствени движения и да не бъдат крайници, то божеството се заема с лечението им — те биват или мъчително излекувани, или ампутирани.

84. Всяка специфична подбуда носи специфичен смисъл. Колкото е по-нова, толкова е по-семпла, но пък и по-завладяваща, колкото е по-определена, по-диференцирана, по-разнолика, толкова е по-слаба. При първата си мисъл за Бога например индивидът бива изцяло завладян от неудържим порив на чувствата; така е и при първата идея за философията, човечеството, всемира и т. н.

85. Дълбоко вътрешна приобщеност на всички познания, сциентистка република — ето високата цел на учените.

86. Защо да не може по броя на основоположенията, които се съдържат в една частна наука, да се определи отстоенето ѝ от всеобщата наука, а с това и мястото, което тя заема сред останалите частни науки. Колкото по-малко на брой са основоположенията, толкова по-висша е науката.

87. Изкуственото обикновено се разбира по-добре от естественото. За простото е нужен повече дух, отколкото за сложното, но пък и по-малко талант.

88. Спокойно би могло да се каже, че човек знае как да създаде един свят, но му липсва само нужната апаратура, съответната арматура за неговите сетивни инструменти. Принципът на един военен кораб например е заложен в идеята на корабостроителя и той съумява да я

реализира с помощта на маса хора и необходими инструменти и материали, като с всички тях той сякаш сам се превръща в огромна машина. Така че една мимолетна идея често пъти изисква могъщи органи, огромни маси материя и следователно, ако не актуално, то потенциално човекът е творец.

89. От всяко докосване е поражда субстанция, чисто въздействие продължава дотогава, докато трае докосването. В това е причината за всички синтетични видоизменения на индивида. Докосванията обаче биват от страна на един човек или взаимни. Първите са основа на вторите.

90. Колкото по-малко знае за природата човек, толкова по-голяма е способността му да приема знания. Впечатлението при всяко ново познание е много по-дълбоко, много по-живо. Това ясно се забелязва при първи стъпки в науката. При преобладаващо учене следователно се губи способността за приемане на нови знания. Незнанието, в което се изпада в случая, е противоположно на незнанието на начеващия. Последното е от недостиг на познания, а тук то е от излишък им. Тук то обикновено има симптомите на скептицизма. Ала това е един мним скептицизъм — скептицизъм вследствие подразбираща се слабост на нашата способност за познание. Няма я силата да се овладее масата и свършено да се оживи под определен образ: не достига пластическа способност. Сега вече лесно могат да се обяснят и откривателският дух у младите и у мечтателите, и щастливите находки на интелигентния начинаещ или на лаика.

91. Все по-дълбоко проникващата мисъл не се задоволява дори с изграждането на светове, ала едно обичащо сърце засища устремения дух.

92. Ние сме в отношения с всички части на вселената, а така също с бъдещето и с далечното минало. И само от насочеността и от трайността на нашето внимание зависи кое отношение ще предпочетем да задълбочим, кое отношение трябва да стане за нас първостепенно важно и активно. Една действителна методология на този подход би трябвало да бъде поне нещо като дългоочакваното изкуство да се правят открития, а дори и повече от него. Човек ежечасно процедира според неговите закони и няма съмнение, че е възможно те да бъдат установени чрез гениално самонаблюдение.

93. Историкът организира исторически същества. Историческите факти са маса, на която историкът придава форма, съживявайки я. Излиза, че и историята се подчинява на принципите на оживотворяването и организацията въобще и докато тези принципи не са налице, не съществуват и действително исторически изкуствени образования, а чисто и просто едни или други следи от случайни оживотворявания, оставени от спонтанен гений.

94. Досега едва ли не всеки гений е бил едностранчив — резултат на някаква болестна конструкция. Някои са били с прекалено много усет за външно съществуващото, а други — с прекалено силна чувствителност към вътрешния свят. На природата рядко се е удавало да постигне равновесие между двата вида, една свършено гениална устроеност. В много случаи по случайност се е установявала свършена съразмерност, но това не е могло да трае дълго, тъй като тя не е била постигана и затвърждавана от духа: оставало се е при щастливите моменти. Геният, който пръв би проникнал в себе си, би открил там характерния зародиш на един необитан свят; той би направил откритие, което би следвало да бъде най-забележителното в световната история, тъй като с него ще започне съвсем нова епоха на човечеството и едва тогава ще стане възможна каквато и да е истинска история: тъй като извървяният до този момент път вече ще съставлява една самостоятелна, напълно разбираема цялост. Опорната точка извън света е намерена и Архимед вече може да изпълни своето обещание.

95. До абстракцията всичко е единно, ала е единно като хаос; след абстракцията всичко наново бива обединено, ала това обединяване представлява свободно свързване на самостоятелни, самоопределени същества. От множеството хора се е получило общество, хаосът се е преобразувал в разнolik свят.

96. Ако светът е едва ли не утаяване на човешката природа, то светът на боговете е сублимация на същата. Двата процеса протичат едновременно. Няма утаяване без сублимация. Подвижността, която се губи при единия процес, се възвръща при другия.

97. Златен век има там, където са децата.

98. Сигурността пред себе си и пред невидимите сили е била основата на досегашните духовни царства.

99. Движението на доближаване се състои от все по-големи прогресирания и регресирания. И едните, и другите се забавят, и едните, и другите се ускоряват, и едните, и другите отвеждат към целта. В романа например се създава впечатлението, че писателят е ту близо до играта, ту се отдалечава от нея, а той е най-близо до нея в мига, когато изглежда най-отдалечен.

100. Дори да бъде сурово и безчовечно третиран, един престъпник не може да се оплаква от несправедливостта. Неговото престъпление е било навлизане в царството на насилието, на тиранията. В такъв свят не съществуват мяра и пропорция. Ето защо не бива да го учудва несоразмерността на противодействието.

101. Учението за приказното съдържа историята на света-първообраз. То обхваща древността, настоящето и бъдещето.

102. Ако духът осветява, то всяка истинска книга е библия. Само че рядко се пише книга заради самата книга; сравним ли духа с благороден метал, повечето книги биха били ефразимити². Разбира се, всяка полезна книга следва да бъде поне добре сплавена. При търгуване благородният метал не бива да се използва чист. Много истински книги имат съдбата на кюлчетата злато в Ирландия. Години наред те служат само за тежести.

103. Някои книги са по-дълги, отколкото изглеждат. В действителност те нямат край. Скучата, която те носят, е истински абсолютна и безкрайна. Блестящи примери за това ни дадоха господата Хайденрайх, Якоб, Абих и Пьолиц. Всеки би могъл да посочи и други имена от известните му такива.

104. Писали са се много антиреволюционни книги за революцията. Бурке обаче написа една революционна книга против революцията.

105. Почти всички, които наблюдаваха революцията, и особено умните и аристократичните измежду тях, я обявиха за опасна за живота и заразна болест. Те не отидоха по-далече от симптомите, а по различни начини ги подведоха един под друг и ги изтълкуваха. Някои я счетоха просто за местно зло. Най-гениалните й противници настояваха за кастрация. Те не можах да не забележат, че тази мнима болест не е нищо друго освен криза от навлизане в пубертета.

106. Та как да не ти се иска да бъдеш съвременник на един действително велик човек! Днес болшинството от образованите немци не са на това мнение. То е достатъчно изтънено, за да отрича всяко величие, и се придържа към усредняването им. Ако Коперниковата система не беше толкова устойчива, би им било съвсем удобно пак да превърнат слънцето и звездите в блуждаещи огньове, а земята — във всемир. Затова и Гьоте, който днес е действителният наместник на поетическия дух на земята, бива третиран по възможно най-низък начин и намиран за жалък в мига, в който не удовлетвори очакванията за едно обикновено пилене на времето и ги настрои против себе си. Интересен симптом за такава откровена слабост на душата е общият прием, оказан на „Херман и Доротея“.

107. Представители на геогнозията вярват, че физическият център на тежестта се намира под Фец и Мароко. Като представител на човекознанието Гьоте счита във „Вилхелм Майстер“, че духовният център на тежестта се намира под немската нация.

108. Досега не е можело да се описват хора, тъй като не се е знаело какво е човекът. Едва след като се узнае какво е човекът, ще може и индивидите да бъдат действително генетично описани.

109. Няма нищо по-поетично от спомена и предчувствието или представата за бъдещето. Представите за праисторически времена ни теглят към смъртта, към чезненето. Представите за бъдещето ни тласкат към нов живот, към съкращаване на времето, към всепоглъщаща активност. Ето защо всеки спомен е меланхолен, всяко предчувствие — радостно. Той усмирява прекалено буйната жизненост, то подсилва един преизтощен живот. Ежедневното настояще свързва миналото и бъдещето или като ги ограничава и постига тяхното съприкосновение, или

² Ефразимити — свинни монети от епохата на Фридрих II (XVIII в.).

като ги държи в застиналост едно спрямо друго и постига тяхната кристализация. Съществува обаче едно духовно настояще, което уеднаквява миналото и бъдещето, като ги разтваря едно в друго: и тази смесица е елементът, атмосферата на поета.

110. У боговете човешкият свят е орган на общността им. И тях ги обединява поезията, както и нас.

111. Напълно спокойно изглежда нещо, което е напълно неподвижно спрямо външния свят. То всячески може да се измени, но по отношение на външния свят винаги ще си остава в покой. Този принцип се отнася до всички автономни видоизменения. Ето защо красивото изглежда така спокойно. Всичко красиво е себепросветлен, съвършен индивид.

112. Всеки човешки лик буди за живот зародиш на индивидуалност у съзречаващия го. Така това съзерцание става безкрайно, то бива свързано с чувството за някаква неизчерпаема сила и това го прави абсолютно оживотворяващо. Като съзречаваме самите себе си, ние сами себе си оживотворяваме. Без тази именно зрима и чувствувана безсмъртност ние не бихме могли да мислим истински.

Тази осезаема непригодност на земния образ на тялото да бъде изрази орган на обитаващия го дух енеопределената, движещата мисъл, станала основа на всички истински мисли, тя е причина за еволюцията на мисловните способности, тя е, която ни заставя да допуснем съществуването на един умопостижаем свят и на безкрайно много изказани изяви и органи във всеки дух, чийто изявител или корен е неговата индивидуалност.

113. Колкото по-убога е една система, толкова повече тя ще се понарави на многозряковците. Сред тях например най-голямо одобрение получи системата на материалистите, учението на Хелвеций, а така също и на Лок. Показателно е, че в наши дни Кант все още може да намери повече привърженици от Фихте.

114. Все още не е изнамерено изкуството да се пишат книги. Но то е на прага да бъде изнамерено. Фрагменти от такова естество са литературни семена. Разбира се, сред тях може да има и безплодни зрънца: ала все пак дано поне някои да покълнат!

Превел от немски: Димитър Зашев

АЛЕКСАНДЪР ТЕОДОРОВ-БАЛАН В МОИТЕ СПОМЕНИ

(По случай 125-годишнината от рождението му)

ТОДОР СТОЙЧЕВ

Едно кратко познанство с акад. Александър Теодоров-Балан, датиращо от края на 30-те години и продължило с известни интервали на прекъсване до 1959 г., ме заставя да запозная читателя накратко с жизнения му и научен опит, като споделя някои лични впечатления от неговата богата езиково-литературна дейност, която е очаровала много интелектуалци със своята новаторско-творческа и революционно-преобразователна същност.

Данните за тази кратка уводна част са почерпани главно от неиздадената „Книга за мене си (Автобиографически спомени и бележки)“*, която Балан пише в навечерието на своята 75-годишнина, а по-късно доразботва и преписва в 1952 г., когато е вече на 93 години.

Александър Теодоров-Балан е роден в с. Кубей на 14 октомври 1859 г. Това селище, както пише той, е отстояло на 16 километра от Болград (тогава под румънска власт) и се е намирало в руската част на Бесарабия. Тази територия след Първата световна война става румънска, а от 1941 г. — руска, каквато е била до края на Кримската война (1856).

Бащата на Ал. Т.-Балан — Стоян Балан — произхожда от многочелядният род Балацки. Той записва своя син Александър в местното училище, където обучението му поема учителят Рашков, „комуто дължа — пише Балан — много благодарности: мъж благ, с високо чело, хубави черти и крайно услужлив“ (с. 77). Като отчита ученолюбието на своя ученик, Рашков съдейства Ал. Т.-Балан да продължи учението си в Комрат, град с около 10 000 жители, където той постъпва в т. нар. „Висше Бесарабско-българско централно училище“. Тук той е стипендиант (препоръчан от Рашков) със 70 рубли годишно. Негови съученици са Манастирли, Караган, Гребенча, Казанасмас, Касъм, Килчик, Чолак, Чобан, Митител, Бояджи, Кованджи и др. А между учителите си той споменава Диамандиев, Петър Оджаков, Николай Карамфилов и отец Феодор Златов. Макар училището да се е наричало „бесарабско-българско“, в него не се е преподавало на български език.

През 1872 г. Балан е приет във втори клас на Болградската гимназия, наричана „Централно училище“. Негови учители са Васил Стоянов от Жеравна, Киряк Цанков, преподаващ немски език, Богдан Горанов от Карлово (роднина на Евлоги Георгиев), а учител по латински език е директорът на гимназията Павел Теодорович, завършил в Москва. След шест години Балан тръгва от Болград за София, която по това време е с руска администрация (1878—1879), където е назначен за секретар на съда.

През 1879 г. започва периодът на неговите петгодишни специализации. Най-напред той се установява в Прага и изучава славянска филология при професорите Мартин Хатала и Ян Гебауер, а през 1882—1884 г., по предложение на Константин Иречек, слуша лекции по славистика в Лайпциг и изучава гръцки, латински и немски език. Престоят му тук е напълно успешен и се увенчава със защита на докторат.

* Вж. Архив на Станислав Ал. Теодоров-Балан.

Завръщайки се в България, Балан работи първоначално в София като учител и поддиректор на Народната библиотека (1884—1886), а след това учителствува в Пловдив (1886—1887) и отново се премества в София (1887—1907), където е началник в Министерството на просветата, директор на девическата гимназия (1889—1893) и преподавател във Висшето училище (университета), на който два пъти е избран за ректор. По това време Балан издава книгата „Българската литература“ (1896) и чете лекции на студентите по езикознание, славянска етнография и диалектология. Негови колеги в Софийския университет са професорите Л. Милетич, Иван Георгов, В. Златарски, Ат. Иширков и Г. Кацаров. За тях той пише: „Три са основните черти на първото поколение университетски преподаватели: произхождат от всички краища на българската етническа територия и са свързани най-тесно с народната среда; родени през епохата на Възраждането, носят нейните патристични идеали и просветни стремежи; получили са своето висше образование в големите центрове на европейската култура.“

Балан съчетава в органическо единство преподавателската и научноизследователската работа в Университета и Академията на науките. Ето някои от заглавията на неговите трудове, които свидетелствуват за огромна творческа дейност: „За звука „ъ“ в новобългарския език“ (1883), „Старият български език и новобългарските наречия“ (1885), „Западните български говори“ (1886), „Към историята на българския език“ (1890), „Българската литература“ (1896), „Преглед на поетическата творба на Вазова“ (1900—1906), „Софроний Врачански“ (1906), „Борба за съвременен правопис“ (1924), „Българска граматика“ (1930). А в навечерието на своята 100-годишнина, пише П. Динев, „той е твърде бодър за възрастта си, незагубил своята работоспособност, все така увлечен от научни занимания, зает с работа върху петата свезка на своята „Нова българска граматика за всякого“¹.

Александър Теодоров-Балан до края на живота си остана извънредно вискателен и критичен към себе си, вслушвайки се внимателно във всички добронамерени, основателни препоръки и пожелания. През 1954 г. той казва: „През време на десетина години аз прозрях своите крайности и полека се отрекох от тях; ала не се отрекох от своето становище, изработих въз него свой личен език и слог.“²

През 1937 г. Балан написва статия, която във висша степен свидетелствува за умереността и рационалността на неговия пуризм в езика. Въпреки нихилистичните нотки в някои оценки за творчеството му той не беше абсолютен враг на чуждите думи и приемаше употребата в езика ни на онези, които нямат точни български съответки. „Никога език на народ, който общува с други народи за култура — отбелязва Балан, — не е без чуждо покрай домашно. В кой език на нашия материк не боравят с чужди думи, дошли от близки и далечни краеве като символи на всякакви представи, на отношения между представи, на мислене? Латинска у нас е дума *вино*, унгарски са *кочия* и *кочияши*, гръцки са *корем* и *хора*, турски са *дюкян* и *махала*, без да са наши и *магазин*, и *квартал* и пр. Да гониш из езика на народа думи, които са проникнали в речта му по сила на културно общуване, с които се е обработвало неговото мислене, строил се е духовен и веществен живот, ще рече да го охромим, да го осакатим.“³ Но заедно с това Балан се обявява против употребата на чуждите думи *брани*, *обискирам*, *курорт*, *третирам* и други, които смята за излишни и на които съответствуват чисти и хубави български думи.

Балан през целия си живот водеше последователна борба за изковаване на точни и звучни български думи. И създаде немалко пленителни образци, които днес красят и обогатяват говора и литературата ни. Такива негови безупречни по своята форма и звучение са думите: усет, заплах, възглед, предимство, поява, проява, летовище, украса, творба, гледище, излет, излетник, кланица, хижа, общувам и др.

През есента на 1938 г. в IV-д клас на III Софийска мъжка образцова гимназия „Уилям Гладстон“ настъпи голямо оживление, когато научихме, че известният езиковед и борец за

¹ Вж. в. Литературен фронт, бр. 43 от 23. X. 1958 г.

² Сборник в чест на акад. А. Теодоров-Балан. С., 1955, с. 50.

³ А. Теодоров-Балан. Свое и несвое в езика. — Родна реч, г. XI, кн. 2, с. 54.

чист български език акад. Александър Теодоров-Балан ще бъде наш учител през целия срок. Това беше опит, по желание на самия Балан, да поработи с един от класовете на образцовата гимназия и да събуди трепетите на любовта към родния език, разпалвана чрез езиковото богатство на българските класици, поети и прозаисти — Ботев, Вазов, Пенчо Славейков, Яворов и др. Идването му в гимназията бе решил министърът на народната просвета проф. Йодов.

Ние посрещнахме акад. Балан много сърдечно. Чувствувахме се някак горди, че сме удостоени с голямото внимание на прочутия и заслужил езиковед, който имаше благородната задача да поднесе и на нас, гимназистите, част от своите богати и неизчерпаеми знания. Още с влизането си в класната стая той спечели сърцата ни със своята мила усмивка и скромния си външен вид. У него нямаше и помен от професорска напереност, от престорена маниерност. Макар и на възраст около 80 години, Балан изглеждаше твърде бодър, жив, подвижен и ласкав, с красиви розови страни. Гласът му, тих, нежен и напевен, приковаваше бързо вниманието на учениците. Дълго време ние не можехме да се нарадваме на този човек, който в отличие от редица наши учители не повишаваше тон, не се сърдеше, нито се караше и правеше бележки. Като че ли в нашия клас бе дошъл не учен-езиковед и университетски професор, а някакъв митичен праведник и проповедник, прекосил дълги разстояния, за да стопли душите ни с благия си характер и да ни отведе далеч в царството на живите художествени образи, в чудния свят на звучната и омайна българска реч.

Както в първия ден на своето посещение, така и във всички други часове на последния чин сериозно и внимателно слушаше нашият учител по български език Цветан Минков, който се славеше със своята всеотдайна надареност на педагог, литератор и писател. По това време вече бе издал сборници с литературни разбори и няколко исторически романа. А след 9 септември 1944 г. Цветан Минков написа прекрасната повест „Момчето от Загоричане“, възпроизвеждаща увлекателно младостта на основателя на социалистическото движение в България Димитър Благоев.

Почти целия срок Балан ни запознаваше с бележитото Вазово произведение „Грамада“, което започваше със стиховете:

Залюбил е млади Камен
Цена хубавица,
и за Цена сè милее
негова душица.

Той стоеше прав и четеше стих по стих, като често се спираше на отделни думи и разясняваше техния произход, сродните им съществителни, прилагателни, глаголи и наречия. Опианен от Вазовия стих и неговите звучни ритми, Балан слагаше книгата на чина и ни поглеждаше изпитателно. Ние разбирахме, че ще ни зададе познатия въпрос: „Какви синоними имат думите...?“ И той изразително произнасяше няколко, между които и такива, считани за почти отпаднали от употреба. С увлечение и голям интерес ние изреждахме дума след дума, а Балан се усмиваше и казваше: „Има още други думи със същото значение, които са много звучни.“ След кратко изчакване Балан ни напомняше отдавна избледнели и почти изчезнали езикови форми. Един път при тези интересни упражнения Балан отбеляза: „Богат е нашият език, ала ние се отнасяме към него с немара и обявяваме неоснователно много думи за остарели, невзвучни и дори ненужни.“

Така часовете при акад. Балан протичаха живо, увлекателно, при всеобщ интерес. Всеки се стремеше да вземе участие и да внесе свой принос в разкриване корените на думата, в добавянето на интересна синонимна форма и пр. Понякога класът бурно зашумяваше, а след изчерпването на въпросите и отговорите постепенно настъпваше тишина. Тогава Балан продължаваше четенето на поемата „Грамада“. Щом звънецът удареше, старият езиковед вземаше дневника в ръка, леко се покланяше и тръгваше към вратата. Всички ставахме прави и изпращахме с радостни погледи прославения познавач и творец на оригиналното и звучно българско слово.

Разбира се, акад. Балан имаше своите увлечения и крайности в подбора на някои нови думи и в стремеше да ги внедри в литературния език. Но тук винаги трябва да се отчита не

толкова несполуката, колкото усетят към народния говор, към живата реч, страстият устрем към оригиналното, свежото, новото, което трудовите хора са вткали в своя език. По-късно акад. Балан стигна до правилния извод, че не всяко народно езиково творчество има несъмнени прелести и предимства. Той внесе в своя подход към възраждането на народното слово съществени изменения и поправки.

Един следобед на 1950 г. срещнах ненадейно акад. Балан на бул. „Руски“, недалеч от Софийския университет „Климент Охридски“. Представих му се, а той толкова се зарадва, че ме хвана под ръка и ме поведе надолу към Орловия мост.

— Къде работите? — ме попита Балан.

— Асистент съм в Софийския университет по научна философия — отговорих аз. Балан замълча и с известно недоумение каза:

— Господин Стойчев, не мога да разбера каква е тази „научна философия“, та нали цялата философия е сѐ научна?

— Според нас, марксистите — отговорих веднага, — не всяка философия е последователно научна. Вярно е, че понякога „научна философия“ не е в случая съвсем точно, тъй като има научни елементи, понякога значителни, и в немарксистката философия, особено в оная, която е свързана в някаква степен с идеите на прогресивни класи, слоеве и течения. Но ние днес използваме този термин като синоним на „марксистка философия“.

Балан не остана много доволен от моя отговор и ме заразително за живота в университета, за преподавателите, средата на които отдавна бе напуснал. Интересувах го методиката на преподаването, семинарните занятия и как се поддържа интересът у студентите към научните проблеми, какви доклади се изнасят, как се обсъждат и пр. Той ме загледа изпитателно, когато казах, че интересът се определя в най-голяма степен не толкова от предмета, колкото от уменията на преподавателя да излага умело и увлекателно неговото съдържание.

При втора среща, също на улицата, узнах, че неуморният езиковед не престава да пише и е дал за печат неголяма студия, озаглавена „За езикова култура“. А на една последна среща близо до неговия дом срещу Университета, полюбопитствувах да узная къде е живял „като младеж“ и как се е формирало желанието му да се посвети на езикознанието. На моя пряк въпрос Балан не отговори, защото трябваше да се впусне в твърде дълги обяснения на понятието „младеж“. Той се спря и каза: „Вие употребихте израза „като младеж“. Това е неправилно. Трябва да се казва в такива случаи „като млад“. Думата младеж има събирателно значение и се отнася до всички млади хора.“

Удивлявах се на непримиримостта на Балан към неточния израз и се възхищавах на енергията, с която старият мой учител — на когото, ако бе доживял още няколко месеца, щяхме да празнуваме славна 100-годишнина, записваше и отстояваше своите възгледи за красив, звучен и правилен български език.

Днес много млади езиковеди вървят уверено по пътя на Александър Теодоров-Балан и внасят своя принос в изковаването на езика ни като мощно и точно оръжие за общуване и творчество. Те не само вървят по стъпките на своя учител, но и считат за свой голям дълг да продължат неговото огромно научно и културно дело, получило вече висока оценка от крупни световни учени и специалисти в областта на езикознанието. Един от тях е проф. Роже Бернар, който след смъртта на акад. Балан писа през 1959 г.: „Този български учен, световно обичан и уважаван, оставя след себе си едно твърде обширно дело, засягащо няколко области на науката, както се вижда от заглавията на някои негови трудове. . . А. Теодоров-Балан е отдал най-доброто от самия себе си на борбата за чист български език, сиреч език, очистен от многобройните чуждици, които политическите условия или временна мода бяха се опитали да му наложат. Дори ако понякога неговото усърдие на пурист го е увеличало малко по-далеч, българският език дължи на неговия езиков гений създаването на много думи, така добре изковани, че са влезли в народното достойние и по нищо вече не могат да се отличат в съзнанието на говорещия човек от други славянски думи, датиращи от най-далечни времена на езика. . . Освен безспорните си научни достойнства А. Теодоров-Балан притежаваше високи човешки качества, особено голямата смелост, с която се опълчаваше всякога, и често пъти с цената на тежки жертви, против всичко, което смущаваше неговата съвест. . . А. Теодоров-

Балан ще остане един учен от първа величина, дарил ни не само ценни трудове върху езика и литературата на своята страна, но дал и своя личен отпечатък на българския език, който тъй силно обичаше. Той ще остане една от университетските личности, с които България може да се гордее.“⁴

Тук само ще добавя следното. Александър Теодоров-Балан е едно рядко дарование, един колос в българското езикознание, който е упражнил и ще упражнява най-благоотворно влияние върху развитието на българския език и българската литература, на българската култура. Той е гордост на българската наука.

П. К. ЯВОРОВ ПРЕЗ 1913 г.

ЗЛАТАНА ХЛЕБАРОВА

В кабинета на поета П. К. Яворов (в дома му на ул. „Раковски“ 126, сега музей „П. К. Яворов“ — София) върху бюрото лежи красива кожена папка със сребърен монограм „РУ“, купена за Яворов от Лора Каравелова при последното ѝ посещение в Париж през 1912 г. За изследователите на живота и творчеството на поета интерес би предизвикала подплатената с червена кожа попивателна, върху която се разчитат няколко отделни думи сред мастилените отпечатъци. Може би там все още се крие неизвестна информация, но докато не се осигури напълно безвредна лабораторна обработка, не можем и да мислим за разчитане на мастилените следи. Но въпреки това днес папката ни „информира“ по някои въпроси.

И беглият поглед върху попивателната ще отбележи, че с нея са попивани предимно кратки бележки, състоящи се от три-четири реда, подписани с обичайния му подпис „П. Яворов“, който лесно се открива, ако сме въоръжени с огледало. Между отпечатъците се откриват думите „Господине. . .“ (като обръщение) и „Вре[ме]нно[е] представ[ителство]“. Лесно се идентифицира почеркът на Лора с правите като линии редове, което ни показва, че е ползвала бюрото на Яворов, откроява се червеният печат, който доскоро не бе разчетен.

Като условие за систематизиране на фактите е необходимо да се установи началото на нейното ползуване.

Пристигането на Лора в София от Париж в първите дни на юни 1912 г. съвпада с нетворчески период от живота на Яворов (подготовка около издаването на пиесата му „Когато гръм удари. . .“ и проблемите, възникнали около нея) и затова с повече основание бихме определили за начало връщането му от Македония (където като войвода на чета участва в освобождаването на Банско, Разлог, Неврокоп, Кавала), настаняването на Яворов и Лора в квартирата на ул. „Раковски“ 126 в началото на декември, където за първи път поетът има свой кабинет.

Месеците септември и декември за Яворов са наситени с върховни преживявания, тържество пред окончателната победа — освобождаването на Македония и Одринско.

Новата 1913 г. разколебава оптимистичните прогнози за изхода на войната. Новините от Западния фронт са тревожни и посочват, че старите завоеватели — турците, са заменени с нови от „съюзниците“ — сърби и гърци. Положението на поробените се влошава и вълна от тревожни вести залива задграничния представител на ВМОП П. К. Яворов.

С разгара на трагедиите Яворов все повече е обхванат от треската да напише ново драматургично произведение, което да отрази драмата на цял народ, подхванал честна борба за освобождаването на своите братя, принесен в жертва на нечисти сделки и подли заговори. По тази причина Яворов моли приятелите си да го уведомяват за битки, интересни събития, подробности, свързани с живота на фронта, и т. н. Постепенно у поета узрява планът на драмата и той записва в бележника си:

⁴ Roger Bernard. *Revue des Etudes Slaves*, t. XXXVI, 1959.

„ЖЕРТВАТА“

драма в три действия (пет картини)
събитието се извършва през 1912 г.

Карт. I. — в София, II — в един граничен български тракийски град, III — в Одрин. IV — в турски тракийски лагер. V — в български тракийски лагер.

8 февруари 1913.¹

Изпитва неутолима творческа жажда за работа, за да сподави болките от катастрофалния обрат на събитията по фронтовете, по-специално в Македония. Работата е непрекъснато оставяна на по-заден план: получил е телеграма от Кавала, в която го молят да изпрати „веднага руски и подходящи пиеси“, следи международната преса и материалите по адрес на войната. Появява се статията му, отговор на кореспонденцията на Рефик Хивзибей от в. „Льо драо дю попл“ („Народно право“), орган на френските социалисти, в която с достойнство отхвърля обвиненията, отправени към българския народ:

„...отправлям до уважаемия, редактиран от Вас вестник моя протест на писател, който винаги е застъпвал хуманни идеи в своята страна — моя протест на революционер, който със слово и оръжие е вземал участие в борбите на македоно-одринското население против Хамидовия режим — и протеста на войник, който, изпълнявайки една отечествена повинност, се е сражавал през сегашната освободителна война срещу турските войски в Македония.“²

До Яворов пристигат писма, изпратени от приятелите му на фронта, които по негова молба описват сражения, свои преживявания и събития: от Еникьой, Серско — на Ал. Паскалев, Кремен го информира за падането на Одрин, отново Ал. Паскалев на 18 април от Серес... Може би тези дни са най-тежките и най-кошмарните, защото донасят първите вести за предстоящата катастрофа. Тези дни Яворов оставя назад творчество и служебни ангажменти. Прекъсната е редовната кореспонденция с Чирпан. Лора я продължава и в милите си писма до сестрите на Яворов ги моли да не му се сърдят, че не им пише, защото е много зает, извинява го пред тях с такта на любяща съпруга. Лора усеща, че събитията я изместват — бавно, неумолимо, — и тя се съпротивлява, като се стреми, доколкото е възможно, да превърне в приятелство изгарящата я любов. Отлично владееща няколко езика, тя е необходима за продължаването на сложната международна кореспонденция, легнала върху плещите на задграничния представител на ВМРО — П. Яворов. А тъй като големите градове на Македония са окупирани от съюзническите войски, наново се възприема тактиката за ръководство „отвън“ — т. е. от София, и задграничното представителство е нужно да засили своите функции.

В лицето на Каравеловата потомка задграничният представител на ВМРО — пощът П. К. Яворов — намира истински сътрудник и помощник.

Домът на ул. „Раковски“ 126, с толкова голяма любов подреждан от Лора, от гнездо на любовта е превърнат в щаб на ВМРО със склад за оръжие. Лора, домакинята на дома, е приемала с любов и уважение македонските революционери, съхранявала е документи от дейността на ВМРО, преписвала и редактирала важни писма и телеграми, които разобличават дейността на новите окупатори в освободените от турците земи около Вардара.

В средата на м. май в дома на улица „Раковски“ 126 пристига пратеник на Тодор Александров — Димко х. Кимов и донася писмо с пакет до Яворов. По това време Тодор Александров пребивава в София почти нелегално. Бележката има следното съдържание:

Ул. Раковски 126

Двата печата от Централния комитет и от Скопския революционен окръг, заедно с кутията бои за тях Димо х. Кимов да ги занесе и предаде срещу разписка на Пейо Яворов и разписката да предаде Вам.

Т. Александров, София, 15. V. 1913 г.³

¹ ЦДИА, ф. 10, оп. 3, а. е. 318.

² П. К. Яворов. Събрани съчинения. Т. IV. С., 1979, с. 300.

³ ЦДИА, ф. 10, оп. 3, а. е. 255.

Доскоро не можеше да се разчете големият печат, поставен върху попивателната в папката на Яворов. Но ясните следи върху цитираната бележка от двата печата го идентифицираха върху попивателната. И нека се знае — красивата кожена папка на поета е съхранявала до днес печата на ЦК на ВМРО. Т. Александров предава печата на Яворов, защото заминава „вътре“, и по този начин Яворов остава като задграничен представител и пазител на печатите.

От този момент архивът на Яворов набъбва от документи на организацията, които го-ворят за всеотдайността му в мисията за освобождение на българите от Македония и Одринско.

Този факт обяснява и появата на кратките писма — документи с подпис и може би с печат, отразени в попивателната на папката. Кабинетът на Яворов е някак особено тревожен. Така трябва да бъде всяко творческо място, където се сблъскват вълните на творческите замисли, прииждат образи, а задименият въздух ги отразява като на екран. Лампата на бюрото до късни нощи гори и плодотворната тишина съживява гласове, гласове... Страниците се изпълват една след друга от устременото перо на поета...

Желано и обикнато състояние, познато от времето на „В полите на Витоша“, когато болката е отбелязвала със страниците и авторът съпреживявал с героите си. И сега му е нужно същото: драмата е готова в съзнанието му и той трябва да я напише, за да се спаси от кошмарите на събитията. Трябва, трябва да пише! Но пристигат писма с молби и той трябва да изпълнява задълженията си на задграничен представител и пазител на касата на ВМРО. И върху попивателната в папката му остават следи от кратки писма с подписи, поставени под разписки за предадени пари, подадени телеграми, предадено оръжие...

Драги Яворов,

Моля те, дай на Лазар Тодоров (30) тридесет лева за лична издръжка срещу разписка.

Т. Александров (4. VII. 1913)

Драги Яворов,

Дай Ципушеву 30 лв. за издръжката на Владе Марчев в Кюстендил и Владе Сланков 40 лв. за дрехи и 50 лв. за издръжка от 1–15 август.

Т. Александров (30. VIII. 1913⁴)

И още много, много подобни. Задграничният представител на ВМРО, у когото е касата на организацията, е длъжен да подпомага пристигналите „отвътре“ революционери, докато наново заминат по местоназначенията си — четите. След тайния съюз между Гърция и Сърбия за подялбата на Македония ръководството на ВМРО заминава отново „вътре“ да организира борбата срещу новите окупатори — съюзническите войски — и централната координация между борбите „вътре“ и резултатите, съобщенията „отвън“ остават единствено грижа на Яворов. Освен това поетът е длъжен да следи международната преса и да информира Великите сили за отношението на ВМРО към техните решения. Така например по повод решението на Великите сили за определяне териториите на Македония като „спорна зона“ задграничното представителство изпраща декларация от името на ВМРО до българското правителство и Великите сили, която завършва със следните думи:

„Ако македонският въпрос получи решение, обратно на интересите на населението, организацията не ще преустанови своята революционна дейност и увлечена от борбата, не ще се колебае да си послужи с всички средства, с които разполага, без да държи сметка нито за Женевските, нито за каквато и да е друга конвенция.“

Представител на Задгр. организация

П. Яворов (печат на Задгр. представителство)⁵

На 8 юни изпраща телеграма до Валона — Албания:

⁴ ЦДИА, ф. 10, оп. 3, а. е. 255.

⁵ Пак там, а. е. 564.

„От името на ВМРО ние изразяваме най-горещи благодарности за братското посрещане на бежанците македонски българи. Това ще е още един залог за братското единство между нашите два народа.

Да живее свободна и независима Албания в борбата за свобода.

Представители: П. Яворов и Хр. Матов⁶

Събитията в трагичната си последователност довеждат до Букурещ, където се изпълнява жестоката присъда над България. В този върховен момент на изпитание ВМРО изпраща апели до Великите сили, които да защитят интересите на македонското население и да го защитят от ново робство.

В такива моменти в кабинета на Яворов е било особено тревожно. Като имаме предвид особеностите на документа, нека се опитаме да възстановим обстановката при неговото създаване: На бюрото е седнала Лора и записва текст, диктуван ѝ от Яворов, който нервно се разхожда в малкото пространство между вратата и бюрото. На съседния стол е седнал един от ръководителите на ВМРО и следи внимателно текста. Накрая Лора чете написаното:

ДЕКЛАРАЦИЯ НА ВМРО ПО ПОВОД РАЗКЪСВАНЕТО НА МАКЕДОНИЯ СЛЕД БУКУРЕЩКИЯ ДОГОВОР

Организацията посреща с велико огорчение жестокото дело на Балканската конференция в Букурещ. Македония — страната на епически борби за освобождение от турско робство, е разпокъсана, за да бъде хвърлена в едно робство — още по-тежко: робството под гърци и сърби. Десетмесечният режим на тия нови владетели в завладените (поправено с молив) ЗАСВОЕНИТЕ от тях македонски покрайнини няма подобен на себе си пример в историята по жестокост и безскрупулност. Прочее — гласът на македонското българско население остана да вопие за праведен съд! И революционната организация в един момент на суетна надежда беше сложила своите изпитани оръжия, но днес, виждайки жестоката измама, отново ги поема и застава на своята всегашна неизменна позиция: автономия на онеправданата родина! За постигане на своя идеал тя високо заявява на света, че ще си послужи с всички средства, които интересите на правата кауза и перипетите на борбата ни наложат.

ЗАДГРАНИЧЕН ПРЕДСТАВИТЕЛ: П. К. Яворов

Документът (ЦИИА, ф. 10, оп. 3, а. е. 563) е написан с почерка на Лора, с поправки от химически молив с непознат почерк, подписан от Яворов.

В тези съдбоносни дни ВМРО решава да изпрати свои представители до правителствата на Великите сили, които да защитят интересите на македонските българи. Пълномощното на делегацията е подписано от задграничния представител на ВМРО в София — поета Яворов. Първата част от черновата, където се обосновава целта на делегацията, се съхранява в Народната библиотека „Кирил и Методий“⁷. В него след „Г-н“ са поставени многоточия, а най-отдолу са изредени няколко имена, които евентуално биха попълнили състава на делегацията. Към този документ Лора написва текст на френски език, предназначен за правителствата на Великите сили⁸ (ЦИИА, ф. 10, оп. 3, а. е. 563). Когато двата документа се свържат, получава се следното:

ПЪЛНОМОЩНО

ВМРО, която се вижда принудена поради жестокото разкъсване на Македония да възобнови своите дейния, натоварва Г-н. . . . да асистира в чужбина от нейно име принципа: Га-

⁶ Телеграмата ми е съобщена от ст. и с. Елена Стоянова, открила я в Държавен архив — Тирана.

⁷ НБКМ, ПД 926.

⁸ ЦИИА, ф. 10, оп. 3, а. е. 563.

рантиране от Великите сили автономия на нашата страна в... на всичките населяващи я народности.

Македония, юли 1913 г. От ЦК на ВМРО

Т. Г. (Точките горе — б. м. — З. Х.) професор Ив. Георгов, проф. д-р Л. Милетич, проф. д-р Михалчев, Гр. Василев — адвокат, Н. Милев — адвокат. (На обратната страна е поставен печатът на ЦК на ВМРО.)

Следва вторият документ с обяснителния текст, преведен от Лора и написан с нейния почерк:

„ВМРО, която след падането на Македония под сръбско и гръцко робство беше принудена да прояви активност, натовари господата да съобщят в чужбина за непосилното състояние на българското население в тази област и да пропагандират идеята за автономия в полза на всички жители, които сега я населяват.“

Яворов, както всички българи, свързали съдбата си с освободителната борба на Македония и Одринско, с всеки изминал ден проумява трагичната обреченост, към която влекат събитията. Но болката у революционера и бившия македонски войвода Пейо Яворов се засилва от странното акумулиране на събитията у твореца Яворов. У него се събират всички новини от фронтовете и европейските дворове, обвързани с балканските проблеми и по-специално с македонския въпрос. Съдбата му определя незавидната роля да бъде зорките очи на организацията, които не трябва да изпускат нищо съществено и важно в развоја на събитията и да търсят форми и ситуации, за да реализират съкровените идеали на поробените от Македония. Тази негова активност е продиктувана и от необходимостта творецът да съпреживее събитията и да ги превърне в образи, ситуации — измислени и истински, внушавайки у читателя усещане за автентичност. Той трябва да изнесе трагедията в бъдещето и да я остави във времето при бъдещите поколения — съпреживяна, за да се превърне във вечна.

А това е единственото средство за избягване от мъката — по рецептата на твореца: да се избавиш от болката чрез серума на съпреживяването и творческото навлизане в ситуацията.

Замислената драма живее своя живот в съзнанието му. Яворов използва свои наблюдения, новини, съобщения в пресата и писмата на приятелите си от фронта, но чувствава, че и това не му е достатъчно. Той трябва да бъде там, на фронта, където всеки миг е горест и героизъм, саможертва и предателство.

И той заминава. Изпълнителният комитет на македоно-одринските братя му издава открит лист:

„Носителят Пейо Яворов, опълченец от Македоно-одринското опълчение, *пътува за частта си* Кочани следа. Умоляват се всички военни, железопътни и административни власти да улеснят пътуването му.“⁹

На 25. VI. Яворов напуска София, на 26. VI. пристига в Кюстендил, откъдето пише писмо на Лора. Чрез неговите очи и днес в нашите представи оживяват събитията: непрекъснатият огън върху българските позиции и шумът с „ура“, с който е отблъснат неприятелят, заглъхването на една българска батарея и онази страшна минута тишина, която удавя всичко... Яворов с просълзени очи, заедно с другарите си Т. Карайовов и Д. Кьорчев, под открито небе наблюдава битката около Гюешево.

Лора получава трагичните му писма и със свито сърце очаква развързката на събитията. Получава покана от близките на Яворов да им гостува в Чирпан, но отказва много деликатно, защото „има у мене известни Пейови документи по македонските работи и той ми е поръчал да ги предам, щом прати за тях. В това време не зная кога ще дойде човек за тях и не би трябвало да липсвам.“¹⁰

А Яворов пише на Лора:

⁹ Г. Найденова. П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. С., 1959, с. 585.

¹⁰ Г. Найденова-Стоилова. Лора—Яворов. Писма и документи. С., 1983, с. 396.

... През тия всички дни, можеш да си въобразиш какво ми беше на душата, през всичките дни, най-черни от черните в новата история на България. . . Помисли си. . . пет държави против тая бедна България — пет сили, не — шест, заедно с най-ужасната, защото е най-мръсната — холерата.¹¹

На 8. VII. поетът напуска Кюстендил и се отправя към Щип — към 8-ма дивизия, за да потърси брат си и да се запознае с тамошната обстановка. Всеобщата разруха и нещастия, които го обсаждат отсякъде, не могат да не му дадат повод за размисъл и сравнение между възторженото начало, бляскавите победи и неочаквания погром през 1913 г.

В средата на юли П. Яворов се завръща в София. Видяното на фронта остава у него с целия си ужас до края на дните му. В София го очакват нови задължения като залграичен представител на ВМРО и като драматург на Народния театър.

На 14 юли Яворов получава пълномощно от Т. Александров да прибере от прокурора на полевия военен съд организационната архива, „зета“ от къщата на братя Хаджикимови, живущи на ул. „Цар Симеон“ 10, по случай самоубийството на представителя на ВМРО Тодор Лазаров.¹²

От този момент Яворов е пазител на целия архив на ВМРО до смъртта на Лора.

През август започват репетициите на пиесата „Когато гръм удари. . .“, които може би временно са отвлечали вниманието му от политическата арена, а от края на месеца изпраща писмо, преведено на френски от Лора, до Н. Бъкстон — председателя на Балканския комитет в Лондон:

„Ние четохме Вашия апел. Вътрешната организация съжалява, че в Лондон и др. се говори за Македония като за Конго и Мароко. Нека се знае, че това българско население, което се бори от 20 години и което въстана през 1903 г., ще бъде също силно в бъдеще и не ще се остави други да си играят с неговата съдба. Надяваме се, че Балканският комитет, който ще бъде създаден преди всичко за да подпомогне неговата справедлива кауза, ще вземе под внимание неговите справедливи желания.

Представители на Организацията.

Христо Матов и Пейо Яворов¹³

Поместените документи изразително доказват критичното състояние, в което се намира македонският въпрос във втория етап от развой на Балканската война и особено след сключването на Букурещкия договор, чиято единствена цел е останалите балкански капиталистически държави да увеличат своите територии за сметка на България, доказала необикновен организационен, оперативно-военен талант и високи морално-волеви качества в освободителната борба за Македония и Одринско. За болката от трагичния финал можем само да се досещаме. Много по-директни са спомените на очевидците. Голямо значение има в това отношение споменът на Данаил Кацев-Бурски, където авторът съобщава за разговора си с Александър Протогеров и за срещата му с П. К. Яворов след войната.

„Спомянах си една среща с П. Яворов след войната. Той беше ужасно покрусен от ужасната напасть. Двамата започнахме да обсъждаме възможността да спрат братоубийствата и да се дойде до съгласие за една революционна организация, която да обедини всички дейци — било живущи в България или във вътрешността. Яворов, след като дълго ме гледа в очите, с тъга и мъка ми заяви:

— Мъчно ще могат да се вразумят ония, които сами се смятат, че са призвани да бъдат водачи. . . А те не са малко. Колко достойни синове станаха жертва на това несъгласие, самият аз се борих против другите. Сега виждам и сам грешките и престъпленията, които се вършиха. Ние трябваше да се борим преди всичко, като узнахме за сключения съюз между правителствата на България и Сърбия за подялбата на Македония, а не да вземаме участие във

¹¹ П. К. Яворов. Събрани съчинения. Т. V. С., 1979, с. 253.

¹² ЦДИА, ф. 10, оп. 3.

¹³ Г. Наиденова. Летопис. . . , с. 590.

войната, която роди Междусъюзническата война, и сърбите и гърците станаха пълни господари на Македония.

— Вярно е това, Яворов, което казахте — му заявих аз, — обаче нашата длъжност е да търсим база за споразумение.

— Не вярвам да се намери някаква база, докато не разберат малките и големи „водачи“, които се изтъкват сами, че не бива да водят братоубийствена война и да отчайват народа. . . От разговорите, които имам с нашите бежанци, които постоянно идват, виждам каква покруса е завладяла душите на народа и как те ни проклинат.

— Защо са толкова песимистично настроени?

— Защото виждам как страда българският народ от тази война, която не беше подготвена от нашите негодни дипломати. . . Не виждаш ли, генерале, че започва нова хайка за реванш, а това няма да донесе добро за Македония, нито за България. Не виждаш ли, генерале, че ние сме опетнени пред света, та дори и пред Карнегиевата комисия, която доказва „варварство“, защото истинските варвари умеят да печелят приятели, а ние да губим и тия, които имаме.

— Значи ли това, че трябва да стоим със скръстени ръце?

— Разбира се, че не. . . Но аз не мога да бъда нито с едните, нито с другите. Искам да бъда и да работя за Македония и ще работя, защото се считам за неин син и няма да се оставя далеч от борбата за нейна свобода.

За мене стана ясно, че Яворов не принадлежи към отделните лагери и продължава да бъде честен борец и истински революционер, който не служи за отделните разбирания за водене на война, на борба за освобождението на Македония и Тракия, а в съгласие с общите интереси на тази борба. . .¹⁴

В спомените си Ботьо Савов споделя следното;

„Намерих го свит на канаето в кабинета му. Стори ми се, че челото му лежи почти на самите колени. Вдигна разсеян поглед: измъчен, изгубен, удавен в нещо. Обгърнах го през главата и заговорих нещо, за да го ободря. Той гледаше все тъй удавен в скръб. После си вдигна главата и каза:

— Гледам картата на България и не мога да се помиря — къде бяхме и къде дойдохме.

Бях учуден, че нашият погром, с който бяхме свикнали, може да предизвика у Яворов такава неотразима злочестина. „Само този ли въпрос го измъчваше тогава?“ — дълго време съм мислил отпосле.“¹⁵

А колко много са били въпросите, които са го вълнували и прогонвали спокойния сън от зачервените му очи!

Един по един се прибират войводи, четници и войници от кървавите фронтове. Те се нуждаят от средства за храна, дрехи и почивка. Задграничният представител на ВМРО трябва да ги подпомогне, да ги изслуша и изживее с тях страдания, горест и унижения. Така се явяват бележките за помощ на войводата Кръстьо Лазаров, на войници, родом от Казанлъшко, постъпили в четите като пионери, и т. н. А на 10 ноември до Народния театър пристига бърза телеграма от Петрич, в която Карамфилович — македонски войвода — изразява голямата си тревога:

„Придържаме се от предприемането на каквато и да е акция в поверения ми окръг, за да не страдат българите, като предварително ги до кожа ограбят, съобразих се с Вашето мълчане и ако до три дена не получа отговор на настоящата телеграма, ще почна на моя отговорност да отмищвам.“¹⁶

Пристига новина и от Охрид — същия ден (10. XI. 1913 г.) в града влиза четата на П. Чаулев, тържествено посрещната от населението, което предизвиква гнева на новите окупатори — сърбите — и на 13. XI. Чаулев е арестуван, а четниците му — малтретирани. . .¹⁷

¹⁴ ЦДИА, ф. 10, оп. 3.

¹⁵ Б. Савов. Сб. П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров. С., 1963, с. 483.

¹⁶ НКМ, необр. ф.

¹⁷ Полк. П. Дървингов. История на Македоно-одринското опълчение. С., 1915, с. 643.

И Яворов е длъжен докрай да преживее всичко! Единственото му спасение е да пише, да пише, за да изгребе от себе си разкъсващата болка, както е било в Париж през 1910 г. след смъртта на Мина. Но може ли огромният Париж да се сравни с малката София! В родината всичко предизвиква болка — завесите не могат да удавят гласовете от улицата, вестниците от изгрева до залеза на слънцето раздират изтръпналата през нощта рана, а некролозите, а срещата с хората. . . В театъра е страшно — няма ги актьорите — приятелите Атанас Кирчев, Христо Ганчев, пометени от войната, а техните вдовици Снежина и Будевска изпълват страшната пустиня с пулсираща болка.

Могат ли нощите да донесат забора и изцеление, когато към него са отправени тъжните очи на една майка с ограбено дете и с щастие, удавено от нещастията наоколо? Лора страда, че нейният син Петко е взет от майка ѝ, която не ѝ позволява да го вижда. Безпокойствата на Лора нарастват — тя се чувства сама, излишна, без любов, за каквато е мечтаела. . .

„Ние двамата бяхме възрастни: аз тридесет и осем, а тя — тридесетгодишна, а бяхме изпълнени с толкова чувства. И аз — поетът и македонствуваният — трябваше да ѝ принадлежа всецяло — с последния си жест — винаги. Ето откъде идваха нейните безпокойства.“

А в този момент срещу Яворов се разгаря истинска война.

„Отрицателните феълетони срещу драмата му, против лириката му, засягащи с цинизъм голямото му революционно дело и любовта му към Лора, валиха като дъжд. Последния път, когато го видах да се приближава бледен като сянка към една вестникарска будка, имаше седем феълетона срещу него. И ни един ред в негова защита. Нищо странно! Злото е по-силно от доброто.“¹⁸

И въпреки всичко Яворов пише. Редят се страница след страница — ражда се новата му драма „Жертвата“. До нас са стигнали само две страници — малък ескиз от голямата картина, номерирани с цифрите 49^В и 49^Г, което означава, че са написани най-малко 52 страници. Ето и текста, напълно откъснат от контекста:

„... помежду ни Господ изпитва — ще се прежали ли някой зарад неговото име! Имайте упование в него. Всички сме пред кръста, той ще се издигне над черквата, той ще е наше упование. (По-тихо и по-уверено, като иска да разгледа Брайно). Нека под този кръст легне християнската душа. . . (Брайно полупоглежда Драгана и полеха се дръпва в черквата).

Г е о р г и. Че сега ли жертва?

С т о й к о. Твърда?

Д р а г а н. (Повишава глас). Сега. Господ е винаги над главите ни. Никога не е късно за Бога и за жертва. Нашият род е като блудния син: връща се и трябва да каже: Отче, прости ме. . . Да разгърне сърцето си и да покаже, че правдата е в него. . . Крепка е нашата сила от Бога! (Иска да погледне към черквата, където е влязъл майстор Брайно). Губи вяра в работата си и изтърва чука всеки, който гради не за Бога, а за своя слава. Трябва да се обърнем към него и да кажем: Ти си Бог.“¹⁹

Яворов все повече е увличан от своите творчески импулси и усеща радостна тръпка пред раждането на нещо голямо, нещо значително. . . Всяка мъка е зачатие на творчество у него — такава е ориста му! Не радостта, а горестта, голямата мъка го изстрелва в непознати висини, където се раждат открития — както при „Градушка“, „Нощ“, „В полите на Витоша“. . . Но никога мъката не е била толкова голяма и толкова мощна. Може би и затова е такава преценката му, споделена на 14. X. 1913 г. пред другаря му Тодор Александров:

„Не ме хвали за драмите. Аз най-добре зная какво съм постигнал и какво има да постигам. Без излишна скромност аз смятам първите си две драми за сполучливи начални опити, но имам твърда увереност, че пътят към истинската драма е вече открит пред мене. Аз ще я постигна, бъди сигурен, и то не в далечно бъдеще. . .“

На 14. XI. Яворов е приет в новосъздадения Съюз на писателите, а в Народния театър пред препълнени салони се играят премиерните спектакли на „Когато гръм удари. . .“. Б. Савов продължава в спомените си: „— Лора, Лора — и направи знак, че тя е вдясно от нас.

¹⁸ Б. Савов. Цит. съч., с. 483.

¹⁹ ЦДИА, ф. 10, оп. 3, а. с. 318.

После видях как младият професор прибра краищата на дрехата си, както когато се очаква влизането на учител или висока особа, и поздрави. След един момент се обърнах към ложата. . . И видях онова, което виждам винаги оттогава, чак до днес, на което отдавам особено значение, като нещо, свързано със съдбата на двамата — със самоубийството: Лора, облечена дяла в тежка бяла коприна, стана полунаведена и се поклати — блестяща с бавността на параша, която се прощава със света, която ще отминава някъде.

Не я видях повече.²⁰

На 30. XI. 1913 г. Лора се самоубива.

Яворов бърза да я последва. Прострелва слепоочието си и остава жив. Човешката мерзост тържествува.

На 16 /29. X. 1914 г., забравен от приятели, изпаднал в мизерия, Яворов изпива отрова и наново прострелва черепа си.

И това е краят.

В стиховете си той страдаше от слепотата и стана така, че реално преживя това страдание. В драмата му Христофоров — героят му — се самоуби и авторът прие примера му за свой житейски финал. А героят от последната му драма („Жертвата“, която още пишеше и чито листа лежаха върху бюрото му, е спял и търси помощта на приятелите си, за да се самоубие. Не е ли това пророческо видение за края му на 29. X? И като че ли в неговото поведение се воплътят народобиографията ни от този трагичен миг на историята. Болките от историческите катаклизми отболяват с поколенията, но Яворов с личната си трагедия остави живи и болките на времето си в бъдещето.

Затова неговата съдба, и тяхната съдба — на Яворов и Лора — ще вълнува докрай с трагизма си.

Яворов не падна от куршум, както другарите си по македонските чукари. Но с тази си участ той се слъ с народното страдание и двете — личната и националната трагедия, — приели едни очертания, ще живеят заедно в народната памет.

Като жертва в темела на историята ни.

²⁰ Б. С а в о в. Цит. произв., с. 484.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, БР. 12,
1984; БР.1, 1985

На уводно място в бр. 12 от 1984 г. под заглавие „Съпоставяйки литературата с живота на народа“ е поместена обширна редакционна информация за състоялата се през юни 1984 г. Всесоюзна творческа конференция на тема „Всенародният подвиг, извършен на целината, претворяването в живота на Продоволствената програма на СССР и нашата съвременна литература“. На конференцията са изнесени доклади от О. Сюлейманов — „Усвояването на целината като неувяхваща тема на съветската литература“, и от Ю. Суровцев — „Селските труженици и художественото слово (80-те години)“. И в докладите, и в направените многобройни изказвания са засегнати важни проблеми на литературата, посветена на живота на селото, взет в различни негови аспекти — социален, икономически, духовен, нравствен. Селската тема е разглеждана — както изтъква в заключителните си думи Ю. Суровцев — в най-тясна връзка с други актуални проблеми на многонационалната съветска литература и живота на съветското общество, както и във връзка с въпросите, които възбуждат днес цялото човечество — запазването на мира, предотвратяването на ядрената катастрофа.

В статията си „Идейно-емоционалната изразителност на стила“ известният съветски литературовед В. Новиков спира вниманието на читателя върху един недостатъчно осветяван в литературознанието, теорията на литературата и критиката въпрос — въпроса за стила. Идейно-емоционалната изразителност на стила — изтъква Новиков — е вътрешно качество на произведението, показател за художественото майсторство на писателя. Обикновено експресивните качества на художественото слово се свързват в човешкото съзнание с особеностите на лирическият жанр, но след като бъде преодолян естетическият стереотип на възприятието, лесно можем да се убедим — както твърди авторът на статията, — че и в епическата проза словото е богато с различни изразни нюанси. В тази насока дори може да се говори за определена тенденция, обусловена от много фактори, като главният от тях е все по-засилващото се

внимание на литературата към вътрешния свят на героя и все по-голямата роля на субективното начало в художественото усвояване на сложните явления от действителността. Епосът и лириката си взаимодействуват не само в лирическите жанрообразувания, но и в епическите. Това взаимодействие проличава и в произведения на политическа тема — в политическите жанрове гласът на автора и неговият образ като борец за мир и справедливост ярко се усещат и определят градус на повествованието.

В. Новиков е избрал повестта на Чингис Айтматов „Джамиля“ и въз основа на наблюденията си върху нея прави своите изводи и обобщения във връзка с поставената тема. Проследява развитието на сюжета, отбелязва изпитанията, през които преминават героите — това е позволило на Ч. Айтматов не само да разкрие вътрешния им свят, да покаже силата и устойчивостта на техните характери, но и да представи сложността на всички факти от живота, които са оказали въздействие върху нравственото израстване на героите. Всичко в повестта е взаимно свързано и взаимообусловено. По особен начин в тази творба — пише Новиков — си взаимодействуват епосът и лириката, строгият, суров реализъм и романтическите вълнения, а това придава на художественото слово и на стила на произведението особена идейно-емоционална наситеност. Изпитанията, през които преминават героите, усилват рязко емоционалното звучене на прозата, изпълват я с особен драматизъм. Изразителността на словото нараства от особената композиционна връзка на събитията и ситуацияте, сюжетните линии, преплитането на чувствата и дълбоките взаимоотношения на героите, техните психологически състояния. Тук Новиков припомня мисълта на М. Горки, който образно се е изразил така — словото е основното средство на писателя, а формата е одеждата на чувствата, на идеите. Емоционалните одежди, в които писателят Айтматов облича сюжетните ситуации, образуват своего рода система от огледала, в които се отразява безкрайният свят на човешките чувства. Зад картината, нарисувана от писателя и неговото слово, винаги се усеща пулсът на големия живот. Словото означава нещо много повече, отколкото е неговото пряко семантическо значение, то придобива поетичен характер.

В „Джамия“ с потресаваща сила е разкрила очистителната енергия на изкуството, значението на красотата на нравствените чувства в живота — това ѝ придава философска дълбочина. Реализмът в разкриването на обстоятелствата е понякога жесток, той се съчетава с възвишена романтика — единството на тези начала определя характерната особеност на стила на Ч. Айтматов — това единство между суровия реализъм и възвишената романтика, запазвайки се като водещ принцип на поетиката, предполага разпределение на багрите. Реалистическата струя забележимо се усилва, когато писателят се насочва към обстоятелствата от бита. Суров реализъм изпълва страниците на повестта, посветени на живота в аила през военното време. С потресаваща драматическа сила разкрива Айтматов преходите и нюансите в чувствата на красавицата Джамия. Новиков се спира на моменти от повестта, в които отделната дума означава много повече от нейния прак семантичен смисъл, реализмът на писателя придобива крилатост, възвишеност, които не достигат на много произведения на съвременната проза. А романтическите форми на обобщение — пише Новиков, — романтическите багри са строго подчинени на „свърх-задачата“ на произведението — да покаже любовта като вдъхновено чувство, което издига личността. Бягството на Джамия от аила, откритият разрыв с вековните устои и избор на нов, труден за нея път са обрисувани в повестта в строго реалистичен план.

В повестта си „Джамия“ — пише В. Новиков — Айтматов разрешава още една извънредно трудна задача — показва как се пробужда творецът в героя Сент: той иска не само сам да почувствува света, но и да покаже на другите това, което вижда, да разкаже на хората за своите мисли и чувства, за красотата на земята така вдъхновено, както това прави героят на повестта Данияр.

„Джамия“ — изтъква Новиков — е значително произведение на съветската многонационална литература по силата на хуманистичния си патос, по художественото си майсторство. В повестта релефно се откроява една от характерните черти на многонационалната литература на зрелия социализъм — повишената активност на авторското съзнание в осмислянето на новите жизнени явления. В творческата еволюция на Айтматов насочването към лирически и епически форми на типизация свидетелствува, че писателят се стреми не само да навлезе във вътрешния свят на своите герои, да покаже динамиката на техните чувства, но и да насити произведението с обществено-значими конфликти, да придаде на героите типическа изразителност. В повестта лирическите форми на типизация органически се съчетават с епическите и това придава особена изразителност на художественото слово.

В съвременните условия, когато възпитателното значение на съветската литература е

необикновено голямо, засилването на емоционалната изразителност на художественото слово придобива особено значение — от нея зависи силата на идейното въздействие на произведението, а това е главната цел на изкуството — завършва статията си Новиков.

Брой 1/1985 г. се открива с рубриката „Към 40-годишнината от Победата“ — в нея е поместена подробна информация за организираната от редакцията на „Вопросы литературы“ „Международна кръгла маса“ на тема „Разгромът на фашизма и освобождението на народите в Европа — в литературите на социалистическите страни“. Във встъпителните си думи към участниците главният редактор на списанието М. Козмин отбелязва, че публикацията на материалите от „Кръглата маса“ предшества обсъждането на проблемите, свързани с отразението в социалистическите литератури на Отечествената война и всемирно-историческата победа на съветския народ, отстоял честта и независимостта на своята родина и освободил Европа от фашисткото робство. Темата за Отечествената война е наистина изстрадана от съветската литература. В годините на военните изпитания във Великата отечествена война са участвували 1215 писатели и повече от 400 от тях загиват със смъртта на храбрите. И днес — продължава М. Козмин — темата за Отечествената война е една от основните теми в съветската литература. Създавайки все нови и нови произведения за Отечествената война, съветските писатели не само разширяват и задълбочават представите ни за нея, не само възстановяват историческата правда, която някои тенденциозни или враждебни историци на Запад се мъчат да изопачат, но се стремят непрекъснато да осмислят причините за войната и източниците за победата на съветския народ, да разкрият трагизма на тази смъртна хватка, в която загиват 20 милиона съветски хора, и същевременно да отразят невиджания героизъм, проявен от съветския народ и наа родите от другите страни, вдигнали се в борба срещу фашисткия окупатор.

Ако се опитаме да уловим съвременните тенденции в развитието на литературата за войната — продължава по-нататък да развива мислите си пред „Кръглата маса“ М. Козмин, — то можем да кажем, че историческите събития все по-дълбоко се представят в нея като човешки съдби и съдбите на хората са изобразени във взаимовръзка им с историческите събития. Така от изобразението на героинката и трагизма на един бой, на една военна операция съветската литература се насочва към епическо изображение на Отечествената война. Стремещът към епически обхват на действителността, към синтез проличава в съветската литература и в това, че в редица произведения изобразението на войната се съчетава с изображението на мирния живот и развитието на историята и действителността са обрисувани от гледна точка на великия идеал за човешко единство. Из-

следвайки внимателно поведението на човека във войната, съвременната съветска литература показва как в условията на страшното кръвопролитие съветските хора са съхранили у себе си възвишени чувства, качества, всмукани от социалистическия строй.

Но темата „човекът на война“ има и друга страна — тя включва и художествени изследвания за патологическата психология на апологетите на войната, на човеконенавистническата идеология на фашизма. Съветската литература за войната е антифашистка литература, антивоенна литература, призоваваща никога да не се повтори тази кървава трагедия. И това прави тази литература съвременна и необходима. И още една тенденция на съветската литература за войната отбелязва М. Козмин — това е стремежът на съветските писатели да се опират на историческите реални факти и широко да използват в произведенията си исторически документи.

М. Козмин набелязва някои ширини, някои тенденции, характерни за съветската литература за Великата отечествена война, преди да започне големия разговор за това, как се е отразила в съветската литература и в литературите на социалистическите страни борбата срещу домогващия се до световно господство фашизмът, как е спечелена великата Победа, чиято 40-годишнина предстои да бъде тържествено чествувана през пролетта на 1985 г.

В срещата на „Кръглата маса“ участвуват писатели, литературни изследователи и критици от Съветския съюз — П. Топер, Вл. Огнев, О. Смирнов, А. Турков, Т. Мотильова и др., от България — В. Колески и Ив. Гранитски, от ГДР — В. Новойски и Р. Опиц, от Румъния — А. Михале и В. Андру, от Полша — Р. Квис, от Чехословакия — Г. Грзалова и В. Марчок, от Унгария — К. Сюч и А. Табак.

Във всички изказвания се подчертава значимостта и актуалността на поставената за обсъждане тема. П. Топер се спира на възражението на съветските писатели, повестуващи за войната, срещу определението „военна тема“ — той привежда думите на В. Богомолов, който казва: „В моите разкази войната е фон, среда, време, а не тема“, и това становище се споделя и от Ю. Бондарев, Г. Бакалов, М. Алексеев и още много други. И от тази позиция — твърди П. Топер — определението „книга за войната“ съдържа не просто тематичен, а в известно отношение и жанрово определящ смисъл — изтъква се колко условно е всякаво обособяване на „сектори“ от цялостния литературен процес.

След приключването на изказванията П. Топер в заключителните си думи посочва, че разговорът около „Кръглата маса“ потвърждава, че във всяка от литературите на социалистическите страни разработката на военната проблематика има свои характерни черти, които зависят от особеностите на историческото развитие на народа, неговата съдба през военните години, неговия съвременен

опит, неговите национални традиции и т. н. Своеобразието на писателските индивидуалности изтъква преди всичко като израз на общи закономерности на литературното развитие в общонационален мащаб. Но то намира израз и в мащаба на целия социалистически свят, защото ние добре виждаме — изтъква П. Топер, — че чрез различията в трактовката на военната тематика се отразяват и общите за изкуството на социалистическия свят закономерности. Те се коренят в присъщото на социалистическото изкуство разбиране на човека, в отношението към историческата перспектива на развитие, в историческия оптимизъм.

Ето защо, въпреки че различията с годините стават все по-забележими, по-забележимо става и принципното единство на социалистическите литератури. Това свидетелства за многообразието и неизчерпаемите възможности на социалистическото изкуство, за неговото непрекъснато обогатяване и развитие.

В бр. 1 привлича вниманието на читателя и рубриката, посветена на 125-годишнината от рождението на А. П. Чехов. В нея са поместени статиите на Г. Бердников — „Признанието“ и на И. Сухих — „От висша гледна точка“ и текстологичното изследване на И. Твердохлебов „Даровитият от даровитите...“.

В статията си Г. Бердников се спира на положителни и отрицателни отзиви в руския печат по повод сборника разкази на А. Чехов „В здрача“, за който той получава Пушкинския премия на Руската академия на науките за 1888 г. Приведени са откъси от критическите статии и коментари към тях от Д. Мережковский, Н. Михайлов, Лев Шестов и др. Отбелязан е тематическият и емоционалният диапазон на сборника „В здрача“ — въпреки че разказите, включени в него, са споени от единния възглед на писателя за света, от Чеховата поетика, те се различават по своята интонация, по звучеността си.

Статията на И. Сухих е посветена на философията на А. П. Чехов. Проблемът за философското изследване на възгледите на Чехов не само че не е разрешен — изтъква И. Сухих, — но до голяма степен не е и поставян. Философията в литературата и философията на литературата биха могли да станат предмет на специално проучване и от историци на литературата, и от теоретици и критици — пише И. Сухих. Известни са трудове, посветени на философията на културата, на философията на изкуството, но що се отнася до философията на литературата, то тя не се е обособила като специфична сфера на изучаване на литературата. В литературознанието досега не е поставян въпросът, как да бъде изучавана философията на писателите. Може да се набележи подход към проблема от две страни — пише И. Сухих, — като се опитваме върху богат и разнообразен материал да определим общите принципи на философията на литературата, да ги дедуци-

раме, като ги съпоставим с други форми на философска рефлексия, и вторият подход представлява опит да се излезе от конкретен материал, конкретизиране на проблема в рамките на даден писател. Натрупването на такъв род изследвания също може да доведе до широка и принципна постановка на проблема. И. Сухих изтъква, че за творчеството на А. Чехов е характерна собствена система от „общии идеи“, собствена „художествена философия“, която е органично изпълнена в поетиката на неговите произведения.

В третата статия в рубриката, която има обоснителното подзаглавие „Бележка на текстолога и коментатора“, И. Твердохлебов се спира на работата във връзка с подготовката от ИМЛИ четиритомен „Летопис на живота и творчеството на А. П. Чехов“. Предприети са допълнителни издирвания и изследвания на архивнитеохранилища с цел да се открият нови, неизвестни досега сведения и факти за писателя, събития в литературно-художествения, театралния, обществено-политическия живот, в който Чехов е бил непосредствен участник или свидетел.

Мария Блажева

Г Д Р

„SINN UND FORM“, Берлин, 1984, кн. 2

Сп. „Зин унд форм“ е издание на Академията на изкуствата в Германската демократична република. От по-особен интерес в рецензираната книжка е статията на Юрген Грамбов „Спомени, не по-стари от днес“, в която се разглежда последният роман на Мартин Валзер „Писмо до лорд Лист“.

Героят на романа Франц Хорн е шеф на отдела „Личен състав“, „Данъци“ и „Недвижими имоти“ в една фирма за зъбни протези. Той и неговият петнадесет години помлад колега с докторска титла, наричан иронично от Хорн „лорд Лист“, чакат върху терасата на един курортен локал в Халтнау да се появи на хоризонта на езерото платноходката на шефа им Артур Тиле. Шефът има нов любимец, специалист по сърф, когото е направил своя дясна ръка. Тъй че и епохата на д-р Лист вече е отминала, както това е станало някога и с предшественика на Франц Хорн. Като по правило всеки седем години се повтаря едно и също.

Франц Хорн се чувства смазан. Той страда от унинието на материалното благосъстояние, от активността на жена си и от собственото си изтощение. Личните си поражения превъзможва понем, в часовете на безсъние. Отношенията между Хорн и Лист са обтегнати. Лист има възражения срещу прекаленото чувство за йерархия у по-възрастния си колега, а Хорн — срещу неговото по-зискано образование. Д-р Лист се представя

като човек с хладен ум, привикнал към успехите, и пренецикнати му са „винаги обективни и неподкупни“. Но своите пренецикнати той разпростира само върху области, където и без това е нужно да се проявяват сдържаност и „разбирание“. Той произнася морални присъди с лека ръка и без чувство за справедливост заклежда всеки, който не мисли като него. В тази ситуация проявата на емоции се приема като личностна непълноценност. Хорн нарича д-р Лист „вечно правият реалист“ и заключава: „Докато вие сте самата обективност, моята необективност не знае граници. Смешно е само това, че ужасната ви обективност винаги избива във ваша полза.“

Тиле, патриархалният шеф с капризи на примадона, постоянно кара своите сътрудници да чувствуват ранга, който заемат в неговата ценностна система. Той търпи край себе си само хора на успеха. И ето че сега Хорн и Лист са поставени на едно равнище — и двамата са „отрязани“ от шефа, и двамата заемат второстепенно положение. Все пак д-р Лист се стреми да запази своето превъзходство. Но веднъж паднали конвенционалните ограничения, в отношенията между двамата се настанява нещо ирационално. Лист прави опити да се сближи с Хорн, но от позицията на превъзходството си. Неговото поведение е инфантилно-арогантно. Причината е неспособността да се изпитват нормални човешки чувства, посочва авторът на статията.

След като в краткия си роман „Болезтта на Галистл“ (1972) Мартин Валзер изложи една програма, как да се регистрира психическият натиск от надпреварата за постижения и принудата да се приеме определена социална роля, писателят се обръща към една тема, която зае значително място в прозата на 70-те години. Това е темата за „кризата на средната възраст“, отбелязва Юрген Грамбов. В този контекст се разполага и романът „Писмо до лорд Лист“. Характерно определение за неговия герой е следното: „Това, че почти непрекъснато работеше, той дължеше само на страха от ужасната си склонност към безделие.“ Всъщност Франц Хорн е герой и на предишния роман на Мартин Валзер „Отвъд любовта“ (1976), в чиято основа е залегнал мотивът за психическата обремененост на човека в „развитото индустриално общество.“ Сега героят е стигнал крайната точка във вътрешното си поражение и се мъчи да намери опора в едно странно ношно занимание — той пише дълго писмо до своя колега д-р Лист. Но Хорн няма да изпрати своето писмо, а все повече ще се оттегля в черупката на своята наранена душевност. Защото всичко, в което упреква другия, в последна сметка се отнася и до самия него, той е претърпял същите деформации на съзнанието и поведението. Но това писмо изиграва ролята на пречистващ изповед за героя, отбелязва авторът.

И в този роман Мартин Валзер доказва, че владее като малцина немски писатели от

наши дни литературните похвати. Тук читателят ще открие нещо от брачните дуели на Пинтер и Олби, от интровертираните разсъждения на Стриндберг, от бароковите настрояния на Жан-Пол, от езиковия скептицизъм на Петер Хандке, от Брехтовата вяра в разума, от съмненията на Йонеско и Бекет в обзирността на екзистенциалните въпроси, ще открие влияния на Балзак и Джойс. Словесните тиради на Франц Хорн черпят живот от речника на интелектуалеца, от полутоновете на словесната игра, от разклонените асоциации и хапливата ирония. Те са изпълнени с думи и фрази от индустриално-техническата област, с остроумия и хумор, посочва Юрген Грамбов.

Романът „Писмо до лорд Лист“ може да се чете и като история на заболяването на един истерик, в която се прокрадва нещо от известната „немска задъшеност“. Но всичко това е представено с ирония и повествованието едновременно и агитира читателя да съчувства на героите, и допринася за тяхното разобличаване. За Мартин Валзер иронията е средство „да релативира фактическото положение на нещата“. В това отношение той сам се смята сроден с писатели като Жан Паул, Киркегор, Роберт Валзер и преди всичко Кафка. Границите на действителността се разкриват от „недостига на съществуване“ — така в романа на Мартин Валзер самоличността на всички тези претърпели поражение интелектуалци зависи от оценката на професионалните им постижения или от мястото им в обществения йерархия. Те са принудени да утвърждават тази унищожаваша личността им система против собствената си воля и възгледи. Мартин Валзер говори за „диалектично негативна сила“, която съобразно със схващането му за реализма принуждава действителността да направи „самопризнания“. Холандският критик Адриан Морийн нарича Валзеровия метод „морален реализъм“. Самият писател разбира под реализъм следното: „Голямото изкуство да се разказва за съвсем дребни неща. Внушителната историография на всекидневното. Точността, постигната от състрадание.“ Тези думи той изрича по повод трилогията на Юрий Трифонов, отбелязва авторът.

Мартин Валзер винаги се е стремил да не включва автобиографичен материал в своите произведения. В своята дисертация върху Кафка той пише: „Колкото по-съвършена е една творба, толкова по-малко насочва тя към нейния творец.“ И все пак — проблемите на Валзеровите герои са преди всичко проблеми на самия писател, който живее в същото общество и понася същите смазващи удари. И когато Валзер „фабулира“, в художествените му построения проникват елементи от личния му живот — така „фабулирането“ се превръща във „формулиране“, заключава Юрген Грамбов.

Ф Р Г

„MERKUR“, Штутгарт, 1984, кн. 4

Централно място в разглежданата книжка на списание „Меркур“ заема статията на Ханс-Тиз Леман „След Адорно. Към рецепцията на естетическата теория“.

Авторът посочва, че трудът на Теодор Адорно „Естетическа теория“ е упрежнил необикновено влияние върху литературната критика и върху рецепцията на модерните художествени форми. Адорно се стреми да обедини строгата понятийност на своя категориален апарат с импулса на живото художествено възприятие. При него теорията добива естетически измерения, без да губи вътрешната си кохерентност, посочва авторът. Съвременната академична рецепция на неговия труд се интересува преди всичко от доказателствената сила на системата от категории на Адорно, която се оказва недостатъчно обоснована, но преднамерено подминава съдържащата се в неговите трудове виркулентна критика срещу университетската наука.

На мисленето на Адорно би отговаряло, ако институционализираното занимание с изкуство е подчинено на критичното продължение на херменевтиката и на една теория на изкуството, а не на представата за изкуството като отрадno, възлущащо сетивата допълнение към научното понятие. Една подобна теория би довела до изискването за анализ на изкуството, който — например в литературната област — да е ориентиран не към логиката на понятието, а към „една логика на онези езикови форми, които се използват от властта на понятието“. Според Адорно естетиката би трябвало направо да премине към понятието „художествено възприятие“; ето защо самият той съзнателно не пише „естетика“, а „естетическа теория“. Този критически спрямо научната дейност момент липсва в много от съвременните трудове, посветени на теорията на Адорно, изтъква авторът. Съсловието на академичната, философски ориентирана естетика в наши дни почти не е възприело импелсите, произтичащи от делото на Адорно, за да промени художествено-теоретичния анализ. От друга страна, мисленето на Адорно е напълно чуждо и на „фетиша“ на спонтанността. То не удовлетворява копнежа към „близост“. Теорията на Адорно е безкомпромисна спрямо стремежа към спонтанен подгъп към изкуството, защото без доказателствена рефлексия естетическото изживяване запада до степен на „емоционално славословие“. В същото време Адорно проявява крайно отрицание срещу подражаващите на стари системи и незасегнати от художествено изживяване систематизации на онези учени, които той нарича „чиновници на мисълта“. Заедно с това той се обявява против бягството от комплексността на естети-

Венцеслав Константинов

ческия феномен в привидно обективния формализиращ анализ, посочва авторът.

Според водещата теза в естетическата теория на Адорно естетическата диалектика се заключава в отношението между „мимезис“ и „конструкция“. Изкуството дава израз на предпозитивните импулси, като неумолимо провежда рационалната конструкция на творбата през собствената вътрешна логика. И обратно: достъпното за понятието „общо“ съдържание се изразява само когато сетивният апарат на художника се предоставя на безпозитивните инерции, смята авторът на статията.

В дебатите за научното наследство на Теодор Адорно централно място заема проблемът, дали своеобразното схващане за изкуството като диалектика на мимезис и конструкция може да се обедини с понятието за една възможна художествена истина. Изкуството изисква да се изостави сферата на целите, както тази на самосъхранението, а също и принципът на удоволствието. Изкуството не е познание, отбелязва авторът. То е рационално и логично, но само според законите на една естетическа логика, която според мерките на съществуващата извън него логика е ирационална и „глупава“. Но ако изкуството се конституира именно чрез различаването на принципа за идентичност и смисъл, как стои въпросът с неговата застъпвана страстно от Адорно претенция за истинност? Във връзка с това се предлагат две възможности за дискутиране на понятието за истина, която се манифестира чрез въздействието на предпозитивния мимезис в рационалната конструкция, посочва Ханс-Тиз Леман. Може последователно да се изключи всяко предпозитивно от сферата на истината и да се отпрати в сферата на фантазията и на ирационалното, да се каже, че твърде много художественост прониква в теорията и с това тя става прекалено „естетична“. Другата възможност е да се признае, че едно не само привидно рационално разбиране за изкуството трябва да признае аспекта на предпозитивното, нещо повече — трябва да го възприеме в себе си. Така непосредствено стигаме до възгледа, продължава авторът, че мисленето на Адорно, сродно с това на Фройд, в някои отношения е „постструктуралистично“; че неговата конструкция на понятието за изкуството кореспондира с категорията на Жак Дерида „différance“; че неговата негативна диалектика на изкуството трябва да се сравни с трудовете на Юлия Кристева, която в центъра на „текста“ също поставя категорията на негативността и установява полярност между категориите „семиотичност“ и „символичност“, сравнима с дуализма между „мимезис“ и „конструкция“ при Адорно.

От философска гледна точка е важно, продължава авторът, че Адорно остава свързан с Хегеловата традиция, а това се проявява в неговото зачитане на буржоазната субектив-

ност, в липсата на критика срещу диалектическите мисловни категории, каквато съществува в остра степен у Дерида. За разлика от постструктурализма Адорно се стреми да създаде на естетическата диалектика между мимезис и конструкция метафизична истинна основа посредством спекулативна хипотеза, която да превърне мост над пропастта между полюсите. Тя гласи, че именно в неконтролираното най-интимно реагиране, в „идио-синкратичния“, почти неосъзнат от субекта порив, който не може да бъде обхванат понятийно, намира израз по същество „обективното“ обществено съдържание, колективното и всеобщото. Истината на изкуството се осъществява посредством крайно „субективния“ елемент, заключава авторът. Така понятието на Адорно за художествена истина става комплексно поради обединяването на три измерения — политико-историческо, естетическо и философско. Според Адорно към художествената истина спада един „слой“, който излиза далеч над равнището на „критиката“ и на естетическата автентичност — това е именно философското (или теологическото) измерение, съобразно с което истинен може да бъде само такъв изказ, който безкомпромисно възприема световната цялост като „негативност“ и така от своя страна се устремява към радикална негативност, към имплицитно отрицание на негативната световна цялост. Авторът на статията полемизира с този възглед, като посочва, че никой от тези аспекти не може да бъде доказан понятийно-логично, всички те са свързани с критика, полемика, оценки. Като добро пожелание може да се приеме фразата на Адорно: „... истинското естетическо изживяване трябва да се превърне във философия или то не е нищо.“

По-нататък в статията си авторът привежда някои от най-важните разглеждания на „Естетическа теория“, като се спира върху критичните анализи на Албрехт Велмер и на Петер Бюргер. В заключение той посочва, че както убедителността, така и ограничеността на този капитален труд на Адорно се дължат на един централен мотив в неговото мислене — този на „негативността“. Създателят на една „негативна диалектика“ схваща изкуството като радикално отрицание на съществуващото. А в тази постановка, смята авторът, се съдържа определена агресивност, която в основата си е ирационална и трудно може да се вмести в никаква приемлива понятийно-логическа система.

Венцеслав Константинов

ДАНИИ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1984, кн. 2

В рецензираната книжка привлича вниманието статията на Петра Пери от Вашингтонския университет „Повестта на Петер

Хандке „Нещастие без ропот“ като критика на биографичния жанр — история и истории“.

Авторката изхожда от постановката, че като съвременен писател Петер Хандке е принуден да се сблъска с проблема за езика и неговите изразни възможности, който същевременно е и проблем за художествената форма. Хандке, както и Паул Целан и други сродни на тях творци могат да бъдат разглеждани в контекста на едно историческо развитие. По време на Немското просвещение се разчупват установените поетически норми и правила. Зараждането на езикознанието довежда до поставянето под въпрос на бароковите и античните поетически категории. Разкриват се нови области за литературния изказ. В последна сметка за романтиците езикът се превръща в граматично-семантичен инструмент за изразяване на неназовимото и неопределимото в живота. Използването на езикови явления за пренасяне и предаване на неизказуемото довежда обаче до абсурдното идентифициране на неназовимото с езиковия израз. В своите „Франкфуртски лекции по поезия 1963“ Хелмут Хайсенбютел отбелязва, че неизказуемото трябва да бъде поверено на самия феномен на словото. По този начин то загубвало своята неизказуемост.

Авторката на статията смята, че в традицията на романтизма всеки поетически изказ предявява претенция, която не може да удовлетвори, но лириката постоянно си придава вид, че е в състояние да удовлетвори подобна претенция. Така лирическият изказ — пак по думите на Хайсенбютел — се удава „в баналността на твърде лесно изразимото“. Хайсенбютел смята, че това развитие към банален изказ може да се установи не само в областта на семантиката, но и по отношение на стила. Писателите, които се противопоставят на тази тенденция — а това са Хайсенбютел, Хандке, Гомрингер и други, — чрез своите антиграматични (в лириката) и антиформени (в прозата) експерименти докосват и може би преминават границата, от която нататък езикът става „безполезен“, отбелязва авторката.

Но онова, което Хайсенбютел посочва за лириката, би могло да се приложи изобщо за литературата — тоест езикът и художествените форми трябва да бъдат натоварени с нови функции, за да разкрият нови възможности от действителността. Съвременният писател подобно на писателя от XVIII век трябва да постави под съмнение традиционните методи на повествование, продължава авторката. В статията си „Аз съм обитател на кулата от слонова кост“ Петер Хандке посочва: „Все още се пренебрегва обстоятелството, че един изнамерен някога метод за изобразяване на действителността загубва своето въздействие буквално с отминаването на съответната епоха.“ Литература, която се позовава само на една възможна действителност, се разкрива като наивна. Писателят

трябва да прилага по-скоро „все нови и нови методи, за да постига нови и нови изобразения на действителността, смята Петра Пери.

В повестта си „Нещастие без ропот“, публикувана през 1972 г., Петер Хандке се опитва да обхване литературно илюзорната действителност на един човешки живот. Писателят си поставя почти етическата задача да покаже, че съществува „още една възможност за изобразяване на действителността“.

Тъй като за Петер Хандке една възможна истина възниква от приложения метод, авторката изследва методиката, въз основа на която е изградена повестта „Нещастие без ропот“. В предишната си повест „Страхът на вратаря при дузпа“ (1970) Хандке използва формата на криминалния роман, а в романа „Кратко писмо за дълга раздяла“ (1972) — формата на възпитателния роман, и то с цел да разчупи тези форми и ги разкрие като обикновени конструкции. Така и в повестта „Нещастие без ропот“ писателят проучва *биографията* като литературна форма. Той изпитва нейната валидност и способността ѝ да изкаже истината за живота на един човек — в случая на неговата майка. Хандке си задава въпроса, дали биографичният (или автобиографичният) живот е „поезия“ или „истина“.

Разбира се, Петер Хандке не се занимава с историята и развитието на биографичния жанр. И той не си поставя за цел да го развенчае като несъстоятелен, посочва авторката. По-скоро Хандке се залавя с общата дефиниция, с *идеята* на биографията, за да я разшири до степента на метафора за разбирането на света. Той разгръща самото жанрово понятие — макар в много отношения да следва условностите на биографичната форма, — като му придава отчасти *автобиографичен* характер. В последна сметка повестта „Нещастие без ропот“ се оказва творба, която доразвива основната теза на писателя, че самият акт на писането представлява метафора за „формулирането“ на неговия личен свят.

Според терминологичния речник на Геро фон Вилперт конвенционалната биография е „житеописание и като такова е клон от историографията“. Съществуващите други дефиниции не се отличават много от посочената и всички те свидетелствуват за една наивна вяра във възможността за историко-сциентичното верифициране на отделния човешки живот, свидетелствуват за отсъствие на критична перспектива, която да обгледа дискусивно проблематиката на биографията и на човешката история, заключава авторката. Въпросът, как да се опише отделният човешки живот, тоест една биография, и животът изобщо, тоест историята, остава все така нерешен и едва в последно време се разглежда литературно от писатели като Петер Хандке, Криста Волф и Петер Хертлинг. А това е въпросът, дали се пише „история“ или отделни „истории“, смята Петра Пери.

Повестта „Нешастие без ропот“ поначало изпълнява основните изисквания на биографичния жанр. Хандке започва разказа си с намерението да изобрази живота на своята майка. Той нееднократно говори за „потребността да напише нещо за майка си“. Вършен подтик за създаването на произведението е нейното самоубийство. Но при описанието на живота й Хандке не си служи с исторически и сициентично доказуеми факти, а *сътворява* този живот наново. От действителни цитати, писма, снимки, илюстрирани картички и от измислици той конструира нейната биография. Хандке смесва факти с фикция, но това не намалява относителната истина за живота на майката, посочва авторката на статията.

Съобразно с конвенционалните биографии Хандке изобразява живота на майка си в контекста на нейното време. При това той се връща до житейските обстоятелства в бащиния й дом. Хандке описва социално-историческите условия, които формират живота на бащата, и изяснява как тези условия въздействуват върху майка му. Той пресъздава тесния свят, в който тя се ражда, а също обрисувa епохата на възхода на Третия райх, влиянията, на които тя е подложена. Майката се оказва една от „прелъстените“, тя бива убедена, че трябва да замени „аз“ с „ние“, и така се лишава от индивидуалност и възможност за себеутвърждаване.

Дори анекдотичният, донякъде импресионистичен край на повестта остава в рамките на традиционната биографична форма. Описателни елементи като фразата „Шишето с яичен ликьор в бюфета!“ допринасят индиректно за характеристиката на майката, така както в конвенционалните биографии често се използват природоописания, за да се подчертаят различни аспекти на изобразяваната личност.

В двата паратезисни откъса в повестта Петер Хандке се занимава теоретично с проблема за биографичния жанр. Той пише: „Но не е ли всяко формулиране, дори и на това, което действително се е случило, повече или по-малко фикция? По-малко, ако се удовлетвори само да осведомям за него, повече, ако търсим точната му формулировка. И колкото повече съчиняваме, толкова може би историята става по-интересна за другите; дали защото човек по-лесно се откъждествява с формулировки, отколкото с голи факти? За това ли изпитваме нужда от поезия?“ Тук Хандке поставя въпроса за читателската рецепция — едно обикновено осведомяване за някакъв живот, например списък от данни и събития, не е *штересно*. Биографът използва този скелет, за да интерпретира един живот, да го формулира. Той превръща историята в отделни истории, в разкази. Хандке съзира невъзможността да се възпроизведе реалността на един човешки живот чрез голи факти; в биографичното повествование той трябва да бъде сътворен наново.

Тази своя мисъл писателят развива във втория паратезисен откъс. Там той казва: „Естествено е, че това, което виждаш написано за определен човек, изглежда малко неопределено; но тези обобщения, взети сами по себе си, които са подчертано откъснати от майка ми като вероятно неповторимото главно действащо лице в едно може би неповторимо повествование, могат да имат отношение и към друг, а не само към мен — затова простикият преразказ на нейния изпълнен с превратности живот и на внезапния й край не би бил нищо друго освен предизвикателство.“ Само *обобщенията*, а не особеностите в живота на майката могат да бъдат от всеобщ интерес. Именно тук се крие дилемата, пред която е поставен биографът — разказаният живот трябва да бъде общодостъпен. Той трябва да се съобразява с кръгозора на читателя, като при това не губи своята самостоятелност и индивидуалност, иначе — по думите на Хандке — се превръща в „литературен обред, в който личният живот остава само повод“. Следователно биографът трябва да установи деликатен баланс между индивидуалността на отделния живот и своите абстракции и формулирания. Биографът Хандке се опитва да постигне такова равновесие, като подбира фактите от живота на майка си и ги претегля съобразно с предварителните формулировки за един живот. Той казва: „Следователно аз сравнявам, изречение по изречение, общия запас от формули в биографията на дадена жена с личния живот на майка ми.“

Петра Пери посочва, че преценяването на особеностите в биографията на майката с оглед на модела на биографията *изобщо* не е нищо ново; несъмнено всеки биограф се пита как животът на определена личност се вмести във формата, приета за *един* живот. Новото обаче е това, че Хандке превръща своята биографична творба във форум за дискусия на проблема за биографичната форма, а в последна сметка — на проблема за писането въобще. В двата паратезисни откъса той разкрива нехарактерна за биографите пристрастност, подчертава авторката.

Петер Хандке нарича книгата си „повест“, а не „биография“. Онова, което на пръв поглед действително е житейската история на майката, се оказва в равна степен и житейската история на самия Хандке. Опитите на майката да придаде собствена форма на своя предварително формиран живот и с това да се освободи от ужаса на един неподдаващ се на контрол и безсмислен живот съответствуват на стремежа на Хандке да пише; да си „припомня“ и да „формулира“, да избяга от „чувството за недействителност“ и от „изпълнените със страх мигове“. Хандке казва: „Впрочем, откакто почнах да пиша, тези състояния ми се струват далечни и отдавна минали, защото навярно се опитвам да ги опиша с най-голяма точност. Докато ги описвам,

те се превръщат в спомен за един вече приключен период от моя живот.“

Очевидно Хандке пише тази биография заради майка си, но още повече заради самия себе си. Той опровергава традиционните основания на биографа, като отбелязва: „Естествено всички тези обосновки са съвсем произволни и могат да се заменят с други, също така произволно избрани.“ И веднага разкрива истинския повод за своето биографично начинание като подтик за писането въобще: „Просто съществуваша кратки моменти на пълно безмълвие и нуждата да ги формулирам — неизменните поводи за писане, както винаги.“

Авторката на статията смята, че тъкмо това признание на Хандке позволява да се включи разглежданата творба в поредицата от предишните му романи — всички те се оказват метафори за разбирането на света, като негови предпоставки в случая са „споменът“ и „формулирането“.

Така историята на майката в последна сметка е история и на самия Хандке, но и нещо повече — тя е история на човека изобщо, който не може да съществува без взаимовръзка и формулиране и трябва да се изтръгва от хаоса на един безсмислен свят чрез все нови и нови форми, включвава авторката.

Венцеслав Константинов

ПОРЕДИЦАТА „ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИ ОЧЕРК“ 1982—1984 г. („Нешо Бончев“ от Иван Сестримски, С., БП, 1982; „Матвей Вилев“ от Христо Карастоянов, С., БП, 1982; „Михаил Арнаудов“ от Кръстьо Генев, С., БП, 1983; „Георги Бакалов“ от Константин Еленков, С., БП, 1983; „Рачо Стоянов“ от Николай Димков, С., БП, 1984)

Поредната „Литературно-критически очерк“ на издателство „Български писател“ има своя траен облик — бялата обложка с лика на избрания български писател, с неговото име и с името на автора на очерка, с неизбежните четири страници с илюстрации по средата на томчето. И не заради това има и свое присъствие в литературния живот. Не ни е известен издателският принцип на подбор, но независимо от „тайнствеността“ всяка година двама от сериозните творци в нашата литература намират интерпретаторите си в този труден жанр — литературно-критическия очерк. Труден може би и поради своята неопределеност, поради хем стесняващите, хем неустановените му рамки. Какво трябва да очакваме, когато поемаме поредното томче в ръце — тематико-проблемно изследване, психография на твореца, белетризирана биография с елементи на литературен анализ или нещо друго? Ако се излиза от най-груб практицизъм, жанрово-съдържателното пожелание в случая би било — да се обеме цялото творчество на представения писател, като се обобщат известните оценки за характера, значимостта и мястото на това творчество в литературния процес. Естественят въпрос „как ще стане това“ съдържа десетки конкретни възражения срещу материализирането на пожеланието — от обема на творчеството (за някои автори определените страници няма да стигнат и за анотации на произведенията им) до отсъстващата досегашна оценка на критика и най-вече на литературния историк. Всичко това определя сякаш друг път — изследваният автор да „подскаже“ на изследователя начина на представянето си. Така е и станало в поредицата през последните две-три години. Изпреварвайки анализа, ще кажем, че всичките очерци имат своите достойнства, та когато стане дума за някои несъвършенства, тя — думата — е доброжелателна и в името на тези достойнства.

Успехът на авторите на очерците започва още от селективния подход към сътвореното

и преживяното от писателите, осъществен в различна степен спрямо цялостния обем, но почти винаги сполучливо за изследването. Единствен Иван Сестримски е бил пощаден от тази, все пак и малко неприятна критическа „операция“, заради малкото по количество Нешо Бончево литературно наследство и краткото му битие. Почти в сходни ситуации Кръстьо Генев и Константин Еленков — в океана от статии, книги, преводи, а и от интересни биографични подробности на „техните“ Михаил Арнаудов и Георги Бакалов — са взели различни, даже противоположни решения. Кр. Генев е вкарал биографията в няколко странички, нещо повече, приел е, че създаденото от М. Арнаудов е единствената му и истинска биография, и се е постарал да обхване в цялост книжовното му наследство. Едва ли само добросъвестността движи Кр. Генев в избора му, ала и най-вече това, че респектиращият ръст на учения М. Арнаудов се откроява не само с постиженията, но и с впечатляващия обем на научните занимания и продукция. К. Еленков пък е извлякъл от цялата многостранна творческа личност Бакалов само критика. Ето какви теми той според собственото му признание съзнателно е изоставил: „Бакалов — редактор; Бакалов — мисленат и закрилик на литературните творци; Бакалов — изследвачът на Възраждането; Бакаловите преводи и речници; Бакалов и руската литература; Бакалов и СССР“, които — всяка една от тях — „са тема за отделно изследване, за отделна книга“. Обяснимо е спокоилото К. Еленков току преди завършването на книгата „чувство за незавършеност и още повече — за необхватност“. Но и неговият избор е логично следствие от нещо — за Г. Бакалов има вече книги, които не трябва да бъдат повторяни; Бакаловият критически лик се нуждае от реставрация, за да се премахнат наслоилите се от предишните литературни поколения пресиления представи за „догматика“ и „смешния отрицател“. Това е станало всъщност и една от задачите на К. Еленков.

Христо Карастоянов и Николай Димков са приели друг, по съвпадение общ принцип. В книгите си за Матвей Вилев и Рачо Стоянов те се вглеждат само в стойностното от тяхното творчество и биография. Шо се отнася до биографиите, то ограниченията в избора са и принудителни — немалка част от живота

на двамата писатели е труднодостъпна за изследователя, а някъде се е намесила и автоцензурата. Например защо само се констатира отдръпването на Рачо Стоянов от социалистическия идеал, а не се прави опит за проникване в причините. Защо не е потърсена психологическата драма на гравитацията на някогашния пролетарски автор Матвей Босняка към другия писателски стан, след като сполучливо е уловен стремежът за завръщане и изкупление? Знае се отговорът — съображенията на поредицата са срещу навлизането в деликатни личностни територии — да припомним, че очерците имат популярен характер. Но толкова ли е трудно да се назоват и анализират проблемите, та макар и „популярно“?

Подходът на двамата автори — стойностният подбор — сродява избора им с оценката. Впрочем оценъчният момент във всички без изключение книги е втората от силните страни на очерците. Тук става дума не за поставянето на писателя на определено място с определена табелка — чест прави на авторите, че са избягнали наивно-възторжената класификация, — а за определянето на трайното, непреходното в творчеството, за ясното, безпогрешно назоваване на образите. И това се прави не по скалата добро, по-добро, най-добро, а и с посочване на несполуките; става не само с оценка, а и с аналитично проникновение в творбата и в литературно-историческата ѝ стойност. Ив. Сестримски например не е пощадил Нешо Бончев — първия ни критик, един от митовите на нашата критическа мисъл. Прекланяйки се пред неговия критически, преводачески и публицистичен дар, поставяйки го сред най-първите възрожденци, Сестримски оценява далеч по-високо силата на критичността на перото пред неговата конструктивност. Не му спестява и други критически слабости и крайности — неразбирането, че и фолклорът може да е вратата към голямата литература; идеите за обогатяване на родната литература само посредством влиянието на чуждите литератури; намира критицизма на Нешо Бончев в много случаи за неоправдано яростен.

Нескриваният пиетет на някогашния студент Кр. Генов пред професора не възпира критичния му тон дори пред най-значителния замисъл на М. Арнаудов — поредицата книги или цикличната научно изследователска епопея на незабравимите духовни водачи на Възраждането. Признавайки всестранността на изследването — културно-историческо, личностно-психологическо и литературно-аналитично, — авторът не скрива подминаването на „естетико-типологическия аспект на анализа и историко-литературната пресценка“, както и това, че анализите се движат „главно във фактологично историческа посока“. В същото време Кр. Генов високо оценява „Студии върху българските обреди и легенди“ и „Български народни празници“ и определя (справедливо, разбира се) М. Арнаудов като

„най-крупен представител на етнографско-фолклористичната наука у нас“. Най-възторжения си отзив за научното дело на своя учител Кр. Генов отстоява като че ли в скрита полемика с литературната история, а защо не и с литературните ни нрави. Наистина, литературно-теоретичната дейност на М. Арнаудов е своеобразен връх в изследователския му път и е неоправдано такива трудове като „Увод в литературната наука“ („Основи на литературната наука“ — в по-късното издание) и особено „Психология на литературното творчество“ (единственото концептуално изследване у нас в тази област с подчертан приносен характер) да са слабо познати на широкия кръг литератори, да са сред книгите, чакащи признание.

Изправен пред наистина труден (в изследователски смисъл) автор, в оценъчните си прояви К. Еленков трябва и да утвърждава (или потвърждава) приетите достижения на Бакаловото перо — Ботев, Смирненски, периода на „Нов път“, руската литература, — и да се сражава за разбиране и съвременна пресценка на някогашните Бакалови отрицания. И успява в повечето случаи да защити изразената с въпрос теза: „Но дали са така страшни „греховете“ на Бакалов? Не преувеличаваме ли наистина прегрешенията му?“ Съдновременно К. Еленков не апологизира Бакаловата критическа личност и много точно намира една централна характеристика: „По-скоро причината е пак в общоизвестната истина, че Бакалов изпява по-добре таланта си на критик в полемиката.“

Също с обективни трудности, макар и от друг порядък, се сблъсква и Н. Димков при оценката на Рачо Стоянов. И той като К. Еленков трябва да защити безспорното (а то засега е „Майстори“), но наред с това, разширявайки познанията за писателското дело (почти непечатано и неизвестно някога, издавано както трябва и сега), да извоюва за твореца истинската оценка и място не само като автор на „Майстори“. Задача архитрудна, защото едно творчество или отделни творби, невлезли в „литературния оборот“ в годините на създаването си, т. е. на първата, може би, най-силна актуалност, много трудно могат по-късно да се върнат там, дето е трябвало да са. Това става или с гениални творения, или при книгоиздаване, на което не трябва да се напомня от страниците на литературно-критически очерк за неиздадени произведения. Тъй или иначе, в ризарската поза на Н. Димков има доста обреченост, но дори и да не успее да се наложат в литературната история неговите оценки, важното сега е, че те са направени.

И Хр. Карастоянов издига глас срещу недооценяването на „своя автор“, но все пак Матвей Вълвев е публикувал сътвореното (даже значително повече, отколкото е трябвало, според автора на очерка), бил е оценяван, а и ценен. Но призивите за завръщане към белетриста и за истинско признание не

са примесени с апотеози, та да не се видят и силните, и слабите страни на разказвача, както и добрите, и лошите му книги. Над всичко Хр. Карастоянов поставя „Прах след стада“, „На котва“, „Радост в живота“, „Отсам и отвъд“, както и ранните хумористични изяви на Матей Босеяка, и по-сетнешните (в края на 30-те и началото на 40-те години) публицистични опити, където ... той (М. Вълев — к. м.) е в състояние да раздвижи и най-скупната тема“. Всичко това е безспорно, оспоримо ни се струва обяснението за несполучливите произведения. Едва ли бързането, свръхпродуктивността на М. Вълев трябва да се приема за единствена причина.

В една или друга степен с проблемите на определянето на границите на очерките и с оценката авторите са се справили. Интересното, а това вече ги отдалечава един от друг, е как са изградили портретите на представяните творци. И понеже става дума за творци, щё ни се да напомним, че наред с трудната си жанрова задача трима от авторите са имали и допълнителни затруднения, защото пишат за литературни критици и изследователи. И тримата — и Ив. Сестримски, и Кр. Генов, и К. Еленков — са търсили изход от неприятния и заплашващ със суга проблем — критик за критика. И тримата са стигнали до един извод — навлизане в личността, но са осъществили замисъла си по твърде различен начин.

Без да се ръководим от субективни предпочитания към този или ози критически разказ, смятаме, че най-всестранното — и документално, и аналитично — проникване в личността осъществява Ив. Сестримски за Нешо Бончев. Отдавна би трябвало да се кажат няколко добри думи за присъствието на Ив. Сестримски като литературен историк. Може би неговите статии не блестят и не привличат отведнъж, но умението му на съвестен изследовател и коментатор, а и на съставител с пълна сила се проявява в книгите, където въвеждащите му студии сякаш се сливат в единно цяло с творчеството, което представят. В очерка за Нешо Бончев, по същество разширена представителна биографико-литературна студия, той по най-добър начин защитава тези си умения. Критическият разказ на Ив. Сестримски като че ли е лесно постижим — той е хронологичен, единен, ненакъсан от тематични отклонения, обилжен с документалност, редува информация с анализа. Но зад тази простота и обикновеност се крие добре обмислена композиция и съдържание, чиито опорни пунктове са анализът на произведенията; психографичността — обвързване на зрелите творби на критика с узряването на личността и житейския ѝ път; биографичната цялостност, един от водещите мотиви на която е дружбата с Марин Дринов; усетът за историчност и историческа възстановка; рецензията на Нешо Бончев от съвременниците му. След време други изследователи ще се връ-

щат към първия ни критик и те ще оценят и помощта, и затруднението да се пише след книгата на Ив. Сестримски.

Кр. Генов не само признава необходимостта от познаване на личността, но е превърнал дългогодишното си общуване с М. Арнаудов в една от отправните точки на своя очерк. „Нужно е било... изследвачът да се възползва от благоприятната възможност за надлежно общуване с големия учен, та поне при изясняването на „по-скритите“ въпроси на неговия живот и творческа дейност да се домогне до сравнително най-обективни сведения, авторпознания, преценки от самия учен...“ Цитатът може да подведе, че интересът е насочен към психопортрета на М. Арнаудов, ала близостта, разговорите, наблюденията всъщност разкриват основоположните черти на изследователския лик. Кр. Генов непрестанно очертава линията на демократичните научни възгледи на учения, на неговото приближаване и докосване до историческия материализъм. Освен демократизъм М. Арнаудов е и научна добросъвестност, научна смелост и оригиналност, ерудиция, трудоспособност, недоволство и самовъзникателност — качества не само изброени, но и изобразени в очерка. По този начин личността присъства в основните глави, за да оформи от триединството фолклорист, литературен историк и литературен теоретик голямото единство М. Арнаудов, който наред с Ив. Шишманов и Б. Пенев бе между тези, „които в нашата епоха включиха нашата литературоведческа мисъл в руслото на прогресивната европейска литература“. Но определянето на координатите на изследователската личност върви редом с една слабост, която ще наречем рецензентска увлеченост. Включването на рецензията не може по правило да се избегне в очерките, но тя не бива да се превръща в самоцел и в самосредство на критическия разказ. Споменахме, че Кр. Генов запознава читателя с „целия М. Арнаудов“, но защо това да става с монотонността на еднотипната рецензия за всяка книга. Изкушенията на запаса от Арнаудови откритения и самопознания са вкарвали Кр. Генов и в един „композиционен грех“. Всичко в главата „В доверителни беседи“ — отронени зърна от бисерна броеница — е изключително хубаво с изключение на заглавието и мястото ѝ сред другите. Саморазкритията на М. Арнаудов за творчеството, събеседническите оценки за писатели-съвременници и останалото в тази глава допълват представата ни, но не се вписват органично в целия очерк.

Вече обелязахме, че К. Еленков е принуден да поведе полемика за Бакаловото критично наследство. Това той върши не само с оценъчни везни за приемливото и неприемливото в литературните пристратии, но и като анализира личността Бакалов и диалектичката ѝ обвързаност с времето и изповядваните идеи. Т. е. и критическият разказ на К. Еленков, наглед единен, свободен, темати-

чен и неинтересуващ се педантично от биографичните подробности, има своята многослойна структура. На места надделява психографичният интерес — например, утвърждавайки Бакалов като добър изследовател и създател на аксиоми за Ботев, авторът на очерка открито, че несекващият пиетет към генияния поет е „самоизявяването“ на критика-войн като личност. Рядко, но достатъчно ефектно К. Еленков използва и идейно-естетическия анализ, като най-убедителен е там, където доказва — „Бакалов и Смирненски“ — и естетическите, а не само идейните и публицистичните възможности на Бакаловото перо. В „Бакалов в периода на „Нов път““ създава историческата и духовната картина на времето (1923—1925) и в нея вплита поведенчески и творчески принос на Г. Бакалов. Но там признава: „Но ето че и тук — в премного лирични и риторични отстъпления — се отклонихме от главната задача...“ За необходимостта от риторичните отстъпления стана ясно — полемичният тон, непрестанното преоткриване и доказване на истината за критика Бакалов са съществени черти на критическия разказ на К. Еленков, докато без лиричните отстъпления очеркът би бил възможен. В главата „Парадокси на отрицанието“ К. Еленков си служи с най-фин инструментариум, сред който е методът на литературния историк, на социолога, на психографа и полемиста, на съпоставителния анализатор, даже и успява да ни приобщи към новия си прочит на тези отрицания — най-често нееднозначни, съдържащи и утвърждаване. И при К. Еленков, както при Кр. Генов, има една част — на записаните от него спомени, — която няма място в композицията на книгата, още повече, че тези спомени не прибяват почти нищо ново за Бакалов.

За разлика от другите си колеги Хр. Карастоянов и Н. Димков имат повече предварителни шансове — пишат за писатели с много широк жанров обхват, за автори полупознати, любопитни и труднодостъпни като личности. Те са се възползвали от тези шансове — книгите им са по-честивни. Живо и темпераментно е написал очерка си за Матвей Вълев Хр. Карастоянов, съумял е да раздвижи и най-незначителното сред документа и факта. Но зад стилистичните постижения стои не само белетристичният дар, а още и усет за литературен живот и процес, умение за подбор и анализ на значителния факт и творба. Първата част от очерка е по-скоро биографична, макар че там се разглеждат и ранните изяви на Матвей Вълев в „Българан“, „Маскарад“, „Пламък“, „Звънар“ и в немския прогресивен печат от 20-те години. Освен че има известна самостоятелност, тя подготвя и втората, където преобладава анализът на зрялото белетристично, хумористично и публицистично творчество на писателя. Подготвя я с улавянето на личността зад биографичните прояви и промени. Оттук и анализът на Матвей Вълевата проза минава през

обвързаното на проблематиката с автобиографичността в произведенията. Сполучливо изведенният централен мотив на тази проза — „неосъщественията връзка“ или, другояче казано, отчуждението — е видян като проекция на неспокойния авторов дух. Освен проблемния свят Хр. Карастоянов добре анализира и белетристичния натюрел на Матвей Вълев. А голямата сполука на очерка е — както при Ив. Сестримски — целостта и единството на критическия разказ. При Хр. Карастоянов обаче има и някои „но“: бедност на критическите мотиви или ограничаването на анализа само в няколко проблема; увлечението по изключителността на разглеждания автор, което довежда до литературно-исторически анахронизъм — обявяването на Матвей Вълев за родоначалник на отчуждението в българската литература.

Докато у К. Еленков има най-много полемичен плам, то в очерка на Н. Димков за Рачо Стоянов има най-много изследователски патос. Възшност Н. Димков няма предходници, с които да полемизира, а както вече отбелязахме, той спори за по-пълно издаване на автора на „Майстори“, а още и за връщане към оригиналните варианти на творбите. Същите причини може би го водят до прекомерното използване на критическия преразказ като основен елемент в очерка. Н. Димков е прекарал ясна, видима черта между биографията и творчеството. „Страниците от една биография“ той разказва увлекателно, а на творчеството на Рачо Стоянов — белетристично и драматургично — гледа преди всичко като на литературно-исторически, социално-културен и естетически факт. Не творческата личност в нейното единство, а, напротив, разчленяването ѝ, обособяването ѝ в „първи стъпки в литературата“, „белетристът“, „драматургът“ интересуват Н. Димков. И в другите части има и анализ, и представяне на отделните творби, и обобщения, и оценки, но като че ли замисълът на този очерк е кулминацията да се достигне при „Драматургът Рачо Стоянов“, и то при неговите „Майстори“. Само за „Майстори“ е отделена повече от една трета от текста на книгата. Това внимание към драмата е обяснимо — тя е връх не само в Рачо Стояновото творчество, но и в българската драматургия изобщо. Кулминацията не се е отдала докрай заради малко необичайното смесване и преливане на няколко критически гледни точки, на няколко вида изследвания и анализи, иначе сами по себе си интересни. Да ги изберем в тяхната последователност, без да споменаваме въвеждащата история на написването и поставянето: съпоставителен текстови анализ на сценичния (и публикуван) вариант с предложения на театъра (преди намерсана на първия ѝ режисьор — според Н. Димков) от Рачо Стоянов; стилос анализ; обзор-изследване на сценичния ѝ живот у нас и в чужбина; анализ на генезиса на мотивите ѝ, дирени в народната песен; идейно-художествен анализ

и накрая литературно-исторически — сравнение с други български писатели. Много е все пак, а някои от тях, като текстовия анализ на двата варианта, са твърде специфични, за да влязат в един литературно-критически очерк. И въпреки забележките книгата на Н. Димков не е несполучлива, тя има своето място не само като първо значително изследване за Рачо Стоянов.

Отредените малко страници не позволяват да се навлезе и по-пълно в отделните очерци, а оттам да се изведат и още техни проблеми. Но се налага сякаш да се спомене и за една незабелязана страна от взаимоотношенията автор на очерка — изследван автор — духовното сродство между тях. Ще ни се да върваме, че в разглежданите очерци то съществува — че написаното от Хр. Карастоянов не е само един землячески жест към Матвей Вълв, а е породено от също такова безпкойство на духа; че Кр. Генов не извършва дарствен ритуал към професора си, а се допича до М. Ариаднов със сродните си интереси и подход към българската литература; че близки, възрожденски подтици обвързват Ив. Сестримски с Нешо Бончев. Че това, поне в очерците за писателите, е критическа необходимост, ни напомня успехът на една от книгите на поредицата от предишните години — „Димитър Методиев“ на Наташа Манолова. И тук нямаме предвид преимуществата на съвременника при получаване на всякаква документална и биографична информация. Става дума за покритие между писателя и неговия изследовател, за обща участ, за идейно-духовно сродство, за горене и защита на едни и същи идеи. В известен смисъл освен литературно-критически очерк за Димитър Методиев Наташа Манолова е написала и част от своята духовна автобиография. Там вече освен изследователя се намесва и публицистът, и изповедникът, а и мемоаристът — ето къде се крият предимствата на нейната книга. Разбира се, единствено самонаблюденията на изследователя не решават стойността на очерка, където трябва да присъствува и анализаторът, и ерудитът. Но все пак едно от пожеланията към поредицата е да осъществява споменатото вече духовно сродство между изследователя и писателя.

Написаните бележки нямат за цел да разгледат всички проблеми на поредицата „Литературно-критически очерк“, най-малкото заради незначителния обем разглежданите книги спрямо излезлите заглавия. А това значи, че няма да последват изводи и препоръки както за нейния избор от писателски имена, така и за жанровата ѝ същност. Ще състемим и приготвяния, съвсем непълнен при това, списък от стилови неточности, от смислови и аналитични несъобразности, и то не поради някакви съображения, а защото те са колективен плод — на автор и редактор. Но ще си позволим пожелания към композицион-но-смисловото и научното единство на очер-

ците, зависещо преди всичко от издателските изисквания. Елементи от анкетата и мемоара са добре дошли във всяко изследване, но обособяването на глави или части от тях в очерка нарушава целостта и не отговаря на същността му — дано това не изглежда прекалено догматично. Необходимост за читателя, а и за бъдещия изследовател е да се приложи към очерците научен апарат. В разглежданите книги той или отсъствува, или е твърде разнolik. Без да се счита за препоръчан образец, като пример сред тях може да се вземе очеркът на К. Еленков за Георги Бакалов — кратка биография (в случая е използвана Бакалова автобиография), кратък летопис, кратък библиографски указател (К. Еленков включва списък на най-важните издани Бакалови творби).

Йордан Каменов

„ПОЕЗИЯ НА ПОДВИГА“ от ХРИСТО ЙОРДАНОВ. София, изд. „Наука и изкуство“ 1984, 347 с.

Личните впечатления за автора сигурно не са най-подходящото начало на една „академична“ рецензия за книгата му. В случая обаче не мога да не ги споделя. Колкото и субективна да е запечатилата се у мен представа, смятам, че тя с нещичко би улеснила възприемателя. Особено ози, който не се интересува само от набрания текст, а иска да проникне отвъд: в по-сложните и по-деликатните сфери на авторските възгледи, предпочитания и идеи, в концепцията му за литературния процес. А без да познаваме — поне бегло — личността Христо Йорданов, това е трудно.

Той е (в най-добрия смисъл) литературен черноработник. С месеци и дори с години трупа информация за интересувашото го явление; търпеливо изравя изпод пепелта на документите, архивите, спомените и старите издания факти, които после систематизира, анализира и съпоставя с новите изследователски достижения. Но това е само началото. Хр. Йорданов умее да общува с литературата и извън читалнята. Сладкодумен и любопитен за всичко, отнасящо се до интелектуалния ни живот в миналото и днес, той знае как да предположи събеседника към саморазкриване. Много получава, защото много и дава. Учудващо бърза е реакцията му спрямо новооткритите имена, събития, дати, спрямо интересната мисъл и идея. Те съвкупно биват вписвани в неразделния от него бележник. И бих отворил една скоба, за да упрекна себе си и по-младото поколение литератори, че позанемарихме добрата традиция на документирания, завещана ни от Ив. Шишманов, М. Ариаднов, Сп. Казанджиев. А Хр. Йорданов записва. Имам чувството, че ако се съберат неговите „скрити“ и „явни“ анкети с писатели и културни дейци, ако към тях

се прибави натрупаното от дълголетния му труд в библиотеки и хранилища, ако най-сетне се включи и активното му участие в печата, бяха се получили няколко обемисти тома.

Но „Поезия на подвига“ е едва втората му книга (първата — монографичен очерк за Веселин Андреев — излезе през 1966 г.), което разкрива друга съществена черта на изследователя — изискателност. Хр. Йорданов не бърза да види ръкописите си отпечатани, обглежда ги старателно от всички страни, допълва и редактира, прекомпозира. В този смисъл „Поезия на подвига“ е и една претривана книга. Тя не само „материализира“ продължителните усилия на литературоведа, но и прекрасно издава пристрастията му. Защото Хр. Йорданов има пристрастия, има любими творци и проблеми, към които се отнася хем благоговейно и свещенодействено, хем със задълбочеността и отговорността на научен интерпретатор. Тези вкоренени в личността му пристрастия са към гражданско-революционната литература (по-специално лириката) и образуват вътрешното ядро на настоящата книга. Съставена от отделни студии, посветени на писатели, творили през последното столетие, тя логически прераства в единна монографична цялост, в своеобразен „летопис на героичното“, който — пак по думите на автора — е „високата вълна от духовния ранг на родолюбци и интернационалисти, слънчевата дъря в художественото съзнание, гръбнакът на националната ни лирика“ (с. 5).

Хр. Йорданов разбира гражданската литература като неразделима съставка от характера и поведението на твореца, като „висш хуманизъм в действие“. Този макар и не универсален (що се отнася до писателя) принцип изследователят защитава при подбора на разглежданите творци, начевайки с Вазов и Яворов и завършвайки с Пеню Пенев и съвременното поколение поети. Едновременно обаче не са подминати ония индивидуално-характерологични страни от сложната писателска същност, които извикват противоречията вътре в нея и водят до разминаване между неопетисното гражданско съзнание и жизнено-творческите му проявления. Подобно раздвоение в по-малка или по-голяма степен е характерно и за Вазов, и за Яворов, но авторът особено набляга на драматизма и болезнеността му у Разцветников след периода на сп. „Нов път“. Хр. Йорданов иска (и успява) да ни убеди, че патриотично-революционното верую има колкото идеологическо, също толкова естетическо, а не по-малко и нравствено битие; че без интимно-изповедното начало лириката на поета-гражданин остава само гола декларация, лишена от живец на неподправеността и истината.

Мисля, че стана ясно: този изследовател е фактолог. Ще рече, у него винаги има „в запас“ достатъчно (кога известни, кога позабравени, кога съвсем непознати) факти от жизнено-творческия летопис на даден писа-

тел. За мнозина това би означавало готова монография, ала Хр. Йорданов не е от тях. За него сръчното навързване на събития и дати е също толкова порочно, колкото и умело нагласените, а всъщност кухи и неверни „концепции“. Друг е методологическият му принцип на литературен историк. Той внимателно — бих казал с археологическо любопитство — обглежда фактическия материал, след което го разпръсква многопосочно, и от отделните късове съглобява своя концепция, едновременно и позната, и в пълна мяра оригинална. С други думи, Хр. Йорданов структурира изследванията си, подчинявайки се на логиката на фактите, но при условие те (фактите) да заемат точно определените си места. Уверил се, че това е станало, той пристъпва към анализа им, търси взаимовръзките и пресечните им точки, открива конфликтните ядра вътре в тях, но — както казахме — не ги „домирява“, а сериозно се замисля над първопричините. По подобен модел са композирани ако не всички, то по-голямата част от включените в книгата студии. Хронологическата им подредба и извеждането в самото заглавие на заложените в тях постановки без съмнение допринасят авторския обобщен поглед върху художествения процес.

Хр. Йорданов притежава рядката способност да *политизира* историко-литературните факти. Независимо дали тълкува народно-психологическите прозрения на Вазов, или психографските особености на Яворов (базирайки се на уникалния труд на М. Арнаудов), дали оплаква „тъжния жребий“ на Ас. Разцветников, или възпява подвига на поетите партизани, той задължително (в нравствения смисъл) подплатява изложението с примери от марксистко-ленинската теория. Вярно, историко-философските екскурзии понякога действуват уморително, невинаги и обемът на цитатите е премерен, но защо да изтъкваме това като „беда“ на изследването? Политизирането на изворовия материал покрай дидактическото има и значителна историко-естетическа стойност. Болката на някои критици е, че, непознавайки образците на марксизма, не могат убедително да обосноват иначе находчивите си идеи за класиката и съвременността. Обратно, Хр. Йорданов може да няма смайващи открития, може съзнателно да е съсредоточил научните си дирения в сферите на гражданско-революционната тематика, но затова пък критико-анализаторският му „инструментарий“ е снабден с най-стойностните трудове на марксизма. А какво по-добро помагало за вярно и проникновено тълкуване на поетичното слово от пророчествата на тия мъдrecи! Тяхното съвременно звучене, съединено с антидогматичното, съзвучно с днешния ден *политико-естетическо* мислене на изследователя, обуславя до голяма степен приносния характер на книгата. Ако трябва да примери, ето един: „Партизанската поезия като цяло утвърждава нови

пътница в сложното движение на художествената мисъл и на практика осъжда схематизма, шаблоните и догматизма“ (с. 209). И малко по-горе (с. 208): „Партийната правда, съдържаща се в тези произведения (на загиналите поети-партизани — б. м. А. Б.), трансформирана в художествени образи, съдейства за ускореното прегрупиране на социалните слове и за приобщаването им към различните масови организации, ръководени от партията, и преди всичко в организациите на Отечествения фронт.“

Изmeđu вътрешно единните, а заедно с това самостоятелни съставки на книгата бих открил няколко, като „Социалистическият хуманизъм и някои творчески търсения на българската поезия“, „Тъжният жребий и трагедията на Асен Развиевников“, „Българската партизанска поезия“, а също студията за Вапцаров, П. Пенев. Не че останалите (публикации за Веселин Андреев схващам като своеобразно актуализиране и продължение на по-рано излязлата книга) нямат качества. Позволявам си степенуването, вземайки за критерий дълбочината на историко-критическото вникване в литературната материя. „Социалистическият хуманизъм...“ например предлага рядка по своята изчерпателност културна панорама на преломния период между Първата световна война и Септемврийското въстание. Хр. Йорданов отделил място на всяко от сложната плетеница явления, обуславящи смяната на художествените стилове, очертава социално-психологическите — както и политическите — закономерности на мисловно-естетическия обрат у большинството български интелегенти. Но ако други опират о общите констатации, Хр. Йорданов започва с тях, интересувайки се много повече от общностите и различията между отделните творци, съставляващи цялото, наречено процес.

За автора на „Поезия на подвига“ словото на падналите поети-партизани стои много надпротоколната „мартирология“, с която неведнъж сме ги осъществявали. Той първо „мъчително и възмущаващо“ съпреживява стиховете им („...мъчително, защото знаем как е разстреляна тази красота, как е затрита нежната им младост...“), а сетне се обръща към биографиите им, сякаш за да допълни изгredения вече портрет. Не знам доколко последното е било нужно, тъй като сама по себе си фактологията доста си сходя. Но по-важното е друго: че на поетическото им

наследство Хр. Йорданов гледа като на *литература* — очертавайки тематичните „кръгове“, поетиката, стилистиката — нещо, което досега се правеше бегло и спорадично. В студията за Вапцаров и П. Пенев пък става обратното. Личностите на тия поети, неистовата им индивидуалност, слагаща отпечатък върху всеки техен ред, покоряват изследователя. И той изглежда сякаш раздвоен. Представям си въпросите, които са го безпокоили, въпроси, тормозещи не един критически ум. Докъде свършва суровата жизнена истина и откъде започва литературният жест; покриват ли се в пълна мяра горните две категории, сиреч лирическият субект адекватен ли е на материалния първообраз. Смело можем да заявим, че посредством дълбинното вникване в характерологията на двамата творци Хр. Йорданов се домогва до свои отговори. И не е странно, че отговорите някъде си приличат. Например изводът, че „у автора на „Вяра“ и най-интимните мотиви звучат граждански, а и най-гражданските — интимно“ (с. 167), се среща и в страниците, посветени на „поета с ватенката“. Което, разбира се, съвсем не означава, че оценките за едния и за другия поет са нивелирани. За П. Пенев авторът говори като за свой съвременник, като за близък човек дори (тук се проявяват и способностите на „скрития“ анкетатор), докато за Вапцаров е привлечен обилен документален материал. Още нещо — докато Вапцаров е извисен до степента на единната, хармонична цялост, то личностно-творческият феномен П. Пенев е заснет „в движение“, предадена е непрекъснатата му борба с противоречията вътре и вън от него. В процеса на подобно, та даже още по-болезнено самоосъждане е представен Ас. Развиевников. Макар и по-кратка, статията, която му посвещава Хр. Йорданов, е измежду най-издържаните (стилово тя наподобява есе) в цялата книга.

Казват, че книгите приличат на авторите си. Излизайки от приблизително същата мисъл, се опитам да свържа „Поезия на подвига“ с човека Христо Йорданов: граждански ангажиран, неспокоен и самораздаващ се. Той пише така, както и общува с хората. Плавното му слово е понякога дори разточителено, но и в това има своеобразна привлекателност. Сладкодумникът винаги може да те изненада с оригинално съждение, с я пророчлива и важна идея.

Алберт Бенбасат

SOMMAIRE

Stéphane Tchirpanliev — Zacharie Stoyanov le biographe	3
Ilya Todorov — La personnalité et l'oeuvre de Constantin Vélitchkov	16
Radka Karpatcheva-Daskalova — Tchekhov et P. K. Yavorov	36
Stoyan Iliev — La „morte poésie“ vivante	53
Veltcho Veltchev — „Les légendes de Stara-Planina“ par Yordan Yovkov	73
Albena Guéorgieva — La spécificité de la légende du folklore bulgare	85
Miglèna Nikoltchina — Vol au ciel du temps: P. B. Shelley et l'utopisme romantique	104
<i>Profils</i>	
Guéorgui Ghetov — Lubomir Levchev — aspects de ses conceptions créatrices littéraires	117
<i>A travers la pensée esthétique mondiale</i>	
Novalis — Le pollen de fleur	129
<i>Communications scientifiques</i>	
Todor Stoitchev — Alexandre Théodorov-Ballan dans mes souvenirs	141
Zlatana Chlébarova — P. K. Yavorov en 1913	145
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de la République Démocratique Allemande, de la République Fédérale Allemande et du Danemark	154
<i>Revue</i>	
Yordan Kaménov — La série „Textes de critique littéraire“ durant 1982—1984	163
Albert Benbassat — „La Poésie de l'acte héroïque“ par Christo Yordanov	167

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1985
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Неанова*

Коректор *С. Чолакова*

Дадена за набор на 1. VI. 1985 г.

Подписана за печат на 20. V. 1985 г.

Формат 70/100/1

Печатни коли 10,63

Издателски коли 13,78

Тираж 1700

Изд. индекс 10161

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 198