

лектури

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1986.2



БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXX . КН. 2. 1986

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕПРОБЕРКА
2009 - 2010

СЪДЪРЖАНИЕ

Пред 30-годишнината на Априлския пленум и XIII конгрес на БКП

- Васил Колевски — Теоретичното наследство на В. И. Ленин и проблемите на
социалистическия реализъм 3
- Михаил Василев — Априлският спор в печата за пътя на литературата (Про-
дължение) 18

- Алберт Бенбасат — Творческият диалог между Никола Вапцаров и Антон
Попов 29
- Йордан Каменов — За някои личностни характеристики на Никола Вапцаров
и естетическите им превъплъщения 37

- Димитър Христов — Стоян Михайловски в националната литературна традиция
(Опит за съвременен прочит) 47
- Едвин Сугарев — Вестник „Българин“ (1904—1909) 73
- Добри Вичев (Берлин) — Изкуството като „особена радост“. За разказите на Йордан
Йовков 93

Българо-скандинавски литературни взаимоотношения

- Георги Димов — Иван Шишманов за Георг Брандес и Хенрик Ибсен 106
- Иван Попиванов — Кнут Хамсун и българската литература 113
- Розалия Ликова — Ибсен и българският символизъм 118
- Симеон Хаджикосев — Дебелянов и Якобсен 127

Из световната естетическа мисъл

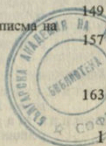
- Борислав Филипов — За „Ненаписани мемоари“ и тяхната авторка 132
- Катя Ман — Моите ненаписани мемоари 132

Научни съобщения

- Иван Сестримски — Народният будител Стефан Захариев 149
- Магдалена Баева, Маргарита Дойренска — Новооткрити писма на
Асен Разцветников до Ангел Каралийчев 157

Из чуждестранния печат

- Литературни списания от СССР, ГДР, ФРГ и Мексико 163

БАН
Институт за
литература
и библиотеки

Преглед

- Александър Кьосев — Митът, литературата и литературоведът („Мит и литература“ от Богдан Богданов) 170
- Иван Младенов — Прозирната неяснота („Анализ на лирическата творба“ от Никола Георгиев) 175

Хроника

- Катя Станева — Национална научна конференция по случай 200-годишнината от рождението на Неофит Бозвели 178
- Ралица Маркова — Трета национална комплексна младежка научна конференция по проблемите на литературознанието 179

СОДЕРЖАНИЕ

Перед 30-ой годовщиной со дня Апрельского пленума и XIII-го съезда БКП

- Васил Колевский — Теоретическое наследие В. И. Ленина и проблемы социалистического реализма 3
- Михаил Василев — Апрельский спор в печати о пути литературы (Продолжение) 18

- Альберт Бенбасат — Творческий диалог между Николой Вапцаровым и Антоном Поповым 29
- Йордан Каменов — О некоторых личностных характеристиках Николы Вапцарова и об их эстетических перевоплощениях 37

- Димитр Христов — Стоян Михайловский в национальной литературной традиции (Опыт о современном прочтении) 47
- Эдвин Сугарев — Газета „Болгарин“ (1904—1909) 73
- Добри Вичев (Берлин) — Искусство как „особая радость“ (О рассказах Йордана Йовкова) 93

Болгаро-скандинавские литературные взаимоотношения

- Георгий Димов — Иван Шишманов о Георге Брандесе и о Генрике Ибсене 106
- Иван Попиванов — Кнут Гамсун и болгарская литература 113
- Розалия Ликова — Ибсен и болгарский символизм 118
- Симеон Хаджикосев — Дебелянов и Якобсен 127

Из мировой эстетической мысли

- Борислав Филиппов — О „Ненаписанных мемуаров“ и об их авторе 132
- Катя Ман — Мои ненаписанные мемуары 132

Научные сообщения

- Иван Сестримский — Народный будитель Стефан Захариев 149
- Магдалена Баева, Маргарита Дойренска — Новообнаруженные письма Асена Расцветникова к Ангелу Каралийчеву 157

Из зарубежной печати

- Литературные журналы СССР, ГДР, ФРГ и Мексики 163

Обзор

- Александър Кьосев — Миф, литература и литературовед („Миф и литература“ Богдана Богданова) 170
- Иван Младенов — Прозирная неясность („Анализ лирического творения“ Николы Георгиева) 175

Хроника

- Катя Станева — Национальная научная конференция по случаю 200 лет со дня рождения Неофита Бозвели 178
- Ралица Маркова — Третья национальная комплексная молодежная научная конференция по проблемам литературоведения 179

ТЕОРЕТИЧНОТО НАСЛЕДСТВО НА В. И. ЛЕНИН И ПРОБЛЕМИТЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ

Целият общественно-политически, научен, културен живот в нашата страна през настоящата година минава под знака на двете най-крупни събития — XIII конгрес на БКП и тридесетгодишнината на Априлския пленум. В светлината на тия събития ние оглеждаме изминатия път, преценяваме днешните си дела, чертаем перспективите за бъдещето.

Що се отнася до литературата и литературната наука, можем с гордост да отбележим, че България е една от малкото социалистически страни, в които не се прояви колебание и съмнение по отношение на избрания път на развитие — пътя на социалистическия реализъм, път, който доведе до истински разцвет на художественото слово у нас.

Главната заслуга за това принадлежи на БКП, на нейния Централен комитет, на др. Тодор Живков, на верността на нашата партия към принципите на марксизма-ленинизма, на марксистко-ленинската естетика.

Но не по-малко важно е и това, че многобройният отряд на художествената интелигенция у нас утвърждава и развива тия принципи като свое верую, воюва за тях. От старейшината на естетическия фронт у нас академик Тодор Павлов до най-младите специалисти, от ветераните на пролетарската, социалистическореалистическа литература до тези, които за първи път излизат на литературното поле — всички живеяха и живеят с мисълта, че създават, трябва да създават партийно изкуство, изкуство на социалистическия реализъм.

Но това от своя страна налага своевременно научно осветляване на всички ония проблеми, които развитието на живота, самото развитие на литературата поставят пред творци и теоретици. И тук, както във всички други области на живота, истински фар, който сочи верния път и предпазва от грешки и отклонения, е жизненото и теоретично дело на В. И. Ленин. Това определя и насочването към темата на настоящата статия. Още повече, че за голямо учудване тази проблематика досега е оставала някакси встрани от вниманието на специалистите. . . На тази тема няма нито едно голямо специално изследване. Даже в монографиите за естетическите възгледи на Ленин, за неговото отношение към проблемите на литературата и изкуството няма не само отделни глави, посветени на тази тема, но понякога не става и дума за това! В специалния библиографски указател „Ленин и наука о литературе“ (Ленинград, 1970) на тази тема не е отделено място даже в проблемно-тематичния указател. . .

Някои може би смятат, че доколкото понятието социалистически реализъм се е появило след смъртта на В. И. Ленин, то неговото дело, неговото теоретично наследство нямат отношение към художествения метод, към метода на социалистическия реализъм.

Но на всички е известно, че когато М. Горки създава в началото на века „Песен за Сокола“, „Песен за Буревестника“, „Майка“ и „Врагове“, понятието художествен метод и в частност метод на социалистическия реализъм още не съществува. Но това не попречва на литературоведите марксисти веднага след появяването на това понятие да назоват Горки основоположник на социалистическия реализъм.

Нима е трудно да се разбере, че по същество същото може и трябва да се направи, що се касае до теорията на социалистическия реализъм, до формулиране основните принципи на това изкуство и по отношение на Ленин!

Нека се опитаме да докажем правомерността на това твърдение, да определим отношението на естетическите възгледи на Ленин, на неговото теоретично наследство, на неговото дело към теорията и изкуството на социалистическия реализъм.

Основна естетическа категория при всеки художествен метод, при всяко изкуство е естетическият идеал. В светлината на този идеал се оценява съвременната действителност, миналото, този идеал отразява мечтите на художниците за бъдещето, тяхната представа за истинския човешки живот, за истинския Човек, за красивото и грозното в живота и пр.

В тази светлина е необходимо преди всичко да се разглежда и приносът на В. И. Ленин в развитието на теорията на социалистическия реализъм, на изкуството на тоя метод.

Аз вече писах в своята книга „Ленин и художествената литература“, че „най-големият принос на Ленин за руската и световната художествена литература е преди всичко по-нататъшното развитие на идеите на Маркс и Енгелс съобразно с новите условия в епохата на империализма и пролетарската революция, свързването на научния социализъм с революционното движение в Русия, създаването на Комунистическата партия на Съветския съюз и на Третия комунистически интернационал, победата на Октомврийската социалистическа революция, изграждането на Съветите, строителството на новото социалистическо общество... Без този общ поглед няма да разберем ролята и значението на Ленин и ленинизма за формирането на новия естетически идеал, за изграждането и утвърждаването в живота и литературата на новия положителен герой, за превръщането на пролетарския хуманизъм в основен патос на новата литература и пр. С други думи, няма да разберем г л а в н о т о в приноса на Ленин за литературата. Победата на марксизма-ленинизма на идеологическия фронт е първостепенно и най-важно условие за преодоляване на минали мирогледни и художествени ограничения, зараждането на новия етап в развитието на руската и световната литература — етапа на социалистическия реализъм, който представлява крачка напред в развитието на световната художествена мисъл.“¹

В това отношение е необходимо да се отиде още по-далече — необходимо е по-широко и по-дълбоко да се разкрие истинският принос на основоположниците на марксизма — К. Маркс и Ф. Енгелс — за създаването на теорията на научния социализъм, за създаването на Първия комунистически интернационал и значението на тези епохални явления за литературата и изкуството. Както отбелязва един от най-добрите познавачи на тези проблеми Г. Фридлиндер, „благодарение на по-нататъшната разработка на идеите на марксизма от В. И. Ленин става ясно, че марксистическата естетика не е случайно някакво, външно допълнение към учението на К. Маркс, а негова необходима съставна част, без която марксизмът не би бил това цялостно и всестранно мировъзрение, каквото той представлява по определението на Ленин“².

¹ В. Колевски. Ленин и художествената литература. С., 1970, 58—59.

² Г. Фридлиндер. К. Маркс и Ф. Енгелс и вопросы литературы. М., 1968, с. 6.

Авторът доказва убедително, че основният принцип на теорията и изкуството на социалистическия реализъм — принципът на комунистическата партийност — е формулиран най-напред от основоположниците на марксизма. „... Анализирайки възгледите на Маркс и Енгелс за литературата — пише той, — е важно да се подчертае, че мисълта за партийността на литературата на социалистическия реализъм е била за първи път отчетливо изразена и формулирана именно от Маркс и Енгелс, макар че при историческата обстановка на своето време основоположниците на марксизма още не са могли така широко и всестранно да я разработят, както това се отдава по-късно на В. И. Ленин в условията на друга историческа епоха.“³

Всичко това дава основание на автора, като разглежда естетическите възгледи на основоположниците на марксизма и по-специално разбирането им за реализма, да смята, че те са били устремени още от самото начало на съвместната им дейност „към бъдещия, към социалистическия реализъм“⁴.

В този план далеч още не е разкрит и приносът на следовниците на Маркс и Енгелс, направили така много за пропагандиране на тяхното учение, за свързването му с работническото движение, за утвърждаване на марксистическата естетическа мисъл. В това отношение особено голям дълг имаме ние, българските литературоведи и естети, що се касае до разкриване приноса на Д. Благоев. Отраден е фактът, че особено в трудове на съветски учени (Д. Ф. Марков, В. И. Злиднев и др.) той принос на Благоев придобива все по-голямо признание и популярност. Така, като цитира мисълта на Благоев за тенденциозността в изкуството, Ю. Лукин заявява:

„В приведените думи на Благоев по същество като че са сумирани изказванията на Маркс и Енгелс, умеещи да отличават истинската тенденциозност, която органично произтича от тъканта на произведенията, от спекулативната, когато недостигът на майсторство и талант у художника се компенсират със „социалистически“ фрази, ораторски прийоми, превръщащи героите в „прости рупори на духа на времето.“⁵

Както вече беше изтъкнато, всичко, което е говорил и писал Ленин, всичко, което той е направил, има отношение към борбата за победата на социализма, за тържеството на комунистическия идеал. А тази борба е първостепенно условие, основа за раждането и утвърждаването на новия естетически идеал в литературата и изкуството.

Но Ленин има и немалко произведения, особено от края на миналия и началото на нашия век, в които борбата за разкриване величието и благородството, красотата и хуманизма на комунистическия идеал, неговия обективен характер, историческата му необходимост и неизбежност са главна цел. През този период той смята тази задача за първостепенна. Така в книгата „Две тактики на социалдемократията в демократическата революция“ Ленин пише:

„Революциите са локомотиви на историята — казва Маркс. — Революциите са празник на потиснатите и експлоатираните. Никога народната маса не е способна да се прояви като активен творец на нови обществени порядки така, както във време на революция. В такива времена народът е способен на чудеса от гледището на тесногърдата, еснафска мярка за постепенния прогрес. Но необходимо е в такова време и ръководителите на революционните партии по-широко и по-смело да поставят своите задачи, техните лозунги винаги да вървят пред революционната самодейност на масата, да им служат като маяк, който да посочва нашия демократически и социалистически идеал във всичко-

³ Пак там, 292—293.

⁴ Пак там, с. 266.

⁵ Ю. Лукин. Ленин и теория социалистического искусства. М., 1973, с. 298.

то му величие и прелест, да сочи най-близкия, най-прекия път към пълната, безусловна и решителна победа.“⁶

А в книгата „Какво да се прави?“ Ленин сочи писателите революционни демократи, класическата руска литература като пример за това, как трябва да се показва величието и красотата на идеала, за да може той да завладее съзнанието на хората, да ги поведе: „...Роля на преден борец може да бъде изпълнена само от партията, ръководена от напредничава теория. А за да си представи поне що-годе конкретно какво означава това, нека читателят си спомни за такива предшественици на руската социалдемокрация като Херцен, Белински, Чернишевски и бляскавата плеяда революционери от 70-те години; нека помисли за онова световно значение, което придобива сега руската литература...“ (т. 5, с. 385).

И когато се появяват първите значителни художествени произведения, съзвучни на социалистическия идеал, отразяващи патоса на борбата на работническата класа, Ленин веднага ги взема на въоръжение, показвайки по такъв начин какво трябва да бъде новото пролетарско, социалистическо, днес ние казваме — социалистическиреалистическо изкуство. В статията си „Пред буря“ той пише:

„Повече смелост, другари, повече вяра в силите на обогатените с нов опит революционни класи и на пролетариата преди всичко, повече самостоятелен почин. Ние се намираме по всички признаци в навечерието на велика борба. Всички сили трябва да бъдат насочени към това да я направим едновременно, съсредоточена, пълна със същия героизъм на масите, с който са означавани всички велики етапи на великата руска революция. Нека либералите страховито кимат към тази идеща борба, изключително за да заплашат правителството, нека тези ограничени еснафи влагат цялата сила на „ума и чувството“ в очакване на нови избори — пролетариатът се готви за борба, дружно и бодро върви срещу бурята, стреми се към центъра на битката. Стига вече хегемония на страхливите кацети, тези „глупави пингвини“, които боязливо крият тлъстото си тяло в скалите.“

„Нека бурята по-силно забушува!“ (т. 11, 127—128).

В тази статия най-важното е не това, че тя „завършва с думите от „Песента на Буревестника“ от М. Горки“⁷. По-важно в случая е единството във възгледите на вождя на революционния народ и на певеца на революцията, това, което по-късно Ленин подчертава в едно от писмата си: „Другарят Горки така здраво се е свързал чрез своите велики художествени произведения с работническото движение в Русия и в целия свят...“ (т. 16, с. 100). Налице е единство в светоусещането и светоразбирането на тези двама велики хора, единство във възгледите за живота, възприемането на революцията като празник за угнетените и експлоатираните, еднаквото разбиране на борбата на работническата класа и на отношението към нея: т. е. — това, което лежи в основата на социалистическиреалистическото изкуство.

С какво удовлетворение Ленин посреща първото реалистично по форма на художествено обобщение мащабно произведение на Горки за съзнателната борба на работническата класа в Русия — „Майка“! „Аз казах — пише в очерка си за Ленин Горки, — че бързах да напиша книгата, но не успях да обясня защо бързах. Ленин утвърдително кимна с глава и сам обясни това: много добре, че съм бързал, книгата е необходима, много работници са участвували

⁶ В. И. Ленин. Съчинения, т. 9, 105—106. По-нататък в скоби се посочват само томът и страницата.

⁷ В. И. Ленин и М. А. Горький. Письма, воспоминания, документы. Второе дополненное издание. М., 1961, 194—195.

в революционното движение несъзнателно и сега ще прочетат „Майка“ с голяма полза за себе си.“

Не е трудно в тази оценка да се открият новата позиция, новите естетически принципи, принципите на социалистическия реализъм, както днес ги определяме, от които изхожда Ленин в преценката си за романа на Горки. Това е още по-очевидно, ако съпоставим тази преценка с оценките на Плеханов и Воровски за този роман, които са от позициите на критическия реализъм.

Да покаже най-същественото в живота на работническата класа, на трудовия народ — как идеите на социализма проникват в съзнанието на масите, как им помагат да се осъзнаят, да намерят своето място в живота, както писа Н. Вапцаров, — това е главната задача на новото изкуство, изкуството на социалистическия реализъм.

От тази позиция по същество Ленин оценява и романите на А. Барбюс „Огънят“ и „Яснота“. Барбюс е един от първите писатели, които показват как обезличената сива войнишка маса през годините на войната постепенно идва до мисълта за активна революционна борба против истинските врагове на народа. Именно тази новаторска същност в творчеството на Барбюс прави силно впечатление на Ленин, който проявява специален интерес към произведенията на писателя, обръща се с молба към другарите си да му ги изпратят. А. В. Луначарски припомня отзива на Ленин за романа „Огънят“: „Владимир Илич прочете тази книга с истински възторг. Той на няколко пъти ми изказа своето мнение, че това не е само удивителен манифест срещу войната, но че това е именно образец на изкуството, което в обстановката на империалистическата война ни е най-много нужно.“⁸

Необходимостта животът да се отразява от позициите на научния социализъм, да се покаже най-великото събитие на нашето време — борбата за тържеството на социализма, да се покаже организираната сила на тази борба, нейните герои, Ленин изтъква и в своето предисловие към книгата на Джон Рид „Десет дни, които разтърсиха света“: „Бих желал да видя тая книга разпространена в милиони екземпляри и преведена на всички езици, тъй като тя дава правдиво и необикновено живо написано изложение на събитията, толкова важни, за да се разбере какво е пролетарска революция, какво е диктатура на пролетариата“ (т. 36, с. 536).

Ленин утвърждава комунистическия идеал като най-възвишен, най-благороден, най-хуманен в историята на човечеството и сочи необходимостта от разкриването на този идеал в естетически план, като естетически идеал в борба с всички други — реакционни или утопически — теории и възгледи за живота. И тази негова дейност е изключително актуална и в наши дни както в политически и идеологически, така и в естетически аспект!

В. И. Ленин доказва убедително, че капиталистическата обществена формация е била исторически необходима и прогресивна за своето време от гледна точка на обществения прогрес и преди всичко — на развитието на производителните сили. Но в нашия век тя е античовешка не само от гледна точка на нравствеността (такава е била винаги), но е реакционна и от гледна точка на общественото развитие, на развитието на производителните сили. „Засилване на силния и пропадане на слабия, обогатяване на малцинството и разоряване на масата“ (т. 1, с. 87) — ето каква е същността на капитализма!

Ленин показва утопичността, историческата несъстоятелност и на всички други идеали. Колкото и да са примамливи „идилиите“ на природния начин на живот, на патриархалнообщинния строй, човечеството е напуснало вече тоя строй и никога няма да се върне към него. Идеалът на народниците (и на

⁸ А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 5, с. 509.

някои съвременни поклонници на тоя идеал) е против историята, против обществения прогрес: „И ето „приятелите на народа“ идеализират този строй, отхвърлят чисто и просто неговите тъмни страни, мечтаят за него — „мечтаят“, тъй като той много отдавна вече не съществува, много отдавна е разрушен от капитализма...“ (т. 1, с. 249).

Убедително, аргументирано В. И. Ленин показва несъстоятелността на теориите и възгледите на всички други утописти, екстремисти и пр. претенденти за бъдещето на човечеството, на „анархизма, на утопическия и дребнобуржоазния социализъм, на държавния социализъм, на професорския социализъм и пр.“ (т. 4, с. 176). (В наши дни ние бихме могли да прибавим още много „социализми“ и разни други „изми“!)

На всички тия несъстоятелни теории и възгледи В. И. Ленин противопоставя научния социализъм, истинския научен и обективен идеал на щастливото бъдеще на човечеството, сочи реалната сила, която е в състояние да избави трудещите се от игото на експлоатацията, невежеството и мизерията.

А всички тези проблеми имат пряко отношение към литературата и изкуството, към естетическия идеал, към заветната цел, към която са се стремили и се стремят истинските творци. Всичко това е предпоставка за „изработването“ и утвърждаването на комунистическия идеал в изкуството — централна, основна и най-важна категория на социалистическия реализъм.

Известно е, че в историята на човечеството е имало много благородни идеи и стремежи, намерили израз и в литературата и изкуството. Но повечето от тези идеи и стремежи са били утопични. Без да подценяваме в каквато и да било степен положителното влияние, което те са оказвали върху хората, трябва да отбележим, че в края на краищата те са се оказвали илюзорни, довеждали са до мисълта за невъзможността да се създаде тук, на Земята, щастлив и справедлив живот.

За първи път в историята на човечеството класиците на марксизма-ленинизма, създавайки теорията на научния социализъм, сочат и реалната сила, която е в състояние да реализира тия идеи. Неосценимият принос на Ленин в това отношение се състои в това, че той създаде партия от нов тип, свързва идеите на научния социализъм с работническото революционно движение. Победата на Октомврийската социалистическа революция, победното шествие на социалистическите идеи, на социализма по цялата планета е неоспоримо доказателство за обективния, исторически закономерен характер на ленинските идеи и принципи.

А всичко това, както вече беше изтъкнато, има пряко отношение към изкуството, към метода на социалистическия реализъм, към неговия естетически идеал, към неговия патос, към жизнелюбивия оптимистичен характер, към новия положителен характер на това изкуство и пр.

Неосценимият принос на Владимир Илич се състои обаче не само в това глобално идеологическо, политическо, обществено и естетическо решение на тези проблеми. Неговото отношение към М. Горки, Д. Бедни, А. Серафимович и други писатели показва какви грижи е полагал вождът на революцията за създаването на новото изкуство. По тези въпроси има много конкретни изследвания, така че не е необходимо тук да се говори за това. Бих искал само да подчертая усилията на Ленин да помогне на тези писатели и специално на М. Горки да усвои дълбоко идеите на социализма, да е близо до партията и особено до работниците болшевики — истинските герои на нашето време, — да почувствува тяхното светоразбиране и светоусещане, тяхната беззаветна преданост на делото на революцията, тяхната кристално чиста душа. При активното участие на Ленин Горки е бил избран за делегат със съвешателен глас на Петия Лондонски конгрес на партията. Ленин се стреми

да обкръжи Горки с най-добрите работници болшевики. Горки сам говори за това в очерка си за Ленин. Такъв болшевик е бил и Михаил (Н. Вилонов). Образът на тоя прекрасен революционер по-късно Горки обезсмъртява в специален очерк за него, показвайки го като един от тези, които с гордост могат да носят името Човек! За Горки Вилонов е истински носител на новия пролетарски хуманизъм. Не е трудно да се разбере, че именно такива болшевики са прототиповете на положителните образи в творчеството на писателя, че превъзходното познаване на тоя нов тип хора, разкриването на техния облик дава възможност на Горки да израсне като истински писател новатор, основоположник на социалистическия реализъм в руската и световната литература.

В. И. Ленин се е гордее с тези хора, смятал е, че те са най-добрите представители на нацията, че това са хората на бъдещето. В това отношение неговите думи за един от тях — Иван Василевич Бабушкин — са ярък пример за писатели и публицисти как трябва да се ценят, уважават и показват тези истински герои:

„Това са хора, които не година и не две, а цели 10 години преди революцията са се посветили изцяло на борбата за освобождението на работническата класа. Това са хора, които не са се похабили в безполезни, изолирани терористични акции, а са действували упорито, неотклонно в сред пролетарските маси, подпомагайки развитието на *тяхното* съзнание, на *тяхното* организиране, на *тяхната* революционна самодейност. Това са хора, които застанаха начело на въоръжена масова борба против царското самодържавие, когато кризата настъпи, когато революцията се разрази, когато милиони и милиони се раздвижиха. Всичко, което беше извоювано от царското самодържавие, е извоювано *изключително* с борбата на масите, ръководени от такива хора като Бабушкин.

Без такива хора руският народ би останал завинаги народ от роби, народ от слуги. С такива хора руският народ ще си извоюва пълното освобождение от всяка експлоатация“ (т. 16, с. 377).

Победата на Октомврийската социалистическа революция показва цялата правота на тези думи. Колко поучителни и за творци, и за издатели са думите на Ленин: „Ние възнамеряваме да издадем брошура с животоописание на такива работници. . . Такава брошура ще бъде най-хубавото четиво за младите работници, които ще се учат от нея как трябва да живее и действува всеки съзнателен работник“ (т. 16, с. 378).

Най-ярък представител на тоя нов герой в живота, който трябва да стане главен герой в литературата и изкуството, е самият Ленин. Трябва още много да се направи, за да се покаже величието и простотата на неговия образ, но и това, което е постигнато в съветската и световната литература и изкуство, дава основание да се твърди, че този образ е „критерий и пример“, както писа Маяковски, за нас, за членовете на социалистическото и на бъдещото комунистическо общество.

Едва ли е необходимо да се подчертава, че всички тези проблеми имат актуално значение и днес в споровете и дискусиите за социалистическия реализъм, за неговия естетически идеал, за положителния герой и пр. И може само да се съжاليا, че в тия дискусии не така често се привеждат думите на Ленин. . . След неговото разбиране например за положителния герой на епохата някак си трудно могат да се четат статиите, в които под една или друга форма се отрича самото съществуване на „положителен герой“, твърди се, че у всеки човек има „положителни и отрицателни черти“ и пр.

Само като изхождаме от това общо, глобално разбиране на връзката на ленинските идеи и дело с борбата за създаване на новото изкуство, изкуството на социалистическия реализъм, можем истински да разберем и оценим появ

вата и цялото значение на статията „Партийна организация и партийна литература“. В нея Ленин конкретно формулира най-важните принципи на това изкуство. Макар в статията да не срещаме понятието социалистически реализъм, по същество в нея става дума именно за този метод, за изкуството на този метод.

На Ленин принадлежи истинското разкриване на основния принцип на това ново изкуство — принципа на комунистическата партийност, принципа на партийното ръководство на това изкуство:

„В противоположност на буржоазните нрави, в противоположност на буржоазния предприемачески, търгашки печат, в противоположност на буржоазния литературен кариеризъм и индивидуализъм, на „господарския анархизъм“ и на стремежа за печалби — социалистическият пролетариат трябва да издигне принципа на *партийната литература*, да развие този принцип и да го осъществи във възможно по-пълна и цялостна форма.

В какво се състои този принцип на партийната литература? Не само в това, че за социалистическия пролетариат литературното дело не може да бъде средство за печалба на отделни лица или групи, то не може да бъде изобщо индивидуална работа, независима от общото пролетарско дело. Долу безпартийните литератори! Долу литераторите свръхчовеци! Литературната работа трябва да стане *част* от общопролетарското дело, „коелце и винтче“ на един-единен, огромен социалдемократически механизъм, привездан в движение от целия съзнателен авангард на цялата работническа класа. Литературната работа трябва да стане съставна част на организираната, планомерна, обединена социалдемократическа партийна работа“ (т. 10, 32—33).

Такова изкуство, такава реализация на принципа на партийността в миналото не са могли да съществуват. Нека припомним думите на Ф. Енгелс от писмото му до М. Кауцка: „При нашите условия романът се обръща предимно към читателите от буржоазните, т. е. непринадлежащи непосредствено към нас, кръгове и тук социалистическият тенденциозен роман изцяло изпълнява според мен своето предназначение, когато, изобразявайки правдиво действителните отношения, разкъсва господстващите конвенционални илюзии за тяхната същност, разклаща оптимизма на буржоазния свят и вдъхва съмнение в неизменността на съществуващото, без сам да предлага непосредствено някакво решение и дори, ако е възможно, без да взема явно страна.“⁹

И Б. А. Бялик е съвършено прав, когато пише: „От този извод е следвало, че в бъдеще, когато романът и цялата художествена литература ще могат да се обръщат преимуществено към читателите не от буржоазните, а от демократичните кръгове, не към „чуждите“, а към „своите“ читатели, — прогресивната литература не ще може да изпълни изцяло своето предназначение, ако се ограничава с посочените задачи, без да насочва към позитивни решения и да застава „явно на определена страна“. Предсказаното от Ф. Енгелс изменение на условията на литературното съществуване става в началото на XX столетие. За това с пълен глас възвестява статията на В. И. Ленин „Партийна организация и партийна литература“¹⁰.

В тази статия Ленин сочи и основната тематика и проблематика на новото изкуство, на цялата литература, в широкия смисъл на това понятие: „Това ще бъде свободна литература, която ще оплодотворява последната дума на революционната мисъл на човечеството с опита и живата дейност на социалистическия пролетариат. . .“ (т. 10, с. 36).

⁹ Карл Маркс и Фридрих Енгелс за изкуството. С., 1978, 23—24.

¹⁰ Ленинский принцип партийности литературы и современная идеологическая борьба. М., 1984, с. 62.

Но както във всички други свои трудове, така и в статията „Партийна организация и партийна литература“ Ленин е далеч от ограниченото разбиране на разглежданите проблеми. Като сочи основната тематика и проблематика на новото изкуство, той в никакъв случай не ограничава тези теми и проблеми. Главното за него е позицията, гледната точка на художника и още — кому е адресирано, за кого е предназначено това изкуство: „Това ще бъде свободна литература, защото не користта и не кариерата, а идеята за социализма и симпатиите към трудещите се ще привличат нови и нови сили в нейните редици“ (т. 10, с. 36).

В. И. Ленин нееднократно подчертава спецификата на литературата и изкуството, на творческия труд. Именно на цялостната специфика, а не само на отделни черти, моменти от творческия процес, от самото изкуство. Художественото творчество се отличава от другите форми на човешкото познание и съзнание не само със своите форми и изразни средства. То е специфично, незаменимо като цяло — отличава се преди всичко със своя предмет на познание и отражение, със своите задачи. Не само класиците на марксизма-ленинизма, но и всички големи творци отбелязват, че изкуството е преди всичко „човекознание“ (Горки), че то показва цялата действителност, но я показва през погледа на човека (определен човек в исторически, класов, национален и пр. план), заради човека чрез разкриване преди всичко на вътрешния, нравствен свят на човека с цел да обогати и усъвършенствува този свят. Към спецификата на изкуството се отнасят и всички проблеми, свързани с творческата личност, с таланта на художника, за което така настоятелно обръща внимание Ленин в своите статии за Л. Толстой. Достатъчно е да припомним думите:

„Той не каза нищо такова, което да не е било казано много преди него и в европейската, и в руската литература от тези, които стояха на страната на трудещите се. Но своеобразието в критиката на Толстой и нейното историческо значение се състои в това, че тя с такава сила, която е присъща само на гениални художници, изразяваше рушенето на възгледите на най-широките народни маси в Русия от посочения период и именно на селска, селяческа Русия“ (т. 16, с. 341).

Към спецификата на изкуството, както вече се изтъкна, се отнася и неговата цел и предназначение, неговото въздействие, цялостно въздействие върху цялостната човешка личност — и върху разума, и върху чувствата, и върху волята, и върху психиката.

Естествено към спецификата на изкуството се отнася и неговата форма, неговите изразни и изобразителни средства, неговата поетика и може би най-главното от нея — художественият метод!

Всичко това е необходимо да се има предвид, да се помни, когато се цитират думите на Ленин за спецификата на литературата и изкуството, на творческия труд: „Безспорно е, че литературната работа най-малко се поддава на механично уравниване, на нивелиране, на господство на мнозинството над малцинството. Безспорно е, че в тази работа трябва безусловно да се осигури по-голям простор на личната инициатива, на индивидуалните склонности, простор на мисълта и въображението, на формата и съдържанието“ (т. 10, с. 33).

Само като изхождаше от това правилно, научно разбиране за литературата, Ленин можа да определи същността и значението на произведенията на великия руски и световен писател Л. Толстой. Струва ми се, че Б. Айхенбаум за първи път обръща внимание на това, че наред с другите методологически моменти, статиите на Ленин за Толстой имат и пряко отношение към проблема за спецификата на изкуството и в частност — за художествения метод. А. С. Бочаров така и назовава своята работа — „Статиите на Ленин за Толстой и проблемът за художествения метод“. „Ленинската постановка — пише той, —

кат о въоръжава литературоведа *методологически*, го насочва към самостоятелно изследване, към специална разработка на проблемите, имащи отношение към спецификата на художественото творчество.¹¹

По такъв начин, когато говорим за отношението на теоретичното наследство, на делото на Ленин към проблемите на социалистическия реализъм, ние трябва да имаме преди всичко предвид, че Ленин изтъкна: появата на новите явления в самия живот, на новите хора — герои на нашето време, — борбата на работническата класа, на трудовия народ за победата на социализма; появата на нов тип творци — пролетарски, социалистически, служещи съзнателно със своето творчество на тази борба; появата на новия читател. В писмо до Горки, когото той смята за такъв именно нов, пролетарски писател, Ленин още през 1913 г. подчертава: „Читателят е нов, пролетарски — ще направим списанието евтино, — Вие ще започнете да пускате белетристика само демократична, без хленчене, без ренегатство. Ще сплотим работниците. А появиха се добри работници“ (т. 35, 63—64).

Искам накратко да засегна още един въпрос. Именно накратко, защото, както и при разглеждането на другите проблеми, и тук ще се изтъкне основното, главното в естетическите възгледи на Ленин, което има отношение към метода на социалистическия реализъм. Става дума за традициите и новаторството в изкуството на тоя метод, а във връзка с това и за богатството и многообразието на неговата поетика, на формите за художествено обобщение, на изразни и изобразителни средства и пр.

Почти във всички изследвания, посветени на естетическите възгледи на В. И. Ленин, когато става дума за художествен метод, се подчертава, че той е признавал и утвърждавал едва ли не само реализма, реалистичната форма на художествено обобщение, изкуството на реализма, на критическия реализъм.

Мисля, че и в дадения случай проблемът трябва да се разглежда по същество, като се изхожда от цялото теоретично наследство на Ленин, а не да се сочат само отделни цитати и изказвания.

Първостепенно значение за разбиране не само на социалистическия реализъм, но и на изкуството въобще има ленинската теория на отражението. Както отбелязват специалистите, „като се ръководи от ленинската теория на отражението като методологическа основа и научно осветляване на закономерностите и развитието на изкуството и на закономерностите на художественото творчество като процес, марксистко-ленинската философия разглежда изкуството като особена форма на отражение на действителността, а също така като форма на общественото съзнание, основното съдържание на която е отразяването на естетическото отношение на човека към света“¹². И А. Н. Йезуитов е съвършено прав, когато заявява, че „изкуството по принцип е отражение на живота, и отричане съществуването на обект на отражение извън художника води практически до ликвидиране на изкуството като такова“¹³.

Отношението към ленинската теория на отражението е основен критерий, демаркационна линия, която отделя истински научното, творческо разбиране на изкуството от всякакъв род идеалистически, субективистки разбирания за него. По своята същност основният принцип на тази теория, за който така често обичаше да подчертава академик Тодор Павлов, че познанието е субективен образ на обективните неща, важи изцяло и за изкуството, за цялото изкуство, а не само за изкуството на реализма! И може да будят само удивление твърдения като следното:

¹¹ Вопросы литературы, 1958, кн. 4, с. 92.

¹² И. П. Фарман. Теория познания и философия искусства. — В сб.: Гносеология в системe философского мировоззрения. М., 1983, с. 326.

¹³ А. Н. Йезуитов. В. И. Ленин и вопросы реализма. Л., 1980, с. 147.

„В миналото у нас нерядко говореха, че художественият образ е субективно отражение на обективния свят. Днес това определение все повече ни се струва недостатъчно и просто неточно. Наистина при такова разбиране на художествения образ всяко негово отличие от образа в гносеологически смисъл се загубва. Та нали е достатъчно ясно, че гносеологическият образ, т. е. образът, възникнал в човешкото съзнание при отразяването на действителността, няма нищо общо с художественото творчество.“¹⁴

Разбира се, че през последните години се направи много за разбиране спецификата на литературата и изкуството. Но да се твърди, че гносеологическият образ няма нищо общо с художественото творчество, това е такова залитане към „спецификата“, което действително „няма нищо общо“ с . . . марксизма-ленинизма, с научната естетика!

Художественият образ не само може, но и трябва във философски, гносеологически план да се разглежда като субективен (на автора, на твореца, с всички произтичащи от това особености) образ на обективната действителност. Без това няма и не може да има научна естетика, правдиво изкуство. Само хора, които в научен, философски план отстояват съзнателно позициите на идеализма, в обществено-политически план се стремят да откъснат изкуството от живота, от проблемите на действителността, могат да твърдят, че „творението на изкуството възниква не като отражение на нещо друго, а като затворена в себе си структура“¹⁵, както прави това западногерманският литературовед В. Кайзер.

Като разкрива несъстоятелността и вредността на подобни теории, академик М. Б. Храпченко подчертава, че „синтетичният художествен образ *отразява* процеси, ставащи в живота на хората“¹⁶. Това е и ще бъде основно положение на научната, марксистко-ленинската естетика. Всяко отклонение, съзнателно или несъзнателно, от това положение е пагубно и за теорията, и за художествената практика!

Развитието на културния живот в социалистическите страни, особено в такива кризисни моменти, както по време на събитията в Унгария през 1956 г., в Чехословакия през 1968 г. и др., говори достатъчно красноречиво за това. През пролетта на 1968 г., пише Г. Гързалова, десните сили вземат връх в културния живот в Чехословакия и налагат елитарни, индивидуалистични, антимарксистически възгледи в теорията и в художествената практика. „Беше налице стремеж да се върне развитието на чешката литература назад, тя да стане оръдие на десните, реакционни обществени сили. . .“¹⁷

Всеки, който е следил развитието на културния живот в Чехословакия през този период, както и в други страни при подобни ситуации, знае, че на най-яръстни нападки се подлагат теорията на отражението, принципът на комунистическата партийност. И това съвсем не е случайно. Тези два принципа са тясно свързани един с друг. Теорията на отражението, както убедително доказва това И. Дзеверин, е „гносеологическият фундамент на партийността“¹⁸.

Показателно и поучително в това отношение е и това, което става през последните години в Полша. „Въпросите и проблемите, свързани с принципа на партийността на литературата и изкуството, а също така естетиката и методът на социалистическия реализъм станаха предмет на яростна идеологическа борба в съвременния свят“ — пише Базили Бялокозович. И по-нататък

¹⁴ А. Э л ь ш е в и ч. Единство цели — многообразие поисков. Л., 1980, 114—115.

¹⁵ Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Vierte Auflage. Bern, 1956, S. 5.

¹⁶ М. Б. Храпченко. Художественное творчество действительность, человек. М., 1978, с. 266.

¹⁷ Kritika buržoáznych koncepcii v Literaturney vede. Bratislava, 1982, S. 28.

¹⁸ У. Д з е в е р и н. Про литературно-естетични погледи В. И. Ленина. Київ, 1981, с. 18.

той сочи колко широки размери е приела тази борба в Полша, как антинаучните, антимарксистическите постановки са просто залели печата. „Погрешното тълкуване на социалистическия реализъм, а така също на други понятия, изработени от марксистическото литературознание, са проникнали в разнообразни аналитични и синтетични трудове, а така също в енциклопедичните и справочни речници.“¹⁹

Постановката, че художественото творчество е отражение на човешкия живот, на реалната действителност, е валидна за литературата на всички времена и народи. Но във всяка страна, на всеки етап от нейното обществено и културно развитие това отражение има свои специфични особености. „Отразяването на действителността не е еднакво по своите способности през различните исторически епохи, в различните художествени направления. Непосредствените връзки на синтетичния художествен образ с реалната действителност в никакъв случай не изключват не само огромното разнообразие на естетически обобщения, но и на тяхната различна обемност и дълбочина.“²⁰

Само от тая гледна точка трябва да се преценява и отношението на Ленин към литературата и изкуството на миналото, към проблема за традициите и новаторството в съвременното и бъдещото изкуство на развитото социалистическо и комунистическо общество. Няма абсолютно никакви основания да се смята, че Ленин е ценял и утвърждавал само една форма на художествено обобщение, само изкуството на реализма.

И в тоя случай трябва да се изхожда от цялостното разбиране на Ленин за художественото творчество, за художествения прогрес.

Нека посочим основните положения на това разбиране. В своята реч пред комсомолците, пред бъдещите строители на съветското общество, на съветската култура, „Задачите на младежките съюзи“, Ленин заявява: „Пролетарската култура трябва да се яви като закономерно развитие на ония запаси от знания, които човечеството е създало под гнета на капиталистическото общество, на помещицкото общество, на чиновническото общество“ (т. 31, с. 283).

И почти същите мисли в по-разгърната форма срещаме в проекта на резолюцията за пролетарската култура, именно култура:

„Марксизмът си извоюва своето световно-историческо значение като идеология на революционния пролетариат с това, че марксизмът съвсем не отхвърля извънредно ценните завоевания на буржоазната епоха, а, напротив, усвои и преработи всичко ценно в повече от двехилядогодишното развитие на човешката мисъл и култура. Само по-нататъшната работа върху тази основа и в същата насока, одухотворявана от практическия опит на пролетарската диктатура като последна негова борба против всяка експлоатация, може да бъде призната за развитие на действително пролетарската култура“ (т. 31, с. 317).

Имаме всички основания да твърдим, че тези положения, отнасящи се до пролетарската, социалистическата култура в цяло, са напълно валидни, отразяват ленинската гледна точка и за социалистическата литература и изкуство в частност. Ленин утвърждава, че марксизмът наследява и развива не само постиженията на социалистическата, на марксистическата мисъл от миналото, а човешката култура в нейната цялост, в това число и завоеванията на идеализма, например диалектиката! Това, разбира се, не отменя отборния характер, класовия и партийен подход към културата на миналото, не отменя разбирането за двете линии в тази култура.

¹⁹ Б. Бялокозович. Ленинский принцип партийности литературы и современные формы идеологической борьбы. Варшава—Москва, 1985, 13—14.

²⁰ М. Б. Храпченко. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978, с. 267.

Аналогията е нещо относително и рисковано, но, струва ми се, че имаме всички основания в дадения случай да припомним до нея, сравнявайки отношението на Ленин към културата като цяло с неговото отношение към реализма, към реалистичната форма на художествено обобщение и към художествения опит на човечеството като цяло. Да, Ленин е ценял преди всичко и от принципиални съображения, и по личен вкус произведенията на правдивото реалистично изкуство, принципите на реализма. Но няма и не може да има никакви основания да се смята, че той е ограничавал пролетарското, социалистическото (днес ние казваме социалистическиреалистическото) изкуство само с тази форма на художествено обобщение, само с поетиката на реализма.

А подобни твърдения пряко в текста или в подтекста се срещат и в най-сериозните изследвания по тези проблеми.

Както вече беше казано, Ленин е имал личен вкус, лични предпочитания. И слава богу, че е така. Можем да си представим какво скучно, безинтересно би било обществото, в което всички хора имат само един вкус! От руските писатели на XIX в. Ленин е обичал Чехов, Толстой, Чернишевски, Некрасов и, разбира се, основоположника на съвременната руска литература — Пушкин. Изкуството, начинът на писане у тези писатели са били особено скъпи на Ленин. Томове от произведения на тези писатели той носи със себе си даже когато е заточен. . .

Но Ленин е ценял не само писателите реалисти. Известно е, че негов любим писател е също романтикът В. Юго. Той високо е ценял революционно-романтичните по форма на художествено обобщение и социалистически-реалистически по метод, както днес ги определяме, произведения на М. Горки „Песен за Сокола“, „Песен за Буревестника“, „Приказки за Италия“, произведения, които стават манифест, символ на борбата на работническата класа. Н. К. Крупска пише в спомените си, че Владимир Илич е харесвал „песните за Сокола и Буревестника, тяхната нагласа. . .“²¹ Интонацията, ритъма на речта, образността от „Песен за Буревестника“ Ленин използва, както вече беше изтъкнато в началото, в своята статия „Пред буря.“ Известно е каква огромна роля изиграват тези произведения за възпитаването на работниците революционери. Ето как един от тях — Петър Заломов, прототип на образа на Павел Власов от „Майка“ — определя тази роля: „Песента за Сокола“ беше за нас по-ценна от десетки прокламации. Ние се учудвахме на глупостта на царската цензура, която я беше пропуснала, защото само мъртвият или безкрайно долен и страхлив роб можеше да не се събуди от нея, да не се възпламени от гняв и жажда за борба.“

Като отчита това влияние, Ленин в писмо до Горки от февруари 1912 г., като изказва своята радост от успехите в партийната работа, моли писателя: „Най-после успяхме — въпреки ликовидаторската папача — да възродим Партията и нейния Централен комитет. Надявам се, че ще се радвате на това заедно с нас.“

Няма ли да напишете майски позив? Или позивче пак в майски дух? Късичко, „въодушевяващо“, а? Направете както в миналото — спомнете си 1905 година — и драснете две думи, ако Ви дойде желание да пишете. В Русия има 2—3 нелегални печатници и ЦК ще ги преиздаде навярно в няколко десетки хиляди. Добре би било да имаме революционна прокламация от типа на „Приказките“ („Приказки за Италия“ — б. м., В. К.) в „Звезда“ (т. 35, с. 1).

Революционната романтика може и трябва да се разглежда не само като необходим елемент в съдържанието на новото изкуство (както това ставаше в миналото!), но и като необходима поетична форма, която обогатява поети-

²¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 633.

ката на социалистическия реализъм. Нещо повече, тя е, трябва да бъде част от мирогледа, от светоусещането, от духовния свят на революционера, на новия човек. В „Предговора към руския превод на писмата на К. Маркс до Л. Кугелман“, като припомня за дейността на Парижката комуна, Ленин пише:

„И като участник в масовата борба, която той преживявал със свойствените нему жар и страст, живеейки в изгнание в Лондон, Маркс се заема да критикува *непосредствените стъпки* на „безумно храбрите“ парижани, „*готови да шурмуват небето*“.“

О, как биха се надсмивали тогава над Маркс нашите „реални“ мъдреци измежду марксистите, които разнасяха в Русия през 1906—1907 г. революционната романтика! Как биха се подигравали над *материалиста, икономиста*, врага на утопите, който се прекланя пред „опита“ да се шурмува *небето*!“ (т. 12, с. 97). В превода на предпоследното изречение е допусната груба грешка, която коренно изменя казаното от Ленин. „Разносить“ в случая не означава разнасям, а „ругая“ (б. м., В. К.).

Нужно ли е да напомням какво място заема революционната романтика, революционната форма на художествено обобщение в творчеството на едни от най-талантливите поети социалистически реалисти като В. Маяковски, Е. Багрицки, М. Светлов, Н. Тихонов, Х. Смирненски, В. Броневски, Н. Хикмет, П. Неруда и др.?

Силно хиперболичното изкуство, изкуството на експресията, изкуството, в което преобладават абсурдни ситуации, деформация и пр. не са били много по вкуса на В. И. Ленин. Нека си спомним началото на неговата оценка за стихотворението на Маяковски „Вечнозасадащите“: „Вчера случайно прочетох в „Известия“ едно стихотворение от Маяковски на политическа тема. Аз не принадлежа към поклонниците на неговия поетичен талант. . .“ (т. 33, с. 217).

Но своя личен вкус Ленин не е налагал на другите, нито пък е правел от него държавна и партийна политика, критерий за тази политика. Като прави уговорката, че не е „поклонник“ на поетическия талант на Маяковски, Владимир Илич дава изключително висока оценка на неговото стихотворение именно от политическа гледна точка: „Но отдавна не съм изпитвал такова удоволствие от политическа и административна гледна точка. В своето стихотворение той унищожително осмива заседанията и взима на присмех комунистите за това, че все заседават и презаседават. Не зная как е относно поезията, но относно политиката гарантирам, че това е съвсем правилно“ (т. 33, с. 217).

Нека да припомним и отношението на В. И. Ленин към своеобразното изкуство на клоуните: „В Лондон — пише Горки — имахме свободна вечер. Отидохме неголяма компания в „мюзикхол“ — демократично театърче. Владимир Илич се смя охотно и заразително, гледайки клоуните и ексцентриците. . .“²² Нещо повече, Ленин е говорил „интересно“ за ексцентризма, „като особена форма на театралното изкуство“.

В същия очерк Горки говори и за отношението на Ленин към утопичния роман: „След около две години на Капри, като беседваше с А. А. Богданов-Малиновски за утопическия роман, той каза:

— Ето Вие да бихте написали за работниците роман на тема, как хищниците на капитализма са ограбили земята, изразходвали са всичкия нефт, всичкото желязо, дървесина, всички въглища. Това би било много полезна книга, синьор махист!“²³

Можем да си представим как би се отнесъл Ленин към подобни произведения на социалистическото изкуство, които се появяват значително по-къс-

²² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 17, с. 17.

²³ Пак там.

но и обогатяват изкуството на социалистическия реализъм, палитрата на неговата поетика; неговото отношение например към творчеството на Б. Брехт. В своята книга „Огледала на изкуството“ големият познавач на Брехт и на съвременната западна литература въобще Д. Затонски пише по този повод: „Тоя род изкуство, характерно за XX в., по време на Ленин само едва започва да се създава и по-специално от тоя вид театър, за който става дума в разговора му с Горки. Едва десет-петнадесет години по-късно „епическият театър“ на Брехт изкристализира. Но материалистическата диалектика на Ленин не само е допускала възможността от неговото появяване, в известен смисъл тя вече го е предвиждала.“²⁴

А днес, когато се изучават проблемите на поетиката на социалистическия реализъм, проявите и перспективите на нейните възможности, на нейното богатство и многообразие, творчеството на Брехт е един от ярките примери за това богатство и многообразие. А ето как се определят източниците на неговата поетика и творчество: „От своя страна поетиката на Брехт се формира в опосредствувано, но несъмнено съотносяне с традициите на немските народни песни от XIV—XV в., на Немското просвещение, на народната книга от XVI в., на „Фауст“ от Гьоте. И драматургията на Брехт не може да се разбере, ако не се види сложността на нейното съотношение с творческия опит на левия експресионизъм в Германия и тясно свързаните с него художествени явления на XX в.“²⁵

Ето защо не може да се смята за научна, още по-малко за ленинска гледната точка, теорията, която свежда поетиката на социалистическия реализъм само до поетиката на реализма. Не, социалистическият реализъм, неговата поетика са по-широки и по-богати. И те ще се обогатяват още повече, колкото повече страни и народи ще се приобщават към социализма, към социалистическата култура и внасят своя принос и като национални традиции, и като неповторимост на творческите индивидуалности в изкуството на социалистическия реализъм.

Едва ли е необходимо да се сочи, че всички тези проблеми са от изключителна важност не само за теорията, за правилното научно разбиране на метода на социалистическия реализъм, но и за художествената практика, за развитието и разцвета на изкуството на тоя метод!

²⁴ Д. Затонски. Зеркала искусства. М., 1975, с. 19.

²⁵ Н. К. Гей. Художественная форма и национальные традиции. — В сб.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. Т. II. М., 1971, с. 15.

АПРИЛСКИЯТ СПОР В ПЕЧАТА ЗА ПЪТЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА (продължение)

МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

И през 60-те години критиката се бори за сдобиване с чувство и артистичност. Мъките на критиката да се превърне в самостоятелно изкуство се оглеждат и в портретната статия на Здравко Петров, печатана на страниците на сп. „Септември“ през 1962 г. под заглавие „Превъплъщението на Палечко“. Каквито и слабости да се търсят, с тази статия се известява началото на едно почетивно, по-увлекателно, по-образно писане. Свикнали с нормативната критика, ние със сърцето си приемахме този нов за нас тип критика, но със съзнанието си я подлагахме на подозрителен анализ. Но в това време някои, които искаха да правят артистична критика, отидоха в другата крайност, като подцениха писателската позиция и съдържанието на творбите. Ще се опрем на прочутата рецензия на Цветан Стоянов, публикувана в сп. „Септември“, 1962 г., озаглавена „Драма и лирика“. Авторът, като разглежда Васил Попов, възвеличава тъкмо онова, което е умозрително и е плод на подражание. Че наистина нещо ново има в нашата критика на страниците на сп. „Септември“, усещаме, като прочетем необикновено развълнуваната статия на Ефрем Каранфилов „Жулиен Сорел на изпит пред йезуитите“. През периода 1962—1966 г. сп. „Септември“ подпомага априлската линия най-вече с обогатяването на марксистически критически поглед по пътя на онова мислене, в което има горене, знания и мащабност на откритията.

Неслучайно се заговоря за стила на критическата книга (Тончо Жечев. Съдбата на критика. — Септември, кн. 1/1963). Авторът гледа на първата книга на Здравко Петров като на сборник от статии, печатани в списания и вестници, които очертават ярка критическа физиономия. На Здравко Петров се признава заслугата за обогатяване представите за литературната критика сред останалите жанрове на литературата. Т. Жечев е категоричен. Здравко Петров и с писанията си, и с разговорите си е част от самата литература. За Т. Жечев Здравко Петров е непримирим към битовото принизяване на живота. Цитира два стиха от Рилке:

Защото има отколесна вражда
между живота и велики дела.

Здравко Петров е вътрешно съсредоточен и вгълбен в литературата. Това не е поза, а негова същина — допълва Т. Жечев. Авторът на статията улавя и темперамента, и смелостта на Здравко Петров да пресъздава литературните заболявания с рядка честност и откровеност. Тончо Жечев пластично очертава пътя на Здравко Петров от бригадирските дни и писания на ремсови инструкции в гимназията, през журналистическите изяви, до положението му на критик,

изразител на идеите и мечтите на първото следдеветосептемврийско младо поколение. Прави уговорката, че благодарение на Април 1956 г., който позволи да се доведе докрай прекъснатата борба от 30-те години за освобождаването на марксистическата критика от практиката да извлича изкуството направо от социалния живот, се създава основата, на която израстват статиите на Здравко Петров.

За Тончо Жечев най-голямото постижение е всъщност разрастването на малкия критически хор в многогласен хор. И тук той открива лирическият тонор на Здравко Петров.

Т. Жечев не пропуска и богатите асоциации в статиите на Здравко Петров. Припомня една мисъл на Хайне, взета от писмото му до Мишле: „Вие нищо не забравяте, защото помните със сърцето си.“

Оттук и определението на Здравко Петров като критик на подчертаната емоционална памет.

Вярно е, Т. Жечев не посочва слабостите на първата критическа книга. Но негова заслуга е, че заговорва за стила на критика, като ни убеждава, че Здравко Петров допринася за лирическите интонации в литературните тълкувания. Т. Жечев апелира към търпимост спрямо дарованието на Здравко Петров. Но точно с това не е съгласен Пенчо Данчев. На думи признава вътрешната свобода и таланта на критика, но дълбоко в себе си е смутен от подобна артистична критика. Пенчо Данчев е уловил известен субективизъм у Здравко Петров, непостоянство и поетични капризи. Но премълчава, че статиите му са пропити от желанието да насърчат поетите, които обогатяват духовния свят на съвременника. Поетичният поглед към литературата съвсем не е пропит от ревизионистични стремления. Здравко Петров предпочита да разкаже за своето общуване с поетичния свят, отколкото да даде окончателно формулирана оценка. И затова рязко прозвучават твърденията на Пенчо Данчев в статията му „Критически талант и критически принципи“ (сп. „Септември“, кн. 5, (1963)). Но самата статия, макар и да има верни попадения, говори, че отново не се прави разлика между полемичната борба, която е присъща на идейните противници, и дискусията, свойствена на идейните съмишленици. Тук е и разковничето на непримиримостта между Пенчо Данчев и тогавашните млади критици. Здравко Петров и по потекло, и по възпитание, и по мислене е съмишленик, който трябва да бъде критикуван, но не и атакуван от позицията на съмнението и подозрителността в основните намерения. И докато сп. „Септември“ се осмелява чрез Тончо Жечев да говори за стила на самата критика, се отпечатват и две противоположни мнения за стихосбирката „Позиция“: М. Николов — „Поетът улавя скоростта на времето“ и Иван Пауновски — „Позиция, която никой не атакува“ — Септември, 1963, кн. 2). За разлика от Минко Николов, който излиза от тенденциите в чуждите литератури, за да оцени положително търсенията на Левчев, то Пауновски е краен в отрицанието си. Той е подразнен от известна поза в стиховете на Левчев и не вижда онзи експеримент, който носи истинско откритие.

Априлската атмосфера дава право на творците да изразяват мнението си. Само така се стига до истината. Ще напомним, че точно тогава и Анастас Стоянов излиза със статията „Поезия и пунктуация“ („Септември“, 1963, кн. 3). Той отстоява възгледа за поезия без пунктуация. Даже и публикува стихове без препинателни знаци. Разбира се, това не е ново, но той има възможност да сподели този измамен експеримент.

Заедно с това отговор на подобни увлечения дава Георги Димитров-Гошкин („Характер, граници и влияние на буржоазната идеология“, сп. „Септември“, кн. 10/1963). Списанието неслучайно води борбата за идейната чистота на литературата. (Георги Марков „Мода и литература“, сп. „Септември“, кн.

6/1964, Стоян Илиев „Някои аспекти на поетизацията“, сп. „Септември“, кн. 8/1964). Преди това, през 1963 г., списанието в рубриката „Литературен форум“ осъществява разговор на тема „Свободата на сатирика“. Изказват се Светослав Минков, Радой Ралин, Челкаш, К. Павлов, Ас. Босев, Банчо Банов, Ан. Тодоров, Ал. Миланов, П. Незнакомов, Г. Узунов. (сп. „Септември“, кн. 1/1963). Свободно се дискутира големият проблем за мястото и характера на сатирата в съвременното социалистическо общество.

Но критическата дискусия, разгоряла се на страниците на „Септември“ с разглежданата статия на Пенчо Данчев „Критически талант и критически принципи“, е наистина запомнящо събитие. Здравко Петров е изненадан, че П. Данчев, който е писал по-живо през догматичните години, е против артистичната критика и против писането (сличен акцент) „Наследствени грехове“, сп. Септември“, кн. 3/1965). За Здравко Петров статията на П. Данчев ни връща към годините на авторитарност, псевдосеризоност и псевдосolidност, които жертвуват истината заради фразеологията, непосредствения вкус, заради тезисността, сърдечността, заради кумирите. Здравко Петров е за критика, създавана с вкус, култура, а не за критика, сътворена от постулати. Той казва: „Сам по себеси и най-добрият метод не може да те направи критик.“ За него методът е оръжие в ръцете на твореца. Иначе се изражда в шаблон. Той не отрича критическите принципи, но набляга на духовната извисеност и на откритията на критика. Говорейки, че критиката е и идеология, и творческа философия, и вдъхновение, признава, че има увлечение по естетическия психологизъм. И заедно с това защитава портрета като драматична биография, като разкритие на естествена драма, присъща на човека. В разговора се намесва и Кр. Куюмджиев („Лекарию, излекувай се сам“, сп. „Септември“, кн. 3/1965). Критикът отхвърля обвинението, че самият той е законодател на личния вкус. Кр. Куюмджиев е за творчески полет, за личната страст в критиката, против сухотата и описателността. Според него П. Данчев отъждествява критиката с чистата рационална дейност. Кр. Куюмджиев, без да пренебрегва обществено-политическия контекст на явленията, е за критика, близка на човекознанието, което е съкровена цел на творчеството. Белезите на подобна критика той открива в проявите на Минко Николов, С. Султанов, Т. Жечев, З. Петров. Критиката за него е творчество, но той пише, че критиката трябва да бъде умна, логична, последователна. Той е за критици, които се вдъхват от изкуството и се изявяват чрез критиката. Кр. Куюмджиев изключително остро обвинява догматичната критика в школко отношение към наследството, в изопачаване на онова, което е стойност на творбите на д-р Кръстев, П. Славейков, Н. Лилиев, Т. Траянов, Йовков, П. Тодоров, Б. Пенев. Според него догматичната критика е създавала публика, която не се наслаждава на изкуството. Той е нейният най-голям грях. За Куюмджиев опитът да се накара Здравко Петров да пише обективно е всъщност желание да се обезличи самият критик. В кн. 4 на „Септември“ от 1965 г. Минко Николов отпечата статията „Отговорност и възможности на критиката“. Спокойно говори за трите етапа в развитието на нашата критика от 9. IX. 1944 г. насам. Първият етап — 1944—1949 г. — е етап на обновление, на антифашистко сцеление, на осмисляне, на търпимост и лично предпочитане. На първи план са проблемите за литературата като за познание, за мироглед и метода, за реализма. Особено важно е, че тези години са години на борба с буржоазната идеология, като не се игнорира толерантността спрямо творческите стилове.

Вторият период — 1949—1956 г. — е според Минко Николов период, през който осъществяването на големия идеал се придружава с попадането в плен на догматичните норми. От една страна, честно желание за служба на революцията и народовластието, от друга — култовска атмосфера. Търсенето се заменя от

декретирани. Критиката е превърната в център за натиск, в разсадник на догматични форми, в директория, в която се четат присъди.

Третият период е Априлският период. Това е време, когато сред споровете и лутаници се решават според Минко Николов въпросите за идейността и художествеността, за ролята на художествената специфичност, за мястото на творческата личност и т. н. Като се позовава на П. Зарев, П. Данчев, Е. Каранфилов, С. Султанов, Здр. Петров, Кр. Кулумджиев, Минко Николов доказва еволюцията на самата критика. За П. Данчев пише, че той е категоричен и лесно издава пороците на догматизма и амбицията за усвояване на недогматични литературни критерии. Но заедно с това смята, че критиката трябва да има повече историчност и обективност. Без да отрича артистичната критика, определя я като едностранчива.

Като пише за блестящите портрети на С. Радев за д-р Кръстев, на Б. Пенев за Л. Стоянов, на К. Христов за П. Славейков, все пак говори за известна деформация, настъпила като резултат от крайните лични пристрастия. Критикът според Минко Николов не е нито ватман, нито пътник в трамвая. За М. Николов критикът не е обикновен спътник, обикновено конференсие. Критикът е принципен и доброжелателен, загрижен другар и страстен ценител. Критиката разчита на гражданската си позиция и на вкуса, на широкото си мислене, на усета си към пълноводието на социалистикореалистическата литература. Лично аз и тогава, и сега се придържам най-вече към тази статия.

В кн. 5 на сп. „Септември“ от 1965 г. дискусията продължава с двете статии „За ленинския стил в литературната критика“ и „Някои бележки на белетриста за състоянието на критиката“. В първата статия Ангел Тодоров припомня спора Вазов — П. Славейков, за да изтъкне горчивите последици, които се получават от фанатичните препирни. Възхищава се от критика-воин, който има определена цел и определен идеал (Белински, Брандес, Иполит Тен, Бакалов, Луначарски).

Ангел Тодоров апелира за търпимост към критическите стилове, които са в границите на социалистическия реализъм. Затова говори и за достойнствата на младите критици като Т. Жечев и Здр. Петров. И в същото време не е съгласен със Здр. Петров при разглеждането на поетите да се осланя само на интуицията и таланта си и да забравя за изходните си теоретични положения. Конкретно разглежда субективни прояви на Здр. Петров по отношение оценките на някои поети. Ангел Тодоров дава за пример литературните статии на Ленин, които са добро методологично указание за съвременна марксистическа критика.

Драгомир Асенов във втората статия, без да споделя мнението на Анатол Франс, че критиката е жанрът на бъдещето, говори за нейната роля. Той е за дискусии, които да не се осланят на арбитър и на предварителна аргументация. Той е срещу онези критици, които често менят мерника си.

Петър Динев също застъпва тезата за разчупване на догматизма в мисленето, езика, формата, изразните средства („Без монополизъм в литературната критика“, сп. „Септември“, бр. 6/1965 г.). Той направо открива нещо болезнено в психологическата атмосфера на статиите на Здр. Петров и Кр. Кулумджиев и в същото време признава, че тези статии блестящо защитават артистичната критика. Динев е съгласен с Минко Николов, който добре е обосновал опасността от субективизма на артистичната критика. В същото време той смята, че новият повей в критиката ни идва най-напред от статиите на П. Зарев и Г. Цанев за П. Славейков, Яворов, Дебелянов, Йовков и т. н. Динев направо говори за неправилното противопоставяне на артистичното и рационалното начало в критиката. Споменава полския критик Казимеж Вика, който великолепно съчетава и критиката, и литературната наука. У него все пак надделява литературният историк, докато у Тадеуш Бой Желенски доми-

нира според Динеков критикът. Желенски е темпераментен критик, поет, преводач и автор на знаменити книги за Балзак, Молиер, Мицкевич. Той е блестящ критик и учен. За Динеков критиката, независимо дали е артистична или рационална, е еднакво призвана да каже истината за една творба, за един писател, за една литература. И тази истина да бъде осветлена от личен ъгъл. И така едни могат да дават преглед на съпреживяването, други на класово-социалната оценка, трети на философския анализ, но по-важното е всички те да зачитат известни обективни принципи и известна историчност.

Емил Манов участва в спора с голяма статия, озаглавена „Някои приключения на филигранното съпреживяване в критиката“ (сп. „Септември“, бр. 7/1965).

Авторът не крие, че пише с вътрешен протест. Той е изключително недоволен от статиите на Здравко Петров и Кръстьо Куюмджиев. За него те са прекалили с повтаряне на фразите „студената логика“, „обективността“, „формулите“ и т. н. И в същото време заявява, че обича блестящите афоризми и дрзката парадоксалност на Уайлд, даже и на Мережковски и Киркегор, но му е по-скъпо яковинското пристрастие към революционния разум. Той е убеден, че антидогматичният пламък се раздухва от бясна ненавист и от убеждението в собствената абсолютна правота. И в същото време поддържа идеята, че съпреживяването на художественото произведение не е достатъчно, за да се стигне до едно вярно обективно тълкуване, така както в миналото не бяха достатъчни социологическите и политическите обобщения. Според него моментът на обективност в оценката и самата оценка си остават задължителни за критика. Поемайки защитата, той минава в неспирна атака, като се спира подробно на Валери Петров. Емил Манов обвинява младите тогава критици в създаване на нови схеми по отношение творчеството на Валери Петров. Нещо повече, той е категоричен в извода си: „Но читателят на критически портрети, статии, есета е длъжен да познава картината, поета, композитора, за които критикът пише, ако иска да разбере за какво става дума, да вземе отношение към критиката. Защото в първия случай главното е художникът, светът на неговото изображение, неговото възприемане на действителността (макар че и тук реалистичната естетика има изисквания за правдивост), докато във втория — главното е оценката на естетическата реалност, каквато представлява произведението на художника. Именно тук трябва да се търси творческият дух на критика преди всичко, именно в това се състои неговият талант.

Макар и грубо очертано, такова е схващането за реалистичното направление в критиката, за реалистическата критика. А онова, което ни поднасят като „откритие“ Куюмджиев и Петров, колкото и поетично и прелестно да звучи в неговото противопоставяне на „сухата логика“ и „плоската достоверност“, не е нищо друго освен плосък субективизъм в критиката.

Васил Колевски надълго говори за озонирането на критиката и в същото време поставя въпроса за идеологическата дисциплина (статията „Озониране на критиката“, „Септември“, кн. 8/1965). Той е за стриктното спазване на жизнената правдивост, която е основен белег на социалистическия реализъм. Сред проповедниците на субективното начало в критиката той поставя Пенчо Данчев. За него Пенчо Данчев е виновен не само като пропагандатор на догматичната критика, но и като насърчител на субективния подход на критиката в по-ново време. Без да оневинява младата критика, В. Колевски смята, че Пенчо Данчев отново е крайно субективен и спрямо нейните изяви. Колевски е за пълното връщане на критиката към ленинските принципи. Той е за борба и срещу догматизма, и срещу ревизионизма.

Стоян Каролев в статията „Критически размишления за критиката“ („Септември“, кн. 9/1965) говори за психологическата критика, за критическото се-

безизявяване и особено за критическия краснопис. Той е убеден, че засиленият субективизъм, страстният стремеж към себеизявяване, ирационалните подбуди, цветистият език — всичко това напомня за старинната романтично обогарена критика. Той вижда в проявите на младите само субективизъм. Но още по-критичен в съжденията си е Людмил Стоянов („Митотворчество“, „Септември“, кн. 10/1965). Той обвинява Здравко Петров в изопачаване на оценките и в деформиране образите на поетите. Има предвид най-вече статията му за Никола Фурнаджиев.

В кн. 12 на „Септември“ от 1965 г. Ефрем Каранфилов застъпва по-миро-творчески становища („Бележки по някои въпроси на литературната критика“). Спира се на изменения класически образ на критика. Говори за критици-решен-зенти, критици-публицисти, критици-философи. Отбелязва липсата на големи критици, които да продължат традицията на голямата критика. Цитира мисъл-та на Блок: „Четох Лермонтов и книга за него и сякаш чух песента на гората и скърцането на червея дървояд.“

За Ефрем Каранфилов литературната критика, колкото и да е субективна и творческа, в основата си носи историческо познание.

Ефрем Каранфилов е не само за есеистичното писане в критиката, но и за спазването на обективните научни критерии.

В кн. 12 на сп. „Септември“ от 1965 г. Иван Богданов развива някои мис-ли за критиката в статията си „Преоткриването на четвъртия континент“. За него критиката е наистина най-младият континент на литературната пла-нета. Критиката има предназначението според Иван Богданов да насажда ново отношение към литературата. Нейният дълг е подчертано граждански и демократичен. За него естетската критика е отминал етап. За читателя е необ-ходима критика, която казва истината за автора на ясен език.

В кн. 1/1966 г. на сп. „Септември“ Тончо Жечев публикува обширната ста-тия „Критическо преобразяване и една критическа история“. В увода на ста-тията си той говори за себе си и другите критици, които преди да пишат кри-тическите си статии, са заставени да се обясняват. За него разколът в критиката идва от дискуссионната 1962 г., когато се легализира творческата личност на критика и се даде превес на естетическите въпроси. Според Жечев критиците, боравещи с преразказите и баналните анализи, изведнъж се почувствуваха за-страшени. И затова от техните редици излезе и Пенчо Данчев със статията „Критически талант и критически принципи“. В разсъжденията на Тончо Же-чев Пенчо Данчев под прикритието на борбата със субективизма оказва съ-протива на естетическите съпреживявания, които навлизат в критическите пи-сания. Жечев смята, че някогашните догматици имат право да се превърнат в антидогматици, стига това да е въпрос на вътрешно прераждане. Авторът по-вече говори за онези обективна критика, която в миналото и сега през 60-те години извършва най-големия произвол с невероятните си оценки. Решително възразява на твърдението, че той и Кръстьо Куюмджиев пишат програмни статии. По-скоро той признава опита на младите критици да достигнат до обективната истина, а не да я отхвърлят. Направо заявява, че са му чужди субек-тивизмът и личните прищевки. Изказва учудване, че Емил Манов иска да бъде защитен Валери Петров от Кръстьо Куюмджиев, който е обявен за човек, из-вършил престъпление спрямо литературната съвест. Спори с онези, които са убедени, че Кръстьо Куюмджиев и Здравко Петров разглеждат Валери Петров като поет, личностно изчерпан. За Тончо Жечев критиката е синтез от изкуство и наука. И затова изключително защитава две неща: чувството за поезия и вис-шето качество на мисленето. Ето защо признава правото на критика да пише на поетичен език. За автора на статията особено съдбовен въпрос за критика-та е взаимоотношението традиция — новаторство. Той сам намира статията

„Новаторство и национална традиция“ за едностранчива. Но още по-обезпокоен е, че никой не е отговорил сериозно на тази статия. Той е срещу произволното отъждествяване на Кръстьо Кулумджиев със славянофилите. Без да споделя славянофилските възгледи, мисли, че националната култура трябва да се опазва не по пътя на стерилитета и затвореността, а на разумното взаимодействие с чуждите култури. Спира се на легендата за самовграждането, тъй добре претворена от П. Р. Славейков и Ангел Каралийчев. Тъкмо тази трагическа саможертва трябва да стои сега в центъра на дейността, без да се игнорира необходимостта от културно общуване с другите народи. Още веднъж, като се позовава на Томас Ман, за когото Любек е неизменният източник на вдъхновение със своя поетичен език, със своята традиция, архитектура, смята, че най-правилният път е онзи, който започва от региона.

В сп. „Септември“, кн. 2/1966 г. четем уводна заключителна статия за дискусията като оживление на критическия фронт. Признава се, че критиката през първото априлско десетилетие, като запазва верността си към марксизма-ленинизма, се освобождава от схематизма, тесногърдието и шаблона. Критиката е по-мъдра, гъвкава и чувствителна. Критиката според редакционната статия на „Септември“ се създава от различни творчески личности и творчески таторели. И всичко това дава възможност да се говори за основни въпроси: дали критиката е изкуство или наука, за мястото на артистичната критика, за смисъла на обективните критически критерии. Списанието е на мнение, че младата критика е склонна повече към критически изяви, които се осланят на личния вкус и по този начин подценяват ролята на методологията. Списанието зачищава тезата: истинският критически анализ е възможен само в случай, че литературната критика преодолее както псевдонаучността, така и субективните преживявания, за да разкрие истинските движещи сили и корени на създаваните произведения. Тук е самата истина за дискусията, която аз споделям.

Но годините, обхващащи първото априлско десетилетие, са години не само на отхвърляне на вулгарния социологизъм, но и на задълбочаване на самото мислене, което се съпровожда от верен и траен поглед, от психологическа проникновеност, от историческо познание, от артистичност и широка култура. И макар непрекъснато да се спори, на това мислене не може да се оспори гражданската доблест, априлската ангажираност, истинската загриженост за съдбата на националната литература. Потвърждение на всичко това са ярки трудове като „Панорама на българската литература“ на Пантелей Зарев, „Герои и характери“, „Българи“ на Ефрем Каранфилов, „Йовков и неговият свят“ на Симеон Султанов и книги на Петър Пондев, Стоян Каролев, Минко Николов, Здравко Петров, Тончо Жечев, Кръстьо Кулумджиев, Боян Ничев, Милена Цанева и др.

И във всичко това имат право и останалите литературни издания. „Пламяк“ притежава амбицията да улови всичко характерно от т. нар. текуща литература и затова още през 1963 г. отново дава думата на младите поети. Така Башев в статията „Малко преди зрелостта“ — сп. „Пламяк, кн. 1/1963 г., прави критика на себе си и на връстниците си. Той казва, че много време са пропилили, за да говорят на темата ритъм, свободен традиционен стих и т. н. А в същото време животът ги е изпреварвал застрашително. За Башев съвременна поезия е онази, която е поезия на политическите страсти, на големите мисли, адекватни на комунистическите идеи.

Караангов пише, че съвременната поезия се отнася към действителността, както примерно се отнася виното към гроздето. За него поезията носи ферментата на живота. Всичко това се измерва с талант.

Слав Хр. Караславов в статията „Моето поколение и неговият път“ е против изтъкването само на няколко имена. Той е убеден, че се пренебрегва нацио-

нално обагрената поезия на Н. Инджов, на Бл. Димитрова, на Ив. Динков. Допълва списъка си с имената на Нино Николов, Александър Миланов, Димитър Стефанов, Марко Ганчев, Атанас Мочуров, Михаил Берберов, Евтим Евтимов. Дразни го преувеличената роля на интелектуализма. И в същото време отново атакува модерната поезия.

Любомир Левчев е против опита да се постави младата поезия в предважителни рамки. Той е по-скоро убеден, че националното не е толкова във формата, колкото в съдържанието. Категорично добавя, че социалистическият реализъм трябва да плющи не като юзда, а като криле. Надълго се спира срещу опитите за архаизиране на поетичното слово. За него българското не е в потурите и гайдите, а в сърцето, разтворено за новото. И завършва с мисълта, че ако нашият народ не беше насърчавал любознателността и науката, то нашите прадеди никога нямаше да превъзмогнат езичеството, което щяха да обявят за свещена традиция.

Стефан Цанев е отново категоричен в идеята си за поезия, която е изцяло в унисон със съвременния свят. За него предметът на поезията е борбата с човешкото еснафство и човешкия егоизъм. Той апелира да се създава непримирима, дръзка, оригинална поезия.

Новото е, че и поети, и критици в сравнение с изминалите години понамаляват острия тон и гледат да вникват по-задълбочено в светлината на изкуството. Това отбелязва и Васил Колевски в статията „Разведвяване на атмосферата“, „Пламък“, кн. 7/1963 г. Но заедно с това той не пропуска да атакува някои пропуски в критическите статии на Борис Делчев, Пенчо Данчев, Цветан Стоянов. Колевски пристрастно разглежда статията на Минко Николов, посветена на Любомир Левчев. Според него критикът се е поддал на естетизма при разглеждането на отделни творби на Левчев. Даже Колевски е покатегоричен, като твърди, че критикът има за цел да отклони поета от гражданската поезия. Разбира се, това е плод на все още стеснен поглед върху поезията, която едва ли не се свежда само до темата и прякото идейно осветляване.

Максим Наимович в статията си „По синусоидите на безпътицата“ бие тревога за някои реални опасности — маниерността, себезатварянето, отказа от намесата в живота и т. н. Но вместо спокойно да анализира критикуваните творби на Стефан Цанев и Ивайло Петров („Ако нямаше брегове“), критикът предпочита направо да ги обвини в идейна безпътица. И в същото време Максим Наимович се кълне в антидогматичните постановки, а на практика има един определен повей от догматичното минало. Т. е. на критиката се гледа като на дейност, свързана с разкриването на автори, които сериозно са нарушили законността.

И в течение на 1964 г. списанието воюва за правилното марксистическо тълкуване на основни понятия, които често дилетантски се употребяват („Съвременен художествен светоусещане“ на Валентин Ангелов, „Пламък“, кн. 6/1964, Пенчо Данчев — Отражение и творчество“, кн. 11/1964).

За онези антидогматични времена тези статии играят голяма роля за освобождаването от елементарността. Но сп. „Пламък“ раздвижи тогавашните духове най-вече със студията на Максим Наимович „По-близо до талвега на живота“, кн. 1 и 2. Максим Наимович правилно критикува илюстративния подход на Марий Ягодов в книгата „Антина и ветровете“ и „Опак човек“ на Ст. Ц. Даскалов. Като положителни примери на творби, които са огледало на живота, критикът посочва произведения на П. Вежинов, Ат. Наковски, А. Гуляшки. От този период е и статията „Утвърдително критическо начало в литературата на социалистическия реализъм“, „Пламък“, кн. 9/1964. Наимович с езика на примерите отговаря на общия въпрос относно характера на критическото начало. Той пише: „Критическото начало трябва да има винаги за мярка идейността на писателя.“

От това положение той критикува остро романа „Бягството на Галатея“ на Емил Манов. За автора на статията писателят търпи критика в опита си да изведе героя от социалната среда и да го лиши от светла перспектива. Художествените обобщения според М. Наимович са едностранчиви.

Но основният принос на списанието се открива в желанието да предостави на читателя образци от съвременната западна литература (Мишел Бютор — „Проманата“, Натали Сарот — „Лицата“, Семюел Бекет — „Неминуемо“). И в същата кн. 1 на „Пламък“ от 1964 г. Гошкин излиза със статия по повод на тези творби, озаглавена „Приемливо и неприемливо“. Така се слага началото на днешната практика, по силата на която ние се запознаваме не само с марксистческите оценки, но и със самите творби. Това е пример за атмосферата на априлското доверие. През 1965 г. сп. „Пламък“ този път запознава читателите с разкази на Кафка, Фокнър и др.

Но дискусиите в „Пламък“ продължават с участието на Зарев, Гошкин, П. Данчев. Гошкин мисли, че с догматични знания не се преодолява догматизмът („Извън пределите на истинския разговор“, „Пламък“, кн. 5/1965 г.)

От своя страна Пенчо Данчев отговаря със статията „Извън пределите на истинското изкуство“. На пръв поглед всичко това ни изглежда обикновена престрелка, но всъщност спорът се води в името на богатото марксистко-ленинско тълкуване на изкуството.

Друг приносен момент е, че списанието остро поставя въпроса за стопанисването на родния език (Любен Георгиев, „Езикът на художествената литература“, кн. 1/1965). Критикът излиза от положението, че езикът на съвременната литература не може да се разглежда извън езика на класиката. И затова пише за необходимостта от подновяване на литературния език. Като примери в това отношение посочва творбите на Караславов, Ем. Станев, Талев, Загорчинов. Подробно се спира на чисто езиковите постижения на А. Гуляшки, К. Калчев, П. Вежинов, Ат. Наковски. Като майстор на речта характеризира Й. Радичков. Но критикът не отрича и онзи езиков шаблон, който е характерен за отделни моменти и за големи майстори като Й. Радичков, И. Петров, А. Гуляшки. Особено силно критикува за сериозни езикови слабости Герчо Атанасов, В. Попов, Н. Драганов. Но за съжаление критиката и досега е отминавала въпроса за чисто езиковото майсторство на българския писател.

Наред с П. Зарев Л. Георгиев по това време продължава да се тревожи за съдбата на художествения език, като през същата година публикува нова студия за езиковото майсторство („Борба за стил“, „Пламък“, кн. 7/1965 г.). Любен Георгиев е непримирим към ония, които забравят, че борбата за стил, за език е борба за живот. Той направо говори за творческото обезличаване на поетите и за отказа да търсят нови образи, нови изрази, нови средства. И затова критикът осмива критиците на онова псевдотрадиционно българско писане, което цели да върне поезията към Цанко Церковски. Вярно е, че критиката избягва да говори за езика на литературата. Но това не означава, че тя е прекратила борбата за стил. Това се усеща в редица работи на критиците от 60-те години. Така премного пишещият оценъчни инструкции М. Наимович в студията си „Едно поколение“ („Пламък“, кн. 6 /1965 г.) е приятно непознаваем. Използвайки възможностите на статията-мемоар и статията-портрет, той е навлязъл в света на поетите от 40-те години. Причината за това необикновено раздвижване на М. Наимович идва от статията на Кр. Куюмджиев за Валери Петров. М. Наимович, без да се нахвърля върху критика—автор на статията, отказвайки се от доказателственото писане, в рамките на критическата проза разкрива своята любов към Валери Петров, като очертава родна София, детството и младостта на поета. Безспорно това е добра критическа проза, с която се навлиза в душевността на самия поет. И Пенчо Данчев пише подробна

статия за В. Петров („Пламък“, кн. 4/1965). Без да се водят пунически войни, едновременно няколко критици пишат за един автор. Това е белег на зрелост. Ефрем Каранфилов през тази 1966 г. изчерпателно и талантливо изследва социалистикореалистическата литература, която се създава пред очите ни („Съвременност на белетристиката и творческо начало в социалистическия труд“, „Пламък“, кн. 9 /1966 г.). Авторът предварително говори за образа на твореца — литератор, художник, музикант в европейската литература, като се спира примерно от Ремарк до Томас Ман. И в същото време набляга на факта, че малцина са тези, които извайват образа на човека творец. И затова приветствува усилията на Д. Фучелжиев, К. Странджев, Ст. Ц. Даскалов, П. Вежинов, А. Гуляшки, които създават образи на хора, творци на социалистическия труд.

В тези интересни години на придобиване зрелост от страна на всички, които мислят за проблемите на литературата, сп. „Литературна мисъл“ продължава основните си насоки. Преди всичко задълбочено изследва българската литература през призмата на последните постижения на хуманитарните науки (Д р. А с е н о в. За някои проблеми на българския роман през 1961 г. — Лит. мисъл, кн. 2/1962; М и н к о Н и к о л о в. Романите на Страшимиров. — Лит. мисъл, кн. 3/1962, Б о я н Н и ч е в. Емилиян Станев. — Лит. мисъл, кн. 4/1962; И с к р а П а н о в а. Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков. Строеж и сюжет — събития и композиция. — Лит. мисъл, кн. 2/1962; Л ю д м и л С т о я н о в. Революционната поезия през 30-те години. — Лит. мисъл, кн. 2/1962; Е м и л Г е о р г и е в. Паисий Хилендарски и идеологическите и литературни течения на неговата епоха. — Лит. мисъл, кн. 5/1962; Б о н ю А н г е л о в. Българската литература по времето на Паисий. — Лит. мисъл кн. 6/1962).

Отново се уверяваме, че тези статии като тематика, проблематика и изпълнение са възможни само в обстановката, създадена от Април 1956 г. Бихме прибавили и други статии, като „Лириката на Веселин Ханчев“ от Борис Делчев, „Лит. мисъл“, кн. 5/1963; „Васил Друмев. Литературно-теоретически и критически позиции“ на Георги Димов; „Лит. мисъл“, кн. 2/1963, статиите за Алеко Константинов и Яворов на Пантелей Зарев, „Лит. мисъл“, кн. 4/1963 г.; „Делото на Кирил и Методий и развитието на старата българска литература“ на Петър Динеков, „Лит. мисъл“, кн. 3/1963.

Календарната 1964 г. донесе успехи на „Литературна мисъл“ преди всичко с отпечатване на статиите „Емилиян Станев. Наблюдения върху формиране на героите му“ от Тончо Жечев, „Лит. мисъл“, кн. 1; „Никола Вапцаров. Светоусещане и поетика“ от П. Зарев, „Лит. мисъл“, кн. 3; „Поети и поетизация“ от Стоян Илиев, „Лит. мисъл“, кн. 5, „Солунските атентатори и романът „Роби“ на Страшимиров“, „Лит. мисъл“, кн. 2; „Вазовите „Чичовци“ от Милена Цанева, „Лит. мисъл“, кн. 2.

Сигурно и свободно се навлиза в отделните литературни светове, за да се открие индивидуалното своеобразие и индивидуалната поетика. Тъкмо това е чисто нов момент в развитието на нашето литературознание.

Подобно впечатление за мисловна зрелост, за догонване на върхови идеали в съветското и чуждото литературознание се получава и от ярките статии, публикувани в списанието през 1965 г. (Александър Обретенков — „Традиции и новаторство“; Георги Цанев — „Традиции и новаторство в българската литература“; Ефрем Каранфилов — „За традицията и новаторството и за някои особености в съвременната литература“; Минко Николов — „За някои явления в белетристиката“; Иван Цветков „Новаторството — най-хубавата традиция“, Васил Колевски — „Традицията и новаторството и проблемите на идейността“). Тъкмо тези статии, печатани в кн. 5 на „Литературна мисъл“ от 1965 г., са принос в разглеждането на големия теоретичен проблем „традиция и новаторство“ в светлината както на чуждия, така и на българския художествен опит. Това

наистина говори за извисяване на литературните занимания. Сп. „Литературна мисъл“ има водеща роля и в борбата за изследване на българския поетичен феномен (Ефрем Каранфилов, Георги Джагаров — „Лит. мисъл“, кн. 2/1965, Здр. Петров, Никола Фурнаджиев — „Лит. мисъл“, кн. 5/1965; Кр. Куюмджиев, Кирил Христов — „Лит. мисъл“, кн. 4/1966).

Втората характерна насока за списанието е свързана с ревностната разработка на естетиката и на литературната теория през тези години (Стоян Каролов. Поетични идеи и поетични изображения. — „Лит. мисъл“, кн. 5/1962; Исак Паси. Към определяне на трагичното. — „Лит. мисъл“, кн. 3/1962; Д. Аврамов. Произход и същност на теорията, изкуство за изкуството. — „Лит. мисъл“, кн. 6/1963; Чавдар Добрев. За някои страни на стила. — „Лит. мисъл“, кн. 2/1963; Стефан Елефтеров. Литературна история и съвременност. — „Лит. мисъл“, кн. 2/1963, Пантелей Зарев. Художествени методи и творчески търсения — „Лит. мисъл“, кн. 3/1963; Никола Георгиев. Точните методи на естетиката в историческа и съвременна оценка. — „Лит. мисъл“, кн. 1/1964; Искра Панова. Метод и проблеми. — „Лит. мисъл“, кн. 6/1964 Валентин Ангелов. Битие на художествения образ. — „Лит. мисъл“, кн. 6/1966, Никола Георгиев. Нови насоки на историзма в съвременното буржоазно литературнознание. — „Лит. мисъл“, кн. 5/1966).

Но особено важно е, че се дискутира модната тенденция за математизиране на литературознанието. Специално Никола Георгиев и някои други литератори прекалено много желяха да използват точните науки, за да ликвидират онези критическа намера, която е синтез от наука и изкуство. Тъкмо т. нар. привърженици на точните науки изцяло посегнаха на предмета на литературознанието, като по примера на структуралистите не се съобразиха с индивидуалния неповторим човек, който е винаги обект на изображение в голямата литература. За тях по-важен от всичко е лозунгът „Числото ще реши проблемите.“

Ако годините 1956—1961 са години на ожесточена борба и с догматизма, и с ревизионизма, то годините 1962—1966 са и години на битка с онези, които искаха да изгонят въображението, емоцията, вдъхновението от литературознанието.

Накрая като противоположност на тези разрушителни тенденции ще споменем и онези статии за чуждите литератури, които са написани с открито вживяване и носят естетическа наслада, т. е. приобщават ни към красотата, изваяна от съдбовни таланти (Васил Попов — „Лорка“, „Лит. мисъл“, кн. 4/1962; Ефрем Каранфилов — „Дон Кихот и присмехулиците“, „Лит. мисъл“, кн. 1/1962; Минко Николов — „Пътя на Брехт към зрелостта“, „Лит. мисъл“, кн. 1/1963; Исак Паси — „Разумът на безумието или Дон Кихот“, „Лит. мисъл“, кн. 1/1964; Михаил Арнаудов, „Ларошфуко“, „Лит. мисъл“, кн. 1/1966; Ефрем Каранфилов — „Трагедията на Цвайг“, „Лит. мисъл“, кн. 1/1966; Исак Паси — „Талантът и времето. Томас Ман. Ф-р Фаустус“, „Лит. мисъл“, кн. 3/1966; Иван Пауновски — „Тримата титулярни съветници. (Двойникът на Достоевски)“, „Лит. мисъл“, кн. 6/1966.

Тези статии, посветени на чужди литератури, са пример не на дилетантски хрумвания, а на продължителни, обогатени от знания и критически опит интерпретации.

Всъщност и в този период от 1962 г. до 1966 г. продължава личното откриване на истината за динамичния свят и за литературата на база на мненията, съобразени с мащабите на развитието на научно-техническата революция, на философията, естетиката, положителните науки.

Самият социалистически реализъм все повече се разбира като мислене, което непрекъснато се обогатява.

ТВОРЧЕСКИЯТ ДИАЛОГ МЕЖДУ НИКОЛА ВАПЦАРОВ И АНТОН ПОПОВ

АЛБЕРТ БЕНБАСАТ

Виждал съм десетки снимки, на които са те двамата — Никола Вапцаров и Антон Попов. Поразителното в тях обаче не идва от количеството, а от особено лъчение, излизашо от лицата, очите, позите им, та даже от предметите, които ги обкръжават. Не зная доколко известна е онази фотография, дето ги показва допрели глави и легнали на някаква морава. Или друга една, правена на маса, в ресторант: Вапцаров е с лице към обектива, а Антон Попов — в профил. Вглеждайки се в тях, както и в другите, тия с небрежно нахлупените шапки и разветитe палта, крачещи по улицата и смеещи се, не можем да не си кажем, че двамата мъже там не са просто случайни познати, не са само приятели, а ги свързва някаква тяхна си магия и тайна¹, която те за нищо на света няма да издадат. Не мога да мотивирам това си усещане, нито мога да дам име на тайната. Самият аз, подобно на мнозина, доскоро не бях чел поемата „Слушай, фронт!“² на А. Попов и по въпроса за творчеството му споделях общото мнение, че е на равнището на младежките опити, с всичката им полагаща се за случая неопитност, наивна откровеност, дори подражателност. Колко наедно съм разсъждавал, се убедих едва след като взех в ръцете си книжката. Онова, което прочетох, съединено с всичко видяно, четено и чуто преди, бе достатъчно да ме убеди, че за Никола Вапцаров и за Антон Попов е казано далеч по-малко от необходимото.

За Вапцаров са изписани хиляди страници, докато посветеното на А. Попов е доста по-скромно. Към двамата заедно обаче, към духовната и творческа цялост, която окръглят, сме несправедливо пестеливи. Епизоди от дружбата им естествено нахлуват в спомените на Вапцарови съвременници, фигурите им стоят редом в публицистично-документални книги („Гарнизонното стрелбище“ на Н. Христов, „Шестимата от дело 585/1942“ на Ст. Коларов), мяркат се в есеистични публикации из печата. Фактите, изнесени в тях, са важни, изводите са интересни, ала за жалост не излизат извън познатия ни и изчерпващ се вече събитийно-поведенчески ракурс. А разгадката на това невероятно интелектуално родство се таи някъде между биографичните податки и поетичния тайнопис, между делничното общо битие и взаимовъзпламеняващото творческо избухване, тя е в динамичното равновесие между две еднакви идео-

¹ Наскоро от Росица Босева научих, че между тях двамата е съществувал нещо като таен език. Една от любимите им фрази, чието символично значение не е доизяснено, била „пистолетна дивизия“.

² В пълния си вид поемата „Слушай, фронт!“ излезе през 1983 г. в Издателство „Български писател“.

логии и различни, но прекрасно разбиращи се психики. Продължавайки в тоя дух, трябва да припомним, че по-младият А. Попов сякаш е огледалният образ на Вапцаров, че той е ученикът, който въпреки кралимарковския си вид сякаш стои в сянката на иначе поприведения огняроинтелигент. Но да не забравяме Вапцаровата роля. Той никога не би използвал предимствата си, за да командува и наставлява, още по-малко пък болезнено чувствителният А. Попов би изтъпял подобно насилие над себе си. По-възрастният е този, който деликатно стопява дистанцията и внушава абсолютното равенство помежду им, пак той всячески се стреми да тласне нагоре самочувствието на грубоватия наглед, а всъщност притеснителен и серафически нежен негов приятел. И няма съмнение, че под такова оплодяващо въздействие у А. Попов са се освободили скритите сили на таланта му, излязъл е от обвивката си и се е родил за живот още един поет.

Когато Антон Попов — познат вече като журналист с псевдонима А. Струмски — започва да пише стихове, Вапцаров е имал зад себе си творчество, имал е не една публикация, но най-важното, което е притежавал, е естетическата програма, изградена вече и твърдо отстоявана. Дали преди срещата им А. Попов е писал стихове, не се знае, но сигурното е, че след нея за една-две години той създава половин дузина творби, които не предлага за печат. Пръв техен читател, критик и може би редактор става Вапцаров. Все по същото време — края на 30-те, началото на 40-те години — двамата са в Македонския литературен кръжок, приблизително едновременно начеват работата си във военната комисия към ЦК. Простете елементарния израз, но убеден съм, че през тези години, в които те рамо до рамо крачат в борбата, редом с тях върви и поезията. Впрочем „върви“ е слабо казано, тя живее заедно с тях, крие се, конспирира, вдъхва кураж, проповядва, прокламира, само едно не прави — не умира, когато те умират. И ако думите ми изглеждат пресилени, ще напомня, че А. Попов е бил ревностен ценител и защитник на Вапцаровата поезия, а Вапцаров е рецитирал „Слушай, фронт!“, карал е приятеля си да я рецитира и, както си спомня Богомил Райнов, наричал е поемата „нещо изключително“. Тази непечатана доскоро творба полицията иззема в ръкопис от дома на Вапцаров при арестуването му. Именно от Вапцаров, защото у кой друг би я оставил авторът ѝ, ако не е у онзи, когото чувствава най-сроден житейски и естетически. Ето как Вапцаров — според свидетелството на Б. Райнов — оценява и съпреживява „Слушай, фронт!“:

„Вероятно Кольо неведнъж вече бе слушал поемата, ала въпреки туй едва се съдържаше на мястото си при най-силните строфи и сякаш сам бе готов всеки миг да задекламира.

— Е? — произнесе той със светнало лице, когато Дончо млъкна.

— Публицистика. . . — побърза Антон да изпревари неизбежната похвала.

— Сега тъкмо такава публицистика е нужна — възрази Вапцаров. — Трябва да намерим начин да размножим поемата, да я пръснем навсякъде. . .

И когато се обърна отново към мене, добави:

— Какво прекрасно нещо, а? . . .³

Идва ред на същината в моите мисли. Наистина и в живота, и в борбата Вапцаров и А. Попов са неразделни; били са, както казва Хр. Радевски, „като братя“, но как в поезията, тази най-самотна борба, те са съумели да се слейт, да зазвучат като хармонично съвършенство, или, образно казано, като „тема с вариации“ на една обща мелодика. Поезията — имам предвид истинската, а не съчинената и подражателната — притежава специфичен „знаков“ и „разпоз-

³ Б. Райнов. Третият път. — В: Б. Райнов. Този странен занаят. С., 1978, с. 746.

навателен“ език, отличаващ я от езика на всяка друга поезия, от една страна, от друга — от всичко останало, което е писмена реч. Спомените, документите, накратко, цялата фактология, известна ни за Н. Вапцаров и А. Попов, може да ни говори за взаимни влияния, пренасяйки ги от биографията към творчеството, ала анализът на самото творчество може убедително да потвърди или отрече подобна общност. Нека тогава му се доверим, съпоставяйки Вапцаровото стихотворно наследство с най-стойностното произведение на А. Попов — поемата „Слушай, фронт!“.

Да започнем с темата. „Слушай, фронт!“ е антивоенна поема, откликваща на злободневните тогава, владеещи умувете на цялото човечество събития, свързани с нахлуването на хитлеристка Германия в Съветския съюз. Тя е пламенна, нажежена с публицистичен патос и борческа устремност защита на социалистическия строй от посегателствата на освирепелия фашизъм, а също и страстна полемика с Гьобелсовата пропаганда, сляпо подкрепяна от подкупената информационна машина на царство България. В това отношение тя е първа и единствена за времето си проява на гражданската ни лирика. Без да има специално стихотворение за войната, Вапцаров в някои от своите работи („испанския цикъл“, „Любовна“, „Антени“, „История“, „Крали Марко“, „Хроника“, „Не, сега не е за поезия“) също се докосва до темата. Оттук логично е да се вярва, че той непременно би отишъл към по-окупеното и детайлизирано изображение на този гигантски сблъсък на епохата (ако не го е сторил в няколкото си пропаднали творби), но само когато го осмислеше в пълнота, съобразно с изградената си философско-естетическа и гражданско-класова позиция. Тоест, би го направил „по вапцаровски“: надмогвайки интелгентската самоизолираност на някои свои съвременници, издигайки обществената ангажираност над частната заинтересованост, категорично определяйки *своето* място във фронта с фашизма, без при това да накърнява неповторимостта на отделната личност, без да пренебрегва правото ѝ на вътрешен мир и собствени духовни стремежи. Обратно на него, А. Попов бърза с една дързост, която е присъща на младостта, с една класово-партийна прямота и с една поетическа неподправеност — не само невредяща, а още повече подсилваща въздействието, — бърза да откликне със слово на вражеското действие. Вапцаров говори от първо лице, от името на един човек, но съумява да стигне такава степен на обобщение, че ние разбираме под това „аз“ колкото отделната личност, толкова и общността. А. Попов пък пледира от името на класата, за него „поет“, лирическо „аз“ и „народ“ се сливат в едно, но ясно е, че става въпрос и за общността, и за отделната личност. Да сравним:

За последен час,
за последен — ний и нашата класа
ще платим контрибуцията
днес — за прогреса
с кръвта си.
И на своя пост — за революцията,
и на своя пост — за нея
ще напишем
с барикален
и картечен огън
там, където ще умрем,
героичен класов епос,
героична епопея
и за нея —
класови поеми.

Така е у Антон Попов. А ето как е у Вапцаров:

Ти започваш да пишеш и ето —
вместо рима избухва снаряд,
озаряват небето ракети
и пожари обхващат града.

Или:

Зенитите се кашлят към звездите
и храчките им светят с бяла диря.
Душите сме си стиснали в зъбите,
ала не мислим да умираме.

Дори дотук само да спрем, вече ще установим „приликата в различията“ между двамата поети. Вапцаровата дълбочина, философско-естетическата му зрелост оцветяват стиха му с невероятна интелектуална мощ, те са мускулите и нервите на изключителната внушаемост на неговите строфи. А. Попов нямаше в такава степен способността за глъбинно вникване в проблематиката (в случая тя е войната), липсваше му още способността да синтезира и обобщава „суровия материал“ на живота, та да го превъплъти в образи колкото конкретни, толкова и с общочовешка значимост и символност. Това обаче съвсем не значи, че неговата поезия е непоетична. Той е измежду малкото поети и литератори въобще, който още приживе на Вапцаров прозря величината — да не употребявам величието — на неговата поетика, прие я като пример и без да подражава, я подчини на своите — впрочем никога неафиширани — поетически цели и възможности, на повелите и идеята на епохата. Нещо повече: А. Попов жертвува изконната си лирическа нагласа, с върховно усилие на волята надмогна природната си склонност към „тихи“ тонове и пастелни бои, към съзерцателност и мечтателност, за да служи наравно със събрата си Вапцаров на класово-комунистическото изкуство. Неговата задача бе не да пише като Вапцаров, а да твори *по вапцаровски*, ще рече — да изрази в стихове с езика на времето, с паролите на своя народ и на своята партия, истината за войната, за настоящето и бъдещето на света.

А къде у Вапцаров бе силата на внушаемостта? Казахме вече — в обобщението. Но знаковото градиво на това обобщение е не друго, а езикът. Навремето твърдяха за този език, че бил груб, недодялан, прозаичен, натуралистичен, той бил „слабостта“ на Вапцаров. Сам огняроинтелигентът им служеше за някаква подкрепа:

И стиховете, лето пишем,
когато краднем от съня си,
парфюмен аромат не дишат,
а са навъсени и къси.

Антон Попов не преповтаря учителя си, а сякаш продължава мисълта му:

И ако строфите са сурови
и стихът ми неримуван,
в тези дни на кръв и буря
аз
и класата
свирепо мразим
теменужената нежност
на поезията.

На същия този „варварски“ от гледна точка на старите учебници по стихознание език Вапцаров сътвори чудесата, на които днес се удивлява цял свят. Непрежалимият за критиката ни Цв. Стоянов писа: „Какво са „Селска хроника“,

„Илинденска“, „Кино“, песните за Испания, ако не материали за конкретна политическа агитация? Би ли могъл някой да ги намери „непоетични“?⁴ Ако беше жив и се запознаеше със „Слушай, фронт!“, Цв. Стоянов — сигурен съм — би повторил същите думи.

Агитационно-пропагандната същност на поемата обслужва колкото конкретния политически момент, толкова и днешния, а смятам — и утрешния. Не можем да твърдим обаче, че абстрактно-плакатните стихотворства на първите ни пролетарски поети, че и на други след тях, могат да изиграят подобна роля. Защо? Преди всичко заради отчуждеността им от мисленето на масите, от стремежа на авторите им за „висша поетичност“, гладкост и външна красивост, които правят от ясната идея някаква метафизична фикция. Те са чужди на духа и стила на времето ни, изискващо нова фраза, нов ритъм, нова образност. Тъкмо Вапцаров най-ясно осъзна решаващото значение на — да се изразим научно — знаково-понятиен апарат при изграждането на съвременната гражданска лирика. Вапцаров насити стиха си с експресивност, той не огруби речта, а съзнателно опоектизира грубостта на реалността, включи към социалната координата на творбата езиково-образния ѝ еквивалент, превърна делничната реч в поетическа. Такова „високо“ предназначение на „ниския“ (разбирай разговорен, всекидневен, жаргонен и пр.) езиков стил А. Попов възприе от Вапцаров при изграждането на своята публицистично-репортажна поема. И не само го възприе, но отиде на места по-далеч — до пълното „прозаизиране“ на своя знаково-понятиен апарат, до „поетически журнализъм“. Можем да го обвиняваме за това депоетизиране — само на места, подчертавам — на лирически изказ, но то според мен не е от невладеене на елементарната стихотворна техника, а от съзнанието, че по съдържание и форма „Слушай, фронт!“ трябва да отговаря на социалната поръчка, която изпълнява. Изразена по най-краткия начин, тя е следната: води се борба на два фронта — военния и идеологическия, с два вида оръжие — бойно и словесно, между два лагера — комунизма и фашизма. Идва момент, в който тези оръжия се обединяват, този момент е настъпил, и затова поетическото изкуство скъсва с красивия си изглед, престава да храни с илюзии душата, дори не помага да се твори историята, а то само твори история:

— Да, бели герои от арийската раса!
Ние сме хора на две планети!
Армии на два света!
Вземете билети!
Ще играем драма!
Грандиозна,
грозна,
драма!
Ще пишем и романи
със кървав епилог.
Многотомна история
и на старата история —
некролог.

Ще се осмели ли да каже някой, че цитираният откъс е нехудожествен. Или че тук по оригинален начин не е продължена вапцаровската линия на образно-езиково моделиране: максимално изчистен речник, експресивност на изказа, опростена и „прозаизирана“ фраза, непълно и „вътрешно“ римуване, разчупване на графиката, звукопис. Или ще възрази ли някой, че тъкмо този,

⁴ Цв. Стоянов. Днешната поезия и примерът на Вапцаров. — В: Цв. Стоянов. Невидимият салон. Варна, 1978, с. 106.

неслучайно подбѣран пасаж, дава своеобразен отговор на част от въпросите, зададени от Вапцаров в „История“? Или че той не е своего рода „дописване“ на последните два куплета:

За мъката — не щем награди,
не ще дотегнем и с клишета
на томовете ти грамади,
натрупани през вековете.

Но разкажи със думи прости
на тях — на бъдещите хора,
които ще поемат поста ни,
че ние храбро сме се борили.

Ето че стигнахме до смислово-интонационните общности между Вапцаров и А. Попов. Ако ги нямаше тях, ако липсваше вапцаровското мислене в стиховете и поемата на А. Попов, и формата би била механично пренесена, и идеята — бедна откъм съдържателност. Аз няма подробно да изяснявам вапцаровското мислене като понятие, то в пълнота не засяга поезията на А. Попов. Ще ме интересуват няколко основни жалона, които ще маркирам.

Започвам — ще проличи защо — с романтиката на техническия прогрес. Вапцаров има цяло стихотворение („Романтика“), а и ред други, където искрено е заявил своята любов към „моторите, които пеят по небето синьо“. Въвеждането в поетическо обращение на такъв качествено нов атрибут и обвързването му с човешката екзистенция е едно от *Вапцаровите открития*, адресирани към бъдещето. Неотделима част от битието и съзнанието на жителя на XX в., „моторната песен“ — неслучайно заглавието на единствената му книга е същото — е отрицание на традиционната романтика, излияла от фалшива идиличност и химерична мечтателност. Прозрението на Вапцаров, че научно-техническата революция ще даде траен отпечатък върху социалния и духовния портрет на социалистическия човек, че тя ще видоизмени романтичните му представи, ще материализира мечтите и вярванията му, тъкмо тази философско-естетическа постановка А. Попов се заема да развие и конкретизира в поемата си. Докато Вапцаров визира утрешния ден, А. Попов борави с фактическия материал от настоящето в съветската страна, противопоставяйки го на миналата реалност. Така избраната форма на художествен показ много би приличала на доклад отпреди 20—30 години или в най-добрия случай — на публицистика от същия период. За чест на поета обаче — възприел Вапцаровото мислене и поетическа логика — тази изначално „непоетична“ материя е преобразена. Сухата математика на фактите е взривена чрез новото — романтическо, само че от по-висш порядък — светоусещане, техническият „инвентар“ е впрегнат в нова, вече естествена функция, а именно — функцията на художествен образ-обобщение:

Нему — на човека — ний поставихме криле —
да лети до стратосферата,
до другите планети.
Най-хубавите песни
за него ние пяхме. —
За мирния му труд
в полята и заводите,
за тоя крилат
простор — на земята родна.

Да оставим смислово-идейните сходства, да се вгледаме в образните паралели, та даже в успоредните синтактични конструкции. Не прилича ли ци-

тираният откъс на онзи момент от „Вяра“, в който лирическият субект признава, че би влезнал във взривна ракета, че сам би търсил в простора далечна планета. Би го направил — както сам казва — за живота, за живота на бъдещето. Романтиката на техническия прогрес отвежда Вапцаров към утрешното, към живота с главна буква, който той си представя като огромен завод „със яки бетонни стени“. Ето го същия вапцаровски жалон, същото поетическо откритие, трансформирано и разгърнато в различен събитийно-емоционален контекст от Антон Попов:

В стоманен труд
и планово,
под ново знаме
и съзнание —
без вериги и хомот —
ний строехме живот
на слънце
и устрем.
Огромен дом —
и слънчев дом
в колхози,
совхози,
заводи със печи челичени
и електричество.

Знаем, че думата „живот“ у Вапцаров представлява знаково изображение на многоаспектния символ — минало, настояще, бъдеще, — а също лична съдба, класова посока. „Живот“ у огняроинтелигента може да означава смъртен враг, сърдечен приятел, мечтана реалност и какво ли не още. От всички тия контекстово подраблящи се значения А. Попов взема само две, отнасящи се до миналото и мечтаната реалност, като последното обръща в сегашно време. Той прави и друго, което ще нарека „дешифриране“ на Вапцаровата условност и символика: пренася я върху действителни обстоятелства, върху конкретни дела и личности. У А. Попов нещата са ставани, директни, предметни, рядко внушенията се извършват на подтекстово ниво, както постоянно се случва в несравнимо по-сложната Вапцарова лирика.

Основен белег на Вапцаровата поезика е диалогизмът, а също полемичността. Мълчаливец в живота, избягващ словесните схватки, чрез перото си той сякаш отприщва таената в себе си енергия да спори и опонира, да сразява и доказва правотата на своята вяра и идея. Видно е, че дори в творбата му да няма ясно разграничен диалог, такъв съществува вътре в авторовата изповед. По същество почти цялата поезия на Вапцаров представлява „явна“ и „скрита“ полемика с *живота*, взет в онзи символен смисъл, за който говорихме. На принципа на полемичността е построена и цялата поема „Слушай, фронт!“. Казахме вече с кого и как тя спори, но не сме отбелязали, че в задъханите строфи на тоя „диалогичен монолог“ се намесват вапцаровски интонации, такива, каквито лесно ще открием в „Доклад“, „Селска хроника“, „Двубой“. Където Вапцаров е най-актуален, най-политически заострен, най-директен в атакуващата си позиция, там именно стихът му най-много се доближава до публицистичния слог, характерен за поемата на А. Попов. Не е чудно, че в такива екстремни моменти, когато експресията е най-сгъстена, а идейният заряд — най-мошен, А. Попов направо заема от Вапцаров дума, фраза или готова конструкция, комбинира ги и ги вмъква в тъканта на творбата си, за да зазвучат те по новому. Пример за подобно авторизиране дава следващият откъс, в който не е трудно да открием първоизточниците, но изреждането на заглавията им ще

образува една своеобразна Вапцарова антология: „Двубой“, „Романтика“, „Родина“, „Земя“, „Доклад“, „Ботев“.

Какъв живот!
Живот за всички!
За мене той е всичко:
родина
и стих
римуван
за моята любима.
От него них
любов,
и сила,
и устрем.
Посърнал бях,
а той ме върна
при народа,
който гине
в трудолюбие,
и при земята родна,
която бях разлюбил.
Да!
Това не е любов,
мечта,
романтика
и съзерцание,
не е никакъв бездушен идеал.

Антон Попов не е живял със съзнанието за някаква поетическа мисия, затова още в пролога на своята поема заявява: „Аз не съм поет / и поет няма да остана/ ще умра с народа във въстание.“ Но „Слушай, фронт!“ той особено е ценял, смятал я е за най-хубавото, което е успял да напише и в прощалното си писмо до Росица Манолова ѝ поръчва да я издири след победата. В приведената фраза обаче по-важно смятам противопоставянето „Ще умра с народа във въстание.“ Чрез него той пак влиза в диалог с Вапцаров, който вече е казал „честно ще умра като работник“ и „стихове пиша, тъй както умея“. Тук покрай другото има сякаш градация на стойностите, едно себеразграничаване от големия поет и изравняване с революционера. Но А. Попов остана и като поет, като първият поет от *Вапцаровата школа*, за която щеше да се говори по-късно, ала която съществуваше още докато той бе жив. Длъжни сме да обърнем внимание на този факт, изхождайки от творчеството и на единия, и на другия. Противното би ни довело до грешки, каквато бе дългото мълчание около поезията на А. Попов, а също включването на две негови стихотворения („Песен за Струма“ и „След бурята“) в първото посмъртно издание на Вапцаров. Длъжни сме още да четем и рецитираме от време навреме тяхната поезия и *паралелно*. Общуването с нея ще ни даде неповторимото усещане, че се намираме някъде близо до тях, а те — живи — разговарят помежду си. Зашто освен диалог с нас какво друго, ако не един лирически диалог помежду им са тия стихове?

ЗА НЯКОИ ЛИЧНОСТНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА НИКОЛА ВАПЦАРОВ И ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ИМ ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ

ЙОРДАН КАМЕНОВ

Изградената представителна характеристика за Вапцаровата личност — поведенческа и творческа — е единство на творчество и живот. Неоспоримата сполука на това определение не се подкрепя обаче от никакъв анализ, априорната истина е намерила своите почитатели и поддръжници, но не и тълкувателите си. В която и аудитория да зададем въпроса: „В какво се изразява това единство“, отговорът едва ли ще се изчерпа с нещо повече от саможертвеност на личността, адекватна на поетическото верую. Ражда се нов въпрос — каква е Вапцаровата саможертвеност? Приемайки саможертвата на поета единствено като сляпа обреченост, рискуваме да я смесим с фанатичното, дехуманизиращото личността служене на някаква абстрактна идея. А Вапцаров е сякаш нашата представа за пълнокръвие и жизненост на поезия и подвиг, разграничаването от аскетично-догматичния модел на героя-устрем. Погрешно е и да приемаме саможертвеността на поета за изконно заложена у него. Колкото и да откриваме ранни нейни изяви, колкото и да обединяваме редица личностни и творчески прояви около нея, не бива да я смятаме за единствена същност на човека и поета. Саможертвеността у Вапцаров е едно крайно, висше стъпало, което фокусира трайните етико-идейни заложи и предпочитания на неговия дух, способността му драматично, но и целенасочено да върви към нравствено извисяване.

От друга страна, Вапцаров живее в модерните социални времена, в които усъвършенствуването на човешкия дух става в условия, колкото и обезличаващи отделния човек, толкова и провокиращи активното му социално определение. В този смисъл собственото поведение, както и откритията за човешко поведение изобщо добиват освен универсалност и социална диференцираност. И накрая, тъй като Вапцаровият жизнен път е свързан с писателска дейност, редица от творческите етапи ни позволяват да проследим както личностното развитие, така и придружаващите го естетически изражения.

Вапцаров и проблемът за компромиса е изходната точка, в която се сплитат и от която излизат координатите на Вапцаровите нравственоповеденчески търсения, тя е белегът на идващата при него творческа и личностна зрелост, тя — без риск от преувеличение — е началото на творческото му израстване. Нека да ни е позволена чуждицата компромис не само заради липсата на подходящ чисто български заместител, но и още защото тази дума-проблем трайно навлиза във Вапцаровото съзнание и лексика. В периода 1932—1935 г. — почти мъртвият за поезията му период — Вапцаров при различни поводи и на разни

места я използва. Многократната употреба на това ключово понятие не го прави променливо в своята същност, а само подчертава неговата личностна и обществена актуалност. Вапцаровата трактовка за компромиса е единна. Компромисът за него е низ от действия, целящи включването и утвърждаването на личността в обществената структура с цената на нравствени деформации и на отказа от социална и изобщо от поведенческо-хуманистична активност. Но още при първата среща с думата поражда не само зрелостта на Вапцаровото мислене, а и снизходителността към обществена договореност, наречена компромис: „Ние си отиваме и една голяма част ще мине под безрадостния пряпорец на безработните, останалите ще си наложат компромиси, които ще имат съдоносно значение за целия им живот, но не може да се избира — те ще бъдат компромиси за хляб“ (Из „Реч при завършване на Морското машинно училище“, 1932 г.). Снизходителността идва може би от усещането за предопределеност — „не може да се избира“, подхранвана е от неизвършеното все пак действие — „ще си наложат компромиси“, опира се на обществено-историческата безпощадност. А и още нещо — в тази му реч се поставя проблемът за компромиса, очертава се всеобхватността му, която дълго ще преследва поета.

Несъмнено един от лостове, които задвижват емоционално-психологическия, а накрая и творческият механизъм с името компромис, е контролът върху личностното поведение. Затова и втората употреба на думата компромис (в доклада „Морето“) е насочена не срещу обществено-психологическите страсти на явлението, а навътре — към света на самия поет. Нещо повече, сега връщането към проблема е с характера на себеупрек, но съдържа и елементи на активизиране и на бъдеща борба срещу злото-компромис. Високата стойност на Вапцаровата самокритичност ще разберем още по-добре, като се върнем към личностното му поведение по това време — първите месеци след завършването на ММУ. За разлика от мнозина отсъвипускниците си Вапцаров има възможност за избор. Баща му, личен приятел на главния редактор на тогавашния официоз „Зора“, Данаил Крапчев, решава да осигури на сина си работа във вестника. Крапчев приема с едно условие — бъдещият сътрудник да напише някакъв материал вероятно, за да докаже, че не е графоман. Вапцаровият текст не е известен, но се знаят последвалите събития. Сърдит, Крапчев се обажда на Йонко Вапцаров и му заявява, че би приел Никола само ако той промени мисленето си. За пръв път пред Вапцаров застава в цялата му сложност проблемът за компромиса. И с цялата му изкусителност, тъй като за влюбения в литературата, за доказалия професионална годност младеж се открива възможност за висок старт в предпочитаното поприще. Впрочем, обективно погледнато, възможностите са три: да започне работа във вестника, като продаде таланта си; да играе двойствена игра, докато укрепнат перото и авторитетът му — т. е., да пише за вестника и същевременно тайно да прави своята литература; и третата — да откаже съблазнителното предложение. Вапцаров избира третия път, най-трудния. Цената на това решение са безсънните нощи („и стиховете, дето пишем, когато краднем от съня си“ не е само поетично обобщение), ограниченият достъп до редица издания, литературната непопулярност, най-сетне — мястото в дъното на социалната стълбица. Но все пак струва си да се извоюва пълната свобода на творчеството дори на такава цена. От този момент нататък Вапцаров няма да прави никакви компромиси с литературата, неговите текстове ще бъдат най-съкровени и изповедни, без никакви съображения и робуване.

Изграждайки в себе си антикомпромисния човек, Вапцаров същевременно изследва и пресъздава личностно-психологическата и социалната същност на явлението компромис в главната творба от този си период — 1932—1935 г.—

драмата „Вълната, която бучи“. Драмата, премълчавана, недооценявана или деликатно отричана от изследователите, е по-скоро неразбрана от тях. „Вълната, която бучи“, изключително интересна и с богатата си автобиографична подплата, става началото на Вапцаровите литературни пророчества. Десетилетия по-късно проблемът за компромиса, най-вече един от неговите аспекти — решаващият нравствен избор, ще стане централен за литературата — нашата и чуждите. И тъй като на поетовите пророчества сме привикнали, то по-важно е да си обясним защо този проблем е бил невъзможен за литературата ни до Вапцаров. Навярно, защото е било необходимо времето на едно или две поколения за натрупване на социален опит, посредством който да се открият немногото възможности и пътища на личността. А и още защото тепър-ва литературата ни ще си поставя задачата за по-обемен социален анализ.

На всички свои равнища драмата „Вълната, която бучи“ е пронизана от проблема за компромиса. Понятието „безкомпромисен човек“ е оценката за човека изобщо. Героите разговарят помежду си за компромиса. Идеалът на главния герой, Андрей, за ново социално устройство е общество, в което „компромисът сам по себе си ще стане излишен“. Най-после централният конфликт е не само и толкова класовият двубой, а и борбата за и против компромиса. В известен смисъл „Вълната, която бучи“ може да бъде наречена драма на неприетия компромис. Цялото обкръжение около главния герой — баща му, майка му, служителите във фабриката — е избрало компромиса за своя линия на поведение. Техните действия са поредните компромиси, а интелектуалния си заряд те изразходват за разгадаване на начините за осъществяването им. Да приемат Андрей в своето общество, значи да го посветят в тези си „тайни“, да го принудят да прави компромиси. И вече сега, в отказа си, героят удивително напомня Вапцаровото поведение и подбуди. Между всичките прилики ще подчертаем една от най-важните — и двамата, отвратени и неприемливи подчиняването на „нравствените принципи“ на обществото, стигат до приемане на единствената идея за промяна на това общество — комунистическата.

Включвайки в своята естетика личностно-поведенческите проблеми, Вапцаров в немалка степен постига характерната за творчеството му активизираща действеност, комуникативност и универсалност. Едва ли в друг поетичен свят — не само в българската поезия — тези проблеми, дълбоко нравствено-социални, са навлезли с такава сила и с такава вътрешнодраматична обогатеност. Странно защо изследователите откриват в драмата „Вълната, която бучи“ схематизъм у героите, черно-бяло в изграждането им, противно на прокламираните от Вапцаров в статията „За творчеството на най-младите“ „мургави герои“. Драмата на съзнателния отказ от личен просперитет и социално удобство нито е толкова лека и лесно осъществима, нито пък непременно увенчава с някакъв ореол. На нейното най-ниско стъпало — избора на социално поведение и първата проверка на този избор — съвсем не могат да се предвидят и разкрият всички възможности и сблъсъци на двете същности — приетия и неприетия компромис. Там, в това начало, е естествено да се срещнат преди всичко позициите. Във „Вълната, която бучи“ драматичното е предимно в сферата на идеите. Привидно не цялостната личност, а разголените докрай мотиви на социално поведение интересуват Вапцаров, но нали тъкмо в това се оглежда и разкрива съвременният човек, в края на краищата те го характеризират като цялостна личност. Проблемите и художествените достойнства на драмата впрочем не се нуждаят от защита, те по-скоро налагат внимателния ѝ прочит. Само така ще открием и този тънък преход от нравствено-психологическия към идейно-социалния избор на героя, ще си припомним пак вложения в образа на Андрей автобиографичен заряд, ще съзрем уелото навлизане в нравственото и социалното едновременно.

С драмата „Вълната, която бучи“ Вапцаров сякаш решава за себе си проблема за компромиса. Оттук нататък той дори изключва — поне в писменото си слово — тази дума от речника си, отказва се като че ли от по-нататъшни творчески търсения в темата компромис, макар че отгласи от нея можем да открием чак в „История“ — „Мъдруваха бащите в къщи: / „Така било е и ще бъде“./ А ние плъснем намръщено/ на оглупялата им мъдрост.“ Но и когато Вапцаров овладява нравствено-психологическия механизъм, отвеждащ до компромиса, атакуващата активност на компромиса спрямо поета не секва. Особено интересен е двубоят помежду им в тази съдбоносна за историята, а и за него 1941 г. Откриваме малки скоби. Сред създаденото между 1935—1941 г. — годините, в които е заключена най-голямата част от Вапцаровото творчество, има безспорно важни за темата на статията проблеми, съдържащи се както в личностните прояви, така и в произведенията. Ще маркираме само някои от естетическите възли — „Писмо“/„Ти помниш ли. . .“/, — където се появява мотивът за саможертвата, „Огняроинтелигентска“ — този химн на личностния стоицизъм и вярата.

И така — 1940—1941 г. са за Вапцаров години на нови поетични върхове, на достигната творческа зрелост, от която може да се очаква още много. Но тези години на крайни социално-идейни разграничения изправят поета преди всичко пред житейско-историческия избор и пред избора между поезията и борбата. Решаващата кулминация на избора минала без шум и блясък, както впрочем става всичко при Вапцаров, в неуютния декор на някаква софийска уличка. Срещата му насаме с представителя на ЦК на Партията, предложил му работа в Централната военна комисия, довела и третия присъстващ — съблазнителя-компромис. Защо да влизаш в пъкъл на нелегалната борба — шепнел той, — когато те очаква бляскаво писателско бъдеще, когато трябва да живееш и твориш. Но неочаквано за компромиса, а и за представителя на ЦК, Вапцаров започнал да хвърля шапката си от възторг и да благодари за оказаното му доверие¹. Бил е искрен, не позирал пред човека и пред историята, защото само след часове са могли да изчезнат от нейната сцена и той, и другият. Избирайки борбата, Вапцаров сигурно не е разбирал докрай, че избира с нея отново и поезията, че и с борбата, и с поезията го чакат неподозирани срещи, че ще се явят в нова светлина личностно-поведенческите проблеми. Но и преди 1941 г. поезията на Вапцаров поставя два такива проблема: какво е това подвиг и какво е герой. Сега обаче, във времето на реализация на подвига те добиват други измерения. Нещо повече, отклонявайки се от българските поетични традиции в изобразяването, а оттам — и в тълкуването на героизма, Вапцаров достига до свои философски и естетически открития. Липсата на други податки освен известната личностна скромност ни принуждават в разглеждането на проблема за Вапцаров и героя да се пренесем изцяло в творческия свят на поета.

За Вапцаров подвигът е преосмислянето на своя живот и съзнателното обричане. Героизъм е взетото решение, драматизмът на взетото решение е притегателният център на творческото търсене. Актът на отстояването е продължението на тази драма и самият той съдържа възможности за нови драми. Не действително, не решаващият жест, който премахва царства и кралства или е ефектна показност рой нови герои, е героизмът. Актът на барикадната смърт е просто последният акт на една завършена и най-висша човешка драма — преодоляването на всичко, което отблъсква в посока безучастие към човешката история. Не е ли това — не задаваме въпрос — общознаещата представа за героичното в човека, която сродява Вапцаров с всички епохи?!

¹ Вж. Никола Вапцаров. Спомени за поета и революционера. С., 1979, с. 646 — спомен на Иван Масларов.

Сега изглежда съвсем нормално и да посочим героя на неговата поезия — човекът, стоящ зад този подвиг. Но логиката не е в състояние да ни помогне. Няма да изглежда банална мисълта, че само в името на общия човешки идеал може да бъде вплетен индивидуалният подвиг, защото ще я поясним. Героизмът за Вапцаров има смисъл, ако има смисъл усилието на целия колектив. Нали затова се сливат в едно жертвите на борбата в испанското „Писмо“. Героизмът има смисъл само когато е плод на съзнанието, преосмислило своето битие, но и когато то — съзнанието — е достигнало до идеята за всеобщо човешко щастие, освободило се е от поривите на единичното самоосъществяване, от примамката на блясъка на подвига. При Вапцаров това е достигнато в мъчителна борба със себе си, с драматичното изживяване на фантазната представа за собствено величие, за използване на колектива като фон. А тези вътрешнодраматични изпитвания, в които се самоусъвършенствува човекът, който сваля като бремe от себе си егоцентричните стремежи, са особени трансформации на мъчителните въпроси на битието — човек срещу себе си; човек — други хора; човек — друга сила, извън него.

Обикновено се приема, че драматизмът на Вапцаровата поезия е в борбата на двата свята. Поетът според нашето мислене не познава конфликтите със задържащите сили на егоцентризма. Той много лесно разрешава света на вътрешните човешки противоречия — надеждата и победата, които са изход за драматизма на епохата, стават изход и на човешкия и мировия драматизъм. Извън ползването на анализа е вътрешната борба, борбата на идеала с „ego“-то, борбата със себе си. Но черният човек не е измислица на Есенин или Бодлер, не е метафора на един поет. Той е една истина за човешката същност. В света на големите идеали черният човек е този, който се съпротивлява на доброволното обричане на идеала и на служенето му без митологични претенции. Ако го няма този двойник, вероятно отсъства и човекът, превърнал се в машина за осъществяване на идеала. А ако не е изобразен в поезията, а в нея се предпочита само картината на външния сблъсък, то такава поезия винаги рискува да не пресъздаде целия драматизъм на човешките двубои. Съпротивата на готовността да служим докрай на идеала е една голяма тема на Вапцаров, един от източниците на драматизъм в неговата поезия. Централното произведение на тази тема е останалото встрани от анализите стихотворение „Крали Марко“. Ще го цитираме, за да го припомним.

Стани рано, Марко Кралевики,
да се биеш с тежка боздугана.
Отзарана три ята челични
триж се роят вече над Балкана.

Я осёдлай коня Шарколия,
пришпори я бялата си коня —
да погледам как ли ще се биеш
боздуганно с танкова колона!

Шест сме века чакали напразно.
Чакали сме — сто синджира роби.
Късай ти, а аз ще ти разказвам:
Рожба писка в майчини утроби.

Кой не мина, той не ни ухапа...
А една ли мина вража орда!
Стигат ли ти песните в земята
или претендираш и за орден?

Би се ти. Та само ти ли? Мигар
е един помела тежка бравда?
Но след дни — дигни пръстта със мигли,
погледни ни и ни се порадвай. . .

Преди анализа ще си позволим — не за подсилването му, а за доверие към него — да припомним два факта. Първият — един цитат от споменатия вече Вапцаров доклад „Морето“, писан през 1932 г.

„Да се борим индивидуално с условията — тя е вятър. Тези условия! Често пъти си мисля: Ако бях най-силният човек на света, безспорно щях да назова нещата с истинските им имена. Ако бях сто метра над земята, щях да я заплюя. Ако бях нравствено и физически най-силен, бих ви ударил плесници, за да не мигате. Ако бях. . . Ah, si j'etteisroi.“

Вторият — стихотворението „Крали Марко“ е публикувано във в. „Кооперативна защита“, г. XIII, бр. 12 (461) от 25. X. 1941 г., т. е. около два месеца след описания вече разговор с представителя на ЦК на Партията. И тъй като нямаме никакви други податки за датировка на стихотворението, трябва да приемем, че то е писано във времето след поемането на отговорния пост.

Да се върнем към първия факт — първия сблъсък с мотива за Крали Марко. В цитирания пасаж, макар и далеч от художественото съвършенство на „Крали Марко“, има много от мисленето в стихотворението — превъплъщението в най-силния човек — тук още и сериозно, и иронизирано; обречеността на индивидуалното усилие — без обаче да е търсена драмата. Очевидно Крали Марко е част от мисленето на Вапцаров — в ранния поет — полуспасително, миражно; в зрелия — рецидив, който трябва да се преодолее. Това завръщане към началото цели да предпази от елементарен прочит на стихотворението, от убедителните капани на виртуозния диалог на поета с чуждо нему мислене. Нормално е попадналият в нова „кралимарковска“ ситуация да носи първите реакции от миналото, нормално е и да ги преосмисли. И това е същността на стихотворението, психологическият подтик, който прераства в художествено значим факт.

Ще направим още едно връщане — този път към „Писмо“ („Ти помниш ли. . .“), защото между него и стихотворението „Крали Марко“ има много общо, както и различно, разбира се. Приликата е, че и двете са плод на станала значима вътрешна драма, в това, че е потърсено посланието като възможност за умножествяване, универсализиране на драмата. По-директното послание в „Писмо“ (ти-обръщението не е насочено към единичния, а към всеки читател) е заменено с една по-сложна художествена условност — използването на познатия мит за Крали Марко, който е едно предварително послание. И в двете стихотворения се обективира станалата вече драма, но „Крали Марко“ се насочва към отрицание на другото съзнание, поради което е потърсена иронията. „Писмо“ е изборът, а „Крали Марко“ — преодоляването на себе си по пътя на осъществяването на избора.

В „Крали Марко“ условно се приема митът като другото съзнание и затова в него са използвани елементи от фолклора — и лексикални — „бялата си коня“; и формообразуващи — числото три — „три ята челичени/ триж се роят вече над Балкана“, от Крали Марко се искат три действия, преди да се постави под съмнение и обезсмисли възможното действие — „стани“, „оседлай“, „пришпори“.

Въпреки привидно монологичния си характер „Крали Марко“ е скрит диалог. Водещият диалога — неперсонифицирано лице — със своите реплики определя и предполагаемото поведение на поставяния в нова условнореална обстановка митичен герой. Така че стихотворението е диалог на психологическото състояние на две съзнания — едното, приело героизма като колективен

акт и смисъл, и другото, в обвивката на мита Крали Марко, с пориви за изключително, героично себerealизиране. Диалогът върви в следната последователност. Крали Марко се възкресява и се готви за новия подвиг. Той е активната страна. В пасивна позиция е колективният герой (да приемем този термин), който само иронизира възможността за титаничен подвиг. От „да погледам как ли ще се биеш“ — допускане за извършване на едно невъзможно действие, премазан от аргументите и на немислимото противопоставяне, и на печалните исторически резултати от митичните похождения, Крали Марко става пасивният участник — първоначално разколебан, а после върнат на земята и на легендите. Във финала е направена още една дръзка операция — повторното възкресяване на митичния герой — сега в позицията на зрител, който ще види резултатите от реалното историческо действие на колектива-герой, единствения възможен исторически герой.

И така — и кралимарковското съзнание е преодоляно от поета и бореца. Остава и последното стъпало в пътя към съвършенството на духа и на човешкото поведение — преодоляването на смъртта в безмилостно жестока борба и в „Борбата е безмилостно жестока“ и „Прошално“.

Поведението и творчеството на Вапцаров пред лицето на смъртта или Вапцаров и борбата и смъртта са последният занимаващ ни тук проблем.

Арестът, следствието и процесът срещу подсъдимите по дело № 585 от 1942 г. са все във времето на военния и полицейския „триумф“ на фашизма. Следствието е било продължително, процесът е преминал при известна публичност — присъствували са близките на подсъдимите, имало е и журналисти, задоволени само професионалното си любопитство, без да могат да проявят професионалната си „сръчност“. С това играта на демокрация се е изчерпвала, защото същинското име на следствието е инквизиция, а на процеса — подобие на съдопроизводство. И все това съзнателно времеразточителство на властта е дало възможност на Вапцаров и другарите му не само да изпитат всичко, но и да осъзнаят напълно състоянието си. Най-общо и условно казано, да преминат през два етапа преди присъдата — самотата и общението. Във физическия смисъл самотата това е времето на следствието в Дирекция на полицията, а общението — очакването на процеса в общите килии на затвора и самият процес. Но в най-голяма степен при Вапцаров тези понятия са и състояния на духа между ареста и разстрела.

Не е сякаш точна думата самота, когато логиката на въпросите и мъченията е да направи паметта услужлива, а съвестта — угодническа. Изпитаният метод на откъсването от съмишлениците е толкова необходим на палачите, колкото и физическото изстъпление. При надломеното тяло най-лесно наред със самотата могат да влязат страхът и инстинктът за самосъхранение. И при Вапцаров полицейщината сякаш постига своето — самотата развирила мисълта за живота и смъртта, изправила поета пред мъчителния въпрос за близкия физически край. Но този първоначален тласък се е обърнал с най-голяма сила срещу причинителите, раждайки „Борбата е безмилостно жестока“ и „Прошално“ — безсмъртното отрицание на насилието и опитите за разколебаване на вярата в идеите. За нас сега те представляват цикъл, чисто единство е мястото и времето на написване. Обаче не отчитаме докрай и другото единство — психологическото, философското, на тези тъй сродни, тъй различни и тъй допълващи се творби.

„Ужасно е да умреш сам“ е споделил Вапцаров² малко след свършека на най-ужасяващите побоища, малко след написването на стихотворенията.

² Вж. Никола Вапцаров. Спомени за поета и революционера. С., 1979, с. 672 — спомен на Живко Живков.

Ужасното не е в самата смърт. То е в това, че са те лишили от общността ти със съидейниците, изтръгнали са те и оставили сам в осмислянето на твоето битие, издевателствували са и за да „докажат“ безсмислието на борбата ти след твоя край. Тъкмо такива моменти — общата борба и личното участие, по-точно единството и противоречието на целите на борбата с личната трагедия на участника — дори само римуването на „епична“ с „личност“ откроява тези взаимоотношения; смисълът на личната саможертва в общата борба; саможертвата не като порив и възможност, а като осъществена реалност — са основните в първа строфа на „Борбата. . .“ и тяхната поява е обяснима с голготата на самотата. Впрочем първата строфа, както и цялото стихотворение, са тълкувани много често като готовност за саможертва, а те са всъщност размисъл за осъществената саможертва, която търси своята трагика и приглушена патетика в цялото, наречено борба, и още живот и смърт. В първата строфа, която е естетическа завършеност, се редуват тоновете на стоицизъм и трагизъм, иронично смекчен, но не и снижен от тази ирония. И не само трагизмът, нито само стоицизмът определят характера на стихотворението, а неповторимата им обвързаност, утвърждаваща непобедимостта на идеите на човека, съзнаващ, изпитал и внушил ни цялото страдание на своята саможертва. Втората строфа придава ново звучене, а и нов смисъл, но за това е трябвало време, трябвало е да дойде общението.

Изключително интересен е фактът, че наред с първата строфа на „Борбата. . .“ Вапцаров написва и „Прощално“. В известен смисъл едното е равносметката и прощаването на бореца с живота, на обществения човек, а другото („Прощално“) — прощаването и оставането в живота на този човек. „Какво тук значи някаква си личност“ — при целия трагизъм, а донякъде и несъгласие с тази констатация е все пак разтваряне, изчезване, замяна на тази личност в общественото битие. Друго след отдадеността си на борбата тя засега не търси. Стихотворението „Прощално“ разширява възможностите на личността за живот след смъртта, дава ѝ извънвременни права за емоционално осъществяване. „Понякога ще идвам“ значи и винаги ще идвам. Обикновеният прочит на „Прощално“ открива неговата задушевност, безкрайната, но и съдържана топлина на любовния порив. И сякаш се забравя необичайността на този порив, това, че неговият носител си е самосъздал безсмъртие, превъплътил го накрая в любов. В идейния и естетическия план на творбата е важен както обектът на любовта, както самото чувство, така и носещият любовта, повтарящият ритуала, което определя стихотворението не само като любовно, но го насища и с по-общофилософско съдържание — жажда за живот след смъртта. А това, че тази жажда се осъществява в любовта, подсказва освен всичко друго и за тематичната нереализираност на Вапцаровата лирика.

Какво ще бъде след твоята смърт — този въпрос поетът си е задавал сам, но него са му го и натрапвали. Неведнъж, многократно, но най-интересно в един от разговорите с Гешев, когато те са застанали не като палач срещу жертва, а като „благодетел“ срещу обречен. Очевидно и Гешев е решил да се възползува посвоему от ефекта на самотата. За разговора той се е готвил специално. Иначе не би могло да се обясни защо Вапцаров е трябвало да възстановява по памет свои стихотворения в Дирекция на полицията. Полицията, по-късно и съдът не са се интересували от поета въобще. С изключение на този, който зад маската на съчувствието е ровил в душите, предлагал е мефистофелския договор. Вапцаров е предал разговора с Гешев³, но дали всичко от него? Достатъчен ли е бил познатият ни аргумент на предложението — дори да победите, какво от това, щом ти си мъртъв. Да, разбира се, по-убедително няма,

³ Вж. Никола Вапцаров. Спомени за поета и революционера. С., 1979, с. 606 — спомени на Младен Исаев.

но за поета Гешев вероятно е подготвил и още нещо. То, най-общо казано, ще е било: „Не те ли измъчва твоята непопулярност на поет? Не те ли мами признанието? Подпиши декларацията за отказ от борбата, подпиши с това независимостта си; избери пътя на писател, при когото ще дойдат и признанието, и възможностите за ново творчество.“ Думите сигурно не са били същите, но смисълът едва ли е бил по-различен, защото Гешев е съзнавал какво значи да се отнеме на революцията нейният голям поет. Вапцаровия отговор знаем — последните стихотворения, присъдата, сигурно е имало и подходящи реплики, но ще е белетристика, ако се опитаме да ги търсим. Впрочем отговорът е бил даден значително по-рано, когато след „Моторни песни“, без никакви следи от неудовлетворение, с творчеството си Вапцаров е надмогнал болката от недооценяването, може би и доста преди това, когато поетът е разгъсвал мрежите на компромиса.

Свои стихотворения Вапцаров е възстановявал и в общата килия, сега без принуда. Упражнение на паметта или нещо друго е връщането към собствените песни? Вапцаров вече е написал своето поетично прощаване със света и след като там е избягнал самоласканията на творческата равностетка, не е ли това неговата равностетка? Горчива, тъжна и заради невъзможността да се върне и „доизпипа“ някой стих, и заради съзнаваната литературна недооценственост. Антон Попов пък изучава френски в килията. Всеки от другите има също своя мъничък свят. И не само голямата обединителна идея, не само подготвяната последна тяхна битка с врага — процесът, — но и тъкмо тези малки лични светове са възвръщали на Вапцаров пълнотата на неговия мир — общението и общността на всички устремени към бъдещето. Това общение вече не му е служило да създава стихове, сега той служи на общението. Една запомняща се, открояваща се характеристика съдържат всички спомени за Вапцаров от общата килия. Във всеки разговор за вида на присъдата — а тези разговори са били всекидневни — гласът на поета е бил глас на надеждата за всички останали. Цената на това всеобщо успокоение е била новата, сетната саможертва. Едва възкръснал от инквизициите, сега Вапцаров предлагал себе си за изкупление на колективния „идеен грях“ и преуголемявал своята „лична вина“, за да пропъди страха и върне надеждата. И че това не е само поза, не е самоналожена временна мисия, показва процесът. В една от почивките към Вапцаров се приближил познат журналист от вестник „Зора“, който имал достъп в съда, и му се скарал: „Какво правиш? Защо поемаш вината на другите? Ти и тях така не можеш да спасиш, а себе си обричаш напълно.“ Вапцаров отговорил: „Другояче аз не мога.“

Не е могъл да остави той и „Борбата е безмилостно жестока“ само с първата строфа. Изпълнен и овладян от общението, поетът е направил последната духовна стъпка до пълното приобщаване към идеите — втората строфа на „Борбата. . .“ Всъщност мотивът за прераждането на носителите на идеите за свобода в новите поколения борци е познат във Вапцаровото творчество. Да припомним: „Погледай тук — това е Питу Гули, /а ти, на pewno, си . . . Никола Карев.“; „... Ботев /в очите свети,/ та Ботев е тук, при народа.“ Но сега мотивът е пренесен към собствената участ. Общението и съзнанието за саможертвата, която не го отделя, а, напротив, го обединява с останалите, му носи усещането за проникване в духа народен, във всеки, който се бори. Дава му се правото да дискутира със себе си от първата строфа на „Борбата. . .“, да отхвърли идеята за смяна и забравя на личността. Не, личността, извършила съзнателната саможертва, ще бъде — една великолепно намерена многозначна дума, не само ще е при народа, но и ще живее — второто значение на бъда — с него. Ето как се свързват вече в едно цяло двете последни стихотворения — превъплътила се в любов и борба, личността ще победи смъртта, ще бъде завинаги

в живота. С тези невероятни прозрения за човешката общност Вапцаров застава пред дулата на пушките.

Подчиняването или свързването на известна част от написаното от Вапцаров с неговите личностни характеристики съвсем не претендира да бъде универсален ключ за разгадаване на цялото му творчество. Такъв подход цели както по-пълното вникване в емоционално-идейния свят на поета, така и приближаването на личността към днешния ден, толкова необходимо, когато говорим за Вапцаров като за наш съвременник.

СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ В НАЦИОНАЛНАТА ЛИТЕРАТУРНА ТРАДИЦИЯ (ОПИТ ЗА СЪВРЕМЕНЕН ПРОЧИТ)

ДИМИТЪР ХРИСТОВ

1. Поет-мислител, лирически или епически поет?

Да се намери „крайно“ определение за Ст. Михайловски като поетическо явление в развитието на българската поезия и националната поетическа традиция е трудна задача за литературната наука. И не ще да е случайно, дето неговият съвременник и пръв проникателен тълкувател д-р Кръстев го нарича „една психологическа гатанка“, която е трудно да се разгадае. В съзнанието на повечето от своите съвременници той е мизантроп, гръмовержец, мрачен отрицател и песимист, презрял неизправимата човешка природа, бунтар и самотник, дори мистик¹. За съвременния читател той е почти забравен поет-сатирик и баснописец, мъртва класика, застинала в страниците на литературните истории и енциклопедии. Посочените характеристики изглеждат безспорни. Но те нито изчерпват, нито обясняват оригиналността на явлението. Духовното присъствие на Ст. Михайловски в българската култура през последните две десетилетия на миналия и в началото на нашия век (присъствие в гражданския, политическия и литературния живот) е безспорно, но е проблематично дали е възможно взаимодействието на неговия противоречив, „ратоборен“ дух с нашата съвременност и с какво именно. И за днешния изследовател и читател изглеждат странни невероятните политически „преображения“ на общественика, а литературното му дело — някак чуждо и самотно за българската литературна традиция, сякаш вън от нейната национална самобитност. Под съмнение е също и традиционното му „вместване“ в школата на критическия реализъм (както и ние тук сме приели по установената инерция в литературната наука), доколкото всъщност никой не е изследвал цялостно Ст. Михайловски като тип поетическо мислене. Защото колкото и да разширяваме границите на понятието реализъм и да отчитаме неговата специфика в различните жанрови форми на поезията, все пак пъленотата в изображението на конкретния човешки характер, възможен в определено социално и природно битие, е неговата главна характеристика. А такова определение трудно може да „се приложи“ към героя в поезията на Ст. Михайловски (ако, разбира се, включим чисто лирични неща като „Напред“, „Кирил и Методий“, „Железни струни“, „Лама Сабахтани“, отделни лирични фрагменти в поемите му и пр.). Това обаче съвсем не предрешава важния въ-

¹ Вж. Ст. Михайловски, Ал. Константинов, Г. П. Стаматов в спомените на съвременниците си. С., 1963.

проц да се потърсят съществени естетически характеристики на поетическия тип мислене на Ст. Михайловски, които го определят като уникално и дълбоко национално явление в българската поезия. Ала оттук започват и трудностите.

За д-р Кръстев например Ст. Михайловски не е лирически, а дидактически поет и обаянието му иде не от поезията, а от личността му; за П. П. Славейков той е „единственият любовник на сатирата“, но сатира, лишена от положителен идеал; Б. Ангелов го мисли като „поет с философски склад на ума“; Ив. Радославов го причислява към рефлексивните дидактични поети; П. Зарев го определя като ярък морализатор и „предимно баснописец и сатирик“; Минко Николов го вижда като „мрачен, зъл талант“, лишен от артистично равновесие „невъсен ритор“ и пр. Почти всички автори избягват да го определят като реалист, ако и да сочат конкретния социален и политически адрес на сатиричния му патос.

Днес можем да се запитаме дали поетическият тип мислене у Ст. Михайловски не се доближава повече до познати класицистични форми на поезията, свързани с образците на френския классицизъм и морално-просветителската традиция у нас през Възраждането (т. нар. „даскалка поезия“ и нещо от вулгаризираната сатирична стихия на Н. Бозвели и гротесковия маниер на Л. Каравелов); дали той не е за вършекът на тази тенденция в нейния български вариант и възможна пълнота? Дали писателят не е наследник на онази специфична „неартистична“, публицистична българска гневливост, чийто родоначалник е още Презвитер Козма и която е основният патос на българската художествена публицистика през Възраждането (Раковски, П. Р. Славейков, Н. Бозвели, Каравелов, Хр. Ботев), а и дълго след Освобождението определя тона на българския периодичен печат? На тези и други въпроси не може да се даде окончателен отговор — те се нуждаят от сериозно историко-теоретично изучаване на естетическите форми, в които се проявява българската сатира преди и след Ст. Михайловски. Безспорно изглежда само това, че в поетическата индивидуалност на Ст. Михайловски се кръстосват и преплитат в сложна духовна сплав нещо от остротата на националния характер, от нормативността на френския рационализъм и от фатализма на ориенталски моралистични и социални доктрини — нещо, което не е чуждо на българската поетическа традиция.

Ясно е следователно, че „загадката“ не е само психологическа, но и естетическа дори само затова, че определенията „поет-сатирик“, „поет-мислител“, „поет-баснописец“ не са достатъчни да обхвалят цялото естетическо богатство на една поезия, в която сатиричното е само преобладаваща стихия, но имат пълноценен живот и възвишено-патетичното („Напред!“, „Железни струни“, „Гответе почва“, „Кирил и Методий“); драматичното („Човечество“, „Крайековно тление“, „Книгата на книгите“, „Прогрес“, „Свобода“ и др.); и трагичното („Светопреставление“, „Точиларят“, „Моето разкаяние“, „Varia“ и пр.) и елегичното-лиричното („Свръхлюбов“, „Лама Сабахтани!“, „Песен на разбития борец“ и др.); и комичното (повечето от басните на поета). Във видимо еднообразната по тоналност поезия на Михайловски ще се срещнем с почти всички нюанси на иронията — от гротескно-сатиричната до трагичната. Сатиричното е безспорната стихия на писателя, ала то се проявява не само в различни естетически форми, но и в едно значително жанрово богатство, което започва от афористичната двустихна епиграма, минава през „оголения“ публицистичен памфлет и достига до епическата философско-сатирична поема.

И ако трябва все пак да се намери краен отговор на въпроса, какъв поет е Ст. Михайловски (като природа на таланта), може с известно основание да се каже, че той е преди всичко епически поет*.

Но епическото у Михайловски не се изразява в създаването на пластични картини на едно външно битие на характера, видян в неговата пълнота с окоето на художника (макар че на отделни места в неговите поеми подобно внушение се постига, както и в най-хубавите му басни), а по-скоро в дистанцираната позиция на писателя, изразена обикновено чрез иносказанието, в разсъжденията на съдещия и мислещия разум, в парадоксалната логика на блестящия афоризъм, който може да породи асоциативно една представа, специфична атмосфера, дори усещане за човешки характер.

Природата на епичното у Михайловски тук не може да бъде описана пълно, но могат да се посочат някои от неговите белези, които определят уникалността на поетическата природа на писателя: „яростният“ холеричен темперамент, културните напластявания на моралистичната култура на родното място (гр. Елена като родово и морално съзнание), продължителното и дълбоко влияние на една „гранична“ култура между европейската и ориенталската (учението в аристократичния имперски лицей Галата сарай в Цариград), въздействието на класическия френски рационализъм и изобщо на латино-романската култура. Каквото и да са тези културни напластявания, като поетическо явление Ст. Михайловски е продукт преди всичко на националната културна традиция, която го сродява не само с неговите предшественици и съвременници (П. П. Славейков например), но и с неговите следовници, които повече или по-малко се родят с „гръмовежца“ и ироника (Г. Стаматов, Св. Минков, Г. Милев, Д. Подвързачов и др.).

Сам поетът определя себе си като поет-мислител („Поезия на мисълта“). Много често търси сам естетическата природа на своята поетическа позиция: в „Железни струни“ мисли себе си като „псалмист“, който укротява „човешки зверове“, и затова неговият стих трябва да е „лют“, да бъде „мъстител“ — не тих напев, а „вопъл гръм, стенанье, рев...“; в него трябва да се размесват „зло съмнение, болезнен смях, горчива сласт“. Поетът иска да има за образец тъжната, скептична ирония на „Екlesiаст“, а в стихотворението „Световната книга“ иска да чете „наопако в сърцата“, да търси „срама на всяко чело / / и сянката зад всяка вещ, т. е. мисли себе си като поет - и з о б л и ч и т е л, като Ювенал, който ще размахва неуморно бича на изобличението над несъвършената и потънала в пороци човешка порода. На друго място („Писателско нищожество“) той се съмнява в смисъла на „книжата безполезни“, в мъдростта на поезията и човешкия опит. Самосъзнанието на поета често е в диапазона между моралния и историческия скептицизъм (стихотворенията „Прогрес“, „Свобода“ и др.). По-често обаче ожесточеното отрицание („негацията“, както казва П. П. Славейков) иде от чистотата на един нравствен императив, от вярата в доброто и разума. Колкото вътрешно противоречив и неединен да изглежда Ст. Михайловски, той все пак е цялостен. Патосът на злъчното отрицание и отровна ирония имат за отправна точка и адрес не само „световното зло“ изобщо, както често се мисли, а моралния релятивизъм и социалното зло на българската обществена и политическа действителност след Освобождението — същото онова време, което изведе на историческата сцена Бай Ганьо и го освободи от всякакви сантиментални задръжки. То е времето, което роди горчивия смях и тъжната ирония на Ал. Константинов, хапливата сатира

* Ако, разбира се, тук епичното го мислим не като обективно изображение, а като естетическа чувствителност и преобладаващи жанрови форми, като поезия, която „разказва“ за преживяно и премислено, както това е при класическата епическа традиция.

на П. П. Славейков, отровна ирония на Г. Стаматов, а малко по-късно и социалния патос на Яворов и Елин Пелин.

И Михайловски като другите големи писатели на епохата преживява драмата на българската интелигенция (неслучайно той дълго е в „клуба на яковинците“ от кръга „Мисъл“), драмата на духа между двете времена в новата българска история. Ала при него тази драма сякаш има по-български корени; докато при П. П. Славейков и другите „модерната душа“ на европееца влиза в непреодолимо противоречие с ориенталския прагматизъм на средата и времето, тъгата у Ст. Михайловски има изворите си може би във „всеотрицаващия дух“ на поп Богомил и отшелническото безумие на Иван Рилски. Тя носи дъха на народната историческа драма, на българския възглед за света, нейните корени са нейде дълбоко в еретичния дух на българина. Писателят е „еретик“ и философският му скептицизъм се подхранва не толкова от меланхоличния скептицизъм на Монтен и елегантната ирония на Волтер и френските моралисти, колкото от фатализма на източни философски системи, влезли в съприкосновение с националния възглед за света през робството и преди това. Дори когато призовава бащите и децата напред и обявява живота за „сражение“, а своя стих за „железен“, той пак се съмнява в „добротворството“, т. е. в съзидателната мощ на човешкия дух. Ала и тогава „негацията“ не е абсолютна: ней противостои едно страдание за прокуденото от човешката душа Добро, едно ожесточение за всемогъществото на Злото (стихотворението „Моето разкаяние“):

Добро ти проповядваш
с реч отровна. . .

И ако корените на тъгата и страданието у Михайловски идат нейде из дълбините на българската история и еретичния скептицизъм на националния дух, то тяхната изява през 90-те години е възможна в определени социални условия: бруталния прагматизъм на младото и безнадеждно старо буржоазно общество (стихотворението „Крайвековно тление“). Общочовешките ценности са дръзко обезценени именно в привидната виталност на модерното общество.

Епоха на разкапалост! Век на душевно тленье!
Ни идеал — ни идол! Свяст, блян, всичко е разбито!
В духа пресищане и скръб, а в разума съмнение!
Което беше светло, днес е в тъмоти обвито!

С дълбока тъга писателят разбира, че нещата са „неизменно скръбни“ тъкмо в напредъка си (стихотворението „Прогрес“), т. е. модерната цивилизация не е непременно условие за духовното съвършенство на човека. А в „Пролог към Книга за робите“ поетът осъзнава себе си като изобличител на принцове и политикани и защитник на клетниците:

Да, груб поет съм аз, мислител слободняк;
в изстъп не падам от юмрушка управа
и не тресе ме пред всевластен върколак.
.

А говора си аз обличам в ритми жезежки,
та чак в недрата на тълпите да се чуя!

Успоредно със социалното страдание и социалния протест в „железни стих“ на Михайловски се чуват интонации на човешки интимната тъга в драматичните лирични изповеди на поета. Без тях той изглежда студен и злъчен гръмвержец, мрачен мизантроп, дидактичен баснописец, комуто чо

вешкото е чуждо. Нашата представа за поета би била непълна и едностранчива, ако не го видим и откъм тази страна. Защото тъкмо неговите късни лични изповеди изразяват най-съкровено драмата на духа, за която стана дума (стихотворенията „Недомлъвки“, „Песен за разбития борец“, „Varia“, „Свърхлюбов“, „Лама Сабахтани!“ и др.).

Ето някои фрагменти от тези лирични изповеди, които ще ни дадат представа за другия Михайловски — малко познатия поет на страданието:

Отдих настъпи!...	... всичко повехна
Сенки вечерни	всичко на пепел
вече покриват	се преобърна
моя живот!...	в моите ръце.
	(Из „Недомлъвки“)

Или:

Мрачен и тъжовен изглед има
канара самотна сред морето;
хлад и мъртвост вечно там царуват —
както на безверника в сърцето...
(Из „Varia“)

Или:

Сърцето ми е стар параклис запусрял;
и само спомен тъговит там обитавал —
и мъртвост там замества пламенна молитва.
О, боже, възкреси надеждата у мен!
Дай ми отново твърда вяра и смиреност
и подкрепи ме в грозната световна битва!
(Из „Свърхлюбов“)

Или онази съкровено-драматична изповед на падналия в „световната битва“ войн, може би най-хубавото стихотворение на поета:

Тежи ми, Боже, кръстът на живота...
духа ми скръб обсажда, гина веч...
И виждам те на твоята Голгота,
и шепна твоята предсмъртна реч...

Живях в тълпите сам — не ме разбраха.
В мен всичко светло, всичко в мен добро —
раздадох го. Душата ми обраха,
оставиха ми черното тегло.

Посях любов, пожънах срам, вражди.
Напушам веч световните тъгди —
и в теб подирям, господи, подслона...
Тъй ястреб, от ловеца повален,
издъхва в някой кът усамотен
с очи обърнати към небосклона!

(Из „Лама Сабахтани!“*)

Ако погледнем външно на тези фрагменти, те сякаш нямат нищо общо с ожесточения вития, който мята мълни и гръмотевици върху човешкия род:

* Според новозаветния евангелски текст това са последните думи, които Христос изрича, преди да умре на кръста, със значение: „Защо ме изоставяш (господи)?...“

една песимистична мисъл на разкаяния еретик, потърсил утеха в мистичното приобщаване към бога чрез изповед, самобичуване и отшелничество. И наистина така са били разбирани трагичните изповеди на поета от неговите съвременници, а и дълго след неговата смърт (1927). Ала за днешния читател тези изповеди излъчват трагичните интонации на драмата на духа в кръговрата на човешкия живот. Те са изповеди на един от мъчениците на националната ни интелигенция, чието ехо ще чуем и в драматичната поезия на Яворов, и в елегичните вопли на Дебелянов.

Вгледаме ли се по-внимателно в тези фрагменти, ще ни поразят преди всичко т р а г и з м ъ т на едно чисто л и р и ч н о и з ж и в я в а н е на света и на човешката драма в него. И ако епичното (като сатирично, саркастично и пр.) е основна характеристика на поета, л и р и ч н о т о (като патетично, драматично, елегично и пр.) е неговата „друга“, дълбоко скрита вътрешна характеристика, която звучи в мотива на дълбоко човешкото с т р а д а н и е, на човешката с а м о т а в един враждебен, нечовешки свят. Трябва да се смята за пресилено твърдението на д-р Кръстев, че Ст. Михайловски няма пластичната дарба да сътвори свой свят, че „когато го четем, ние нищо не съзерцаваме, пред нашия духовен взор не стоят нещата, а понятията за нещата, твърденията, мислите, разсъжденията на автора за тях“, защото иначе трудно можем да обясним хипнотичното въздействие на неговото слово, от което, както ни уверява пак д-р Кръстев, „появява нещо стихийно, нещо апокалиптично, грозно и могъщо, което дълбоко раздвижва, което раздрусва читателя“². Силогизмите на сентенциалното мислене и в най-парадоксалната си форма нямат такова въздействие. Художественото внушение у Ст. Михайловски идва не само от „поезията на мисълта“, а от органичната сплав на мисъл и преживяване, което и определя спецификата на неговата самобитна поетика, когато нещата естествено не са на равнището на оголената публицистика. В най-добрите работи на поета публицистичното внушение прераства в художествено внушение тъкмо защото художествената публицистика (която е безспорно „маята“ на неговата гражданска чувствителност) не изчерпва естетическото богатство на поезията му. Чувството на самота и страдание определят общия смисъл на елегично-трагичната тоналност на „Лама Сабахтани!“, нейния съкровено-молитвен тон. И не мистично приобщаване към бога звучи в отмерения ритъм на стихотворението, а викът на едно з е м н о с т р а д а н и е, болката на една човешка умора от тежки битки със Злото („кръстът на живота“), трагичното предущане за смъртта. В уморената памет на поета се мярка символът на мъченичеството и жертвеността (образът на разпнатия на Голгота Христос) не толкова като изкупление за „световния грях“ на човека, а като н а д е ж д а за победата на доброто в него, като с м и с ъ л на една неравна „световна битва“, на честно пренесения в житейски битки з е м е н к р ъ с т. Не с образа на к р о т к и я с т р а д а л е ц И с у с от евангелската легенда се асоциира в нашето съзнание образът на поета, а с образа на онзи, който разгонва с бич фарисеите в храма, с образа на падналия в битката за човешкото добро войн. Напушайки „световните стъгди“ (долината на страданието), неразбран, самотен, уморен, ограбен и оклеветен от тълпата, дирейки „подслона“ в небитието, поетът умира „с очи обърнати към небосклона“, т. е. с е д н а н а д е ж д а, че от посвятата любов ще покланат не само „срам и вражди“.

Стихотворението „Лама Сабахтани!“, изградено върху библейски мотив (мъченическата смърт на Христос и предсмъртните му думи), не търси една буквална външна аналогия с лирическия герой. Библейските символи тук (тол-

² Д-р Кръстьо Кръстев. Етюди, критики, рецензии. С., 1978, с. 250.

кова характерни за поетиката на Михайловски) са преосмислени в монолитната композиция на стихотворението, натоварени са с нов смисъл: горчивата съдба на поета и неговият трагичен край в българското буржоазно общество в края на миналия и началото на нашия век. И по-широко: трагичният патос на стихотворението изразява драмата на значителна част от българската интелигенция, която трябваше да се изправи в неравно единоборство с „дейния герой“ на времето Бай Ганьо, комуто историята беше отредила „да построи“ нова България. И ако „положителният герой“ на Ст. Михайловски (патетичен, драматичен и трагичен) утвърждава вярата на поета в доброто и човешката (от това се определя хуманистичният патос на тази поезия в най-добрите ѝ образци), неговият „отрицателен герой“ (всъщност друго тълкуване на Бай Ганьо) тъкмо в гротескно-сатиричното си проявление утвърждава същия патос чрез отрицанието. Тези герои у Ст. Михайловски си противостоят, както Алеко Константинов противостои на своя герой. В този и само в този смисъл поезията на Ст. Михайловски клони към реалистичната поезия, без да е в строгия смисъл на думата реалистична. Към реалистичния тип мислене следва да отнесем образците в своята жанрова форма б а с н и на поета („Орел и охлюв“, „Бухал и светулка“, „Секира и търнокоп“, „Киладжийски кон“ и др.), независимо от директните дидактически внушения*, както и някои от „бунтарските“ му поеми като „Пролог към Книга за робите“, „Т о ч и л а р я т“ и др., в които публистично-изобличителният патос има точно определен социален адрес.

И ако поискаме схематично да опишем специфичните черти на поетиката на Ст. Михайловски, които я определят като самобитна, би могло тя да бъде представена така: мотивът (като отношение или „гледна точка“) „с е р а з т в а р я“ в случка или разказ за нещо, което е станало (дори и в чисто лиричните му работи като „Напред!“ или химна за Кирил и Методий); авторската гледна точка (като утвърждаване, отрицание или драматично преживяване) се извежда в един „категоричен императив“ (поука, акцент, поанта) енергично в афористична или сентенциална форма обикновено в края на композицията, която „дефинира“ мотива. А най-често е „формулиран“ в началото като цитатното от класическата латинска поезия. Така композицията „се закръгля“ и придобива п р и т ч о в х а р а к т е р или характер на много разпространеното във френската литература фаблю. Тази форма е типично епическа — нейните корени отвеждат не само към френската дидактична поезия, но (много по-ограничено) към българската фолклорна традиция (поучителната приказка) и към образци на източната повествователна традиция („Хиляда и една нощ“). Не правят изключение в това отношение и неговите „диалогирани очерки“, както и по-големите му епически поеми.

Следователно у н и к а л н о с т т а („енигматичната психологическа загадка“ по думите на д-р Кръстев) не противопоставя, нито извежда поета извън българската поетична традиция; тя е по-скоро неговата с а м о б и т н а о р и г и н а л н о с т, в която се преплитат противоречиви елементи в органичната сплав на едно сложно единство. От друга страна, естетическото богатство на тази поезия не би могло да се сведе само до с а т и р и ч н о т о, макар че то е неговата безспорна стихия. Дали обаче е възможен един дишен прочит на поета, дали е мислимо едно „възкресение из мъртвите“ на непреходните поетически стойности в сложното и противоречиво поетическо дело на Ст. Михайловски за съвременния читател? Нека направим опит да отговорим на този въпрос, като се опитаме да изтълкуваме „Книга за българския народ“.

* Басните на Ст. Михайловски, станали отдавна класически за българската литература, са дълбоко национални по персонаж, структура и моралистичен патос. Те са родствени на фолклорния тип поучителни приказки. Тук не са предмет на анализ, ала без тях е немислима една цялостна представа за поетиката на Ст. Михайловски.

2. „Книга за българския народ“ като сатиричен епос на автократизма. Импулси за създаване. Жанрова форма и композиционна структура.

Най-цялостната като смисъл и поетическа форма творба на писателя е безспорно „Книга за българския народ“ (1897). Може би трябва да се добави: и най-неговата като осъществяване на епическата му дарба, и най-трудната за прочит и систематично тълкуване. Не защото, както мисли Ив. Радославов, „делото на Михайловски е без последователи“³, т. е. извън българската литературна традиция, а защото е тъкмо класическият завършек на една българска литературно-книжовна традиция — сатирично-публицистичната, идеща още от Презвитер Козма и богомилската апокрифна книжнина, обогатена в художествената публицистика на Възраждането. Книгата изглежда безпрецедентна, отнесена към традиционното художествено съзнание в края на XIX в., но за българското литературно развитие на границата между двата века е свършено закономерно явление. Нещо повече, бидейки завършек на една дълбоко българска традиция, тя е изходен момент за по-нататъшното развитие на българската модерна сатира в нейните публицистични и гротескови форми (например в сатиричното творчество на Св. Минков, Гео Милев и по-насам, в сатиричните новели на Й. Радичков и др.).

Като поставяме „Книга за българския народ“ в домашната литературна традиция, съвсем не намаляваме трудностите при едно усилие за нов прочит на поемата. Защото този прочит (ако не се задоволим с всепризнатата констатация, че „Книга“ — та е ярко сатирично произведение) ни изправя пред много и сложни въпроси: защо „най-мощната българска сатирична книга“ не е четена в по-широките читателски кръгове; какви са външните и съкровени импулси за нейното създаване; на какво все пак се дължи нейното магнетично влияние в определени социалнополитически условия; кое е „мъртвото“ и „живото“ в нея; наистина ли в нея няма нищо повече от „умозрителна велеречивост“, морализаторски дидактизъм; можем ли да я мислим като сатиричен епос (класическа проява на българското епично-сатирично съзнание, както „Записките“ и „Под игото“ приемаме за манифестация на героичноепичното), или става дума за един „нехудожествен“ публицистичен памфлет и пр.

На много от тези въпроси тук ще бъде възможно да се даде само вероятен отговор, а други ще възникнат в хода на анализа.

И прав, и неправи е д-р Кръстев, когато предполага, че тази поема на държавния разврат „Книга за българския народ“ никога няма да стане книга на българския народ, т. е. четена книга. Изтеклото време („Книга за българския народ“ е публикувана през 1897 г. като премия на сп. „Мисъл“) само частично потвърждава неговата критическа прогноза. Естетическото битие на тази поема на гнева е според по-късни критически свидетелства неравномерно; тя ту умира, ту се ражда за нов естетически живот в определени социалнополитически условия. Тя никога не е имала и вероятно няма да има например популярността на Алековия „Бай Ганьо“ („популярност“ естествено не означава много четена книга!). Популярен е собствено героят на Алеко, който отдавна не е „подвластен“ на своя автор, напуснал е границите на Алековия „файлетонен роман“ и живее своя самостоеен живот на художествен тип, обогатяван непрекъснато от читателя, както Дон Кихот по думите на Унамуно е „възкръснал“ и живее друг живот въпреки волята на своя автор⁴.

³ Ив. Радославов. Българска литература. С., 1947, с. 52.

⁴ Мигел де Унамуно. Три поучителни повести и един пролог. С., 1980, с. 161.

А като социално-исторически продукт героят на Ст. Михайловски и на А. Константинов е един и същ (както впрочем и на цялата социално-критическа литература през 80-те и 90-те години), едно и също е и рожденото им ложе — реалностите на българския политически живот в посоченото време. Отделна задача е да се изучи сравнително различната естетическа съдба на двете книги (въпрочем това се отнася и до естетическия живот и на „Под игото“, на „Записките“, на „Кървава песен“ и др. произведения на класиката). Ясно е, че „смъртта и възкресението“ на едно художествено произведение не могат да бъдат обяснени само със степента на „художественост“ или „нехудожественост“ като абсолютно качество, че естетическият живот на една поетическа творба е продукт на сложно взаимодействие между обективно съдържащи се в творбата потенциални възможности (които могат приблизително да се дефинират с понятие „художественост“ като единство на съдържателни и формални свойства на творбата) и възприемащото читателско съзнание, чиято естетическа чувствителност е исторически променлива величина. Може да се каже, че неравномерният естетически живот на „Книга за българския народ“ е резултат както на обективни свойства на творбата (като например публицистичната обремененост, липсата на психологическа конкретизация на характерите, преднамереността на иносказанието, директните публицистични внушения, обременеността с архаизми и неологизми, честите преходи към философско-моралистична проза, монотонният ритъм на композиционната структура и не на последно място „неподвижността“, статистичността на гледните точки на автора и героя и пр.), така и на изменилата се и изменяща се естетическа чувствителност на българския читател, който за разлика от възрожденския има вече модерно художествено съзнание, т. е. предпочита илюзията на съпреживяването на „ставащия“ пред очите му живот пред символиката на абстрактния алегоризъм, пред „ефекта на епическото отчуждение“, ако си послужим с терминологията на Брехт. Следователно четенето и възприемането на текста на „Книга за българския народ“ не може да става спонтанно, като непосредствено съпреживяване, дори и за днешния образован читател (ако не говорим за определено „сентименталния“ читател в първите две десетилетия на века). То предполага и усилие, и определена степен на интелектуално и естетическо развитие, и определена културно-историческа подготовка за разчитане на библейски имена, езикови форми и пр. Зашто лесното възприемане на видимия сатирично-публицистичен патос на творбата е само началната степен на вникване в нейното естетическо богатство (иронията, самоиронията, моралния релативизъм на автокритичната политическа философия, отношението личност — власт, скептицизма на авторската позиция, героя като „говорител“ на автора и негов антагонист и пр.).

Днешното „разчитане“ на текста не може също да се ограничи само в 90-те години на XIX в. и в пространството на тогавашната политическа действителност: то вероятно трябва да се разшири до общозначими ценности с много по-широк обхват. Ако се задоволим само с това, задачата на читателя се улеснява много — той просто трябва да съотнесе описаното в поемата с известното от историята, да открие зад прозрачната източна символика „героите“ на онази епоха — Фердинанд, Стамболов и особено „византиеца“ К. Стоилов, а зад описаните картини — българските „политически прави“ от онова време. Днешният прочит обаче предполага да се чете текстът не само в „своето“ време (ако той наистина не е стихотворна политическа публицистика), а да „се пренесе“ в предишни и сегашни времена, т. е. да се чете като класическо произведение на българския сатиричен епос, както се чете Джонатан Суифт („Пътешествията на Гъливер“).

Салтиков-Шчедрин („Господа Головлёвы“) или Гогол („Мъртви души“) и др. Ако възприемем такава гледна точка, тогава ще трябва да потърсим и по-дълбокия смисъл на творбата (отколкото предполага политическият памфлет), да я възприемем като епическо изображение на авторкратизма*, което определя своеобразната форма на епическото „повествование“ (дистанциран разказ на героя) и трудностите на четенето — и за съвременниците на Ст. Михайловски, и за сегашния читател. По-дълбокият прочит предполага следователно разчитане и актуализиране на съдържащите се в творбата естетически стойности, които не се „виждат“ на повърхността на патетично-сатиричния текст, „разтворени“ са в по-дълбоките му пластове.

А то значи да се потърсят изворите на своеобразната жанрова и композиционна форма на творбата, „вместили“ нейния идейно-естетически смисъл. Вече стана дума за домашните импулси, които ще са довели до замисъла и осъществяването на книгата: от една страна, националната сатирична (публицистична и повествователна) традиция, изразена в специфичния „отрицаващ“ възглед на българина за света (еретизма, апокрифната книжнина като отрицание, специално богомилския възглед за видимия свят като творение на Злото), а от друга — конкретната политическа обстановка у нас през 90-те години. Не е трудно да се разбере, че този възглед има далечна родствена връзка с източни етични и теологични системи, които писателят не просто е изучил в Галата сарай (негови настолни книги по свидетелствата на приятели и съвременници са били Библията и Коранът), а е превърнал в известен смисъл в свой възглед за света. Причово-поучителният тип мислене и повествование, широко разпространено не само в канонизираните теологични съчинения, но и във фолклора на Изтока, се осъществяват по своеобразен начин в поетиката на Ст. Михайловски и по-специално в „Книга за българския народ“, в нейната жанрова и композиционна форма. В поетиката на Ст. Михайловски се сливат и сложно се преплитат най-малко три поетични системи: домашната „всеотрицаваща“ (тя стои в основата), източната (символно-алегорична, много близка до българската фолклорна) и поетическата система на френската дидактика (по-точно на романската моралистична) поезия. Взаимодействието на тези системи обаче не е външно — то образува сложна оригинална „сплав“, която прави явлението Ст. Михайловски да изглежда уникално — самотен остров в българската поезия или дори вън от нейната традиция. Ала Михайловски като поет не е никакво „остатъчно“ явление от българската средновековна традиция (както би могло да се каже за Н. Бозвели — този български Савонарола!) — той е в добрия смисъл на думата модерен поет на своето време, в чиято поетика могат да се открият зародишите на по-късни поетични системи — например у Гео Милев, Св. Минков, Ем. Станев и др. (свързва ги иронията като авторска гледна точка). В неговата поетика като че ли се срещат поетическите системи на Изтока и Запада.

Още заглавието отвежда към замисъла на писателя: да напише Книгата** за поука на българския народ, като опише попееята на Злото, „науката“ да се управлява „човешкото стадо. . .“ Освен безспорните непосредствени подтици, идещи от макиавелизма на Фердинанд, ориенталската вакханалия на Стамболовия режим и „византийщината“ на

* Тук в смисъл на идеология и морална философия на самовластието, на тираничните политически системи, на авторитарната държава.

** Очевидно в библейския смисъл на думата — като разказ за съдбата на народа в света (Петокнижието в Стария завет), като епос за извечното Зло, което е определило историческата съдба на българския народ (и на народите) и като прозрение за изворите на злото.

К. Стоилов, трябва да се предполага, че при замисъла и осъществяването му са дошли импулси и от видяното в столицата на Османската империя, изучаването на нейната държавна философия в Галата сарай, четенето на латинските автори за „държавната наука“ на Римската империя (Тукидид, Теофраст, Цицерон, Ювенал), изучаването на правните науки във Франция. Всичко това се е наплатило по свой начин в личността на писателя, влязло е в своеобразно взаимодействие с неговото по същество патриархално родово съзнание, холеричен темперамент и поетически талант, за да се роди нещо напълно оригинално — „Книга за българския народ“.

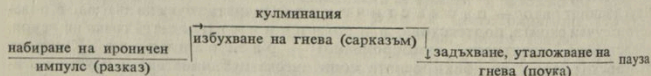
Жанровата форма на книгата би могла да бъде определена като сатиричен епос, като епопея на Злото. Не защото героят прави апология на злото и сам е негов символ, а защото авторът, възпявайки го, го отрича. Противостои му хуманизмът на писателя, неговата надежда за изправление на човешкия род, която прозира тъкмо в патоса на всеобщото отрицание, в „яростта на гнева“, както бива във всяка голяма сатира, в която „не“-то достига до диалектиката на нещата, търсейки своето „да“. И може би тъкмо във формата на една „мъдра“, епична апология на злото се постига онази съкрушителна сократовска ирония, която определя магнетичното въздействие на поемата, въпреки иначе тромавия, нечетлив текст. Разбира се, жанровата форма се определя не само от „двугласния“ патос на творбата, но и от епичната композиция, и от епичната позиция на писателя. Сатиричното внушение в случая се постига един път чрез пряката оценка на автора и непряко, по принципа на „ефекта на отчуждението“, в разказа на героя, чрез самоиронична апология на моралния и политическия макиавелизъм, т. е. пороку се утвърждава като достойнство, в сериозна форма, като висше „прозрение“ на мъдростта, като добродетел от гледната точка на героя. В своята „изповед“ героят „излиза от себе си“, самонаблюдава се, иронизира себе си и „науката си, съзнава собствения си нравствен цинизъм. Двугласният патос — саркастичният (гледната точка на автора, в повечето случаи скрита, подтекстова) и ироничният (гледната точка на героя, представена „позитивно“ самоиронично) — разграничава „Книга за българския народ“ от обикновената политическа публицистика и научния стихотворен трактат, стои в основата на нейната епична композиция, определя нейния художествен ранг, който много често се подлага под съмнение от ценители и литературната критика.

Композицията на поемата е също тясно свързана с нейния смисъл. Тя напомня орнаментирана мозайка, изградена от симетрични късове — близки, но нееднакви по тоналност и смисъл. Строгата разчлененост на цялото не нарушава впечатлението за вътрешна симетрия в композиционния и словесния ритъм на творбата. Свързващият елемент е разказът на героя за случилото се и саркастично-ироничната позиция на писателя, чието присъствие, бидейки епично дистанцирано, се долавя или в горчивата ирония, или в прекия авторски коментар (в „Прелюдия“ например и на други места). Външно описана (като текстова разчлененост), композицията се представя от Прелюдия* и 15 части (15 дни, в които протича разказът за станалото и поуката от него), които общо съдържат 228 „глави“ (относително завършени смислови цялости) и около 23 000 стиха. Композицията напомня разчленяването на библейските текстове (без да ги имитира), в нея се долавят отгласи от структурата и жанровата форма на житието на героя разказва перипетии на своя живот), в известен смисъл тя пародира

* Прелюдия (лат.) — предигра. Тук в смисъл на въстъпление към голямата комедия на политическия живот.

дира (като „ходене“ по лабиринтите на политическия макиавелизъм) разпространената апокрифна форма „хождение“ („Ходене на Богородица по мъките“). В тази композиционна форма трябва „да се вмести“ грандиозният замисъл на поета: да се представи „небожествената комедия“ на човешкия род, кръговете на „държавния ад“, да се постигнат най-дълбоките прозрения за драмата на човека в дългата и тъжна история на класовото общество. Иносказателната форма (тя изглежда не е наложена от цензурни съображения) е органична за философско-политическия патос на творбата. Като описва политическата философия на Османската империя и пренася герои и събития в нейната столица, авторът не се скрива зад едно външно иносказание. Напротив: в завършените форми на тази система поетът вижда „еталон“ за моралността на всяка политическа диктатура — било ориенталска или „модерна“, европейска. И тъкмо затова „прозренията“ на А б д у л р а х м а н п а ш а — великият и мъдър везир на падишаха — имат много по-широк адрес във времето и пространството.

Композиционната структура напомня епическата „сказова форма“ на Библията и античната епическа поезия (например Платоновата „Апология на Сократ“). Всяко с м и с л о в о я д р о в разказа е отделено графично в отделен текст в фрагмент, относително самостоятел като значение и форма. Тези ядра образуват композиционния ритъм на разказа. А всеки фрагмент от своя страна обикновено е относително завършена цялост. Тя започва с думи, които определят мотива на фрагмента, следва набиране на гневен импулс и окачествяване на сатиричния обект, гневът постепенно нараства до ожесточение, до бяс. Пулсациите на гнева достигат кулминацията на задъхването, след това всички стихва, гневът се уталожва в пауза, думите изчезват и се заменят с многоточия или тирета, за да изригне отново вулканичен гняв в нови яростни филипики до ново задъхване и пауза в следващия фрагмент. Схематично тази вътрешна структура може да се представи така:



Тази композиционна схема на фрагмента се повтаря в различни варианти (темата може да се назове в края, в началото да е задъхването) според пулсациите на гнева и иронията, но във всички случаи тя е своеобразно вулканично изригване в порой от думи и заклинания, в афористични и сентенциални формулировки, пълни с енергия, злъч и ударна сила дори когато привидно звучат изповедно. . .

Ето как изглеждат няколко фрагмента от посочения тип:

Иди в Държавния съвет например,
там двадесет и пет велможи:
това са двадесет и пет прозявки. . .
Но тези непотребници — ми трябва!
За мен е доста те да вършат гнусни
дела — и чрез делата им да мога
за повелител да им се налагам —
да мога да ги вода и удържам
чрез таз юзда — страха от наказание!

.
Страх брани царя — страх везира пази!

(Десети ден, II)

Или:

.....
Пиян от фантазърство и фразърство
идеалистът дири на земята
блаженство райско... Рай да има нягде —
възможно е; но рай че се намирал
при нас, тук — долу, туй е слепотия...

(Трети ден, IV)

Идеализмът — ето злото, ето
ужасната проказа на душите,
губителната язва социална!

(Трети ден, V)

Монотонният ритъм на разказа понякога се нарушава от прякото присъствие на автора или от пълния паноптикум от типове на държавни първенци, които поетът създава чрез блестящите афористични характеристики на героя-разказвач. Цялото повествование е обвеяно от особена, „ориенталска“ атмосфера, която се излъчва не само от имената на героите, но и от думите, формите, повествователния тон, епическата стихова организация (неримувани бели стихове), архаизмите, турските думи, неологизмите.

3. Героят на поемата. Моралната и политическата философия на автокрацията.

Няма съмнение, че героят на поемата не е изграден по принципите на реалистичната поетика. Той няма едно конкретно „сетивно“ битие, каквото има например Бай Ганьо като художествен тип. Той безспорно е „говорител“ на автора, персонифицирана идея, една условна личност, която трябва да изрази определен възглед за политическата и моралната философия на автократизма. В този смисъл той не е реалистичен герой, макар че е „възможен и вероятен“, нещо повече — съвършено реален като духовно и политическо явление не само в българската политическа действителност през 80-те и 90-те години. Необходимо е преди всичко да разграничим героя от автора, макар вече да уточнихме, че той е „говорител“ на поета. Оригинално и самобитното в неговото изграждане е именно в „ефекта на отчуждението“ — той е способен да се дистанцира от себе си, да се самонаблюдава от друга гледна точка. Този ефект се постига чрез иронията и самоиронията — нещо непознато за българската поезия дотогава, а и дълго след това*. Липсата на психологическа конкретизация го отдалечава от традиционния реалистичния тип, той не се проявява в „обстоятелствата и историята“ на своя живот, т. е. в действие (нещо, без което е немислим реалистичният образ), ала все пак е достатъчно определен в съзнанието на читателя като морална и политическа философия, като човешки продукт на историята, доколкото е герой на разказа за билото (станалото), доколкото оценява, иронизира, ожесточава се, надсмива се, тъгува, т. е. доколкото е от нас човешки към себе си и света. Той не е и романтичен герой в традиционния смисъл на тази дума, в смисъла на романтичен злодей, който „руши, за да твори добро“, какъвто е Гьотевият Мефистофел или героите на Шилер и изобщо на европейския романтизъм. Макар да е лишен от човешка „плът и кръв“ и да не се вмести в традиционните схеми на никоя поетика, Абдулрахман паша би могъл да бъде определен като герой на иронията и самоиронията, който носи в себе си драмата на Историята и драмата на Духа като древните пророци и като своя автор. Защото, бидейки различен от своя създател като конкретна житейска реалност, той е неговото „друго аз“, отражение-образ на неговата съкровена човешка драма —

* Частично това можем да открием в поезията на П. П. Славейков, в прозата на Г. Стаматов, по-късно при Св. Минков и вече съвсем определено в най-новата ни литература (Ем. Станев, Й. Радичков, Ив. Петров и др.).

драмата на човека, поета, мислителя и гражданина Ст. Михайловски — чийто драматични и трагични прозрения за извечното Зло в човешката природа най-често звучат в устата на м ъ д р и я и т ъ ж е н паша. И колкото и да изглежда документално-конкретен като социална характеристика и социален адрес, героят на Ст. Михайловски е едно голямо художествено откритие за нашата литература, връх в развитието на нейната национална сатирична традиция. Той е внушително художествено обобщение на една идея — идеята за абсурдността на политическата тирания. Ала към по-определено разбиране за героя можем да достигнем само чрез оценка на неговата морална и политическа философия в отношение към авторската гледна точка и политическите и моралните реалности на времето (и към нашата днешна гледна точка и опита на историята). Естествено това изучаване не може да преминава в други области (напр. философията на историята или морала) — то по необходимост трябва да тръгва от текста и да се връща към него, търсейки естетически значимото в границите на една оригинална поетика, която не се изчерпва само с гротесковите или публицистичните форми на сатиричното.

Гледната точка на автора. В „Прелюдия“ Ст. Михайловски прави опит да създаде портрета на своя герой, начевайки разказа с един спокоен библиейско епичен тон на повествованието за човешкия и политически заник на Абдулрахман паша:

Дъртей Абдулрахман паша, отпада
от ден на ден, прегърбен вече ходи. . .
Уви! Измина златната епоха
на велемошното предначинанье,
на неуморната желязна воля. . .

И по-надолу:

Сега Абдулрахман паша е сянка
на туй, що беше в младини. Той влачи
живота си — а не живей.

(Прелюдия, I, II)

В съзнанието на читателя се откроява достатъчно определено образът на Абдулрахман паша. Поетът съзерцава стария властелин, когато неговата роля в света е приключена и се затваря кръгът на живота му. Тиранинът слиза от сцената, останал е само немощният старец, с единия крак в гроба. В уморената му памет се мяркат спомени за блясъка и тържествата на властта, на неутолената жажда за „господаруване всемирно“. В представата на писателя и читателя той е прегърбен старец, „жълт като восъчена свещ, изсъхнал като салкъм“, ударен от мълния, с треперещи ръце, които държат неизменната старческа патерица. . . Ала поетът създава не само една въшна представа за старческа немощ чрез конкретната предметност на характерни думи и езикови форми, натоварени сякаш с патината на изконно „домашно“ виждане на света (восъчна свещ, салкъм, патерица, треперещи ръце). Има нещо „домашно“ и същевременно библиейски тържествено в езикови и смислови форми като: „д ъ р т е й (вместо очакваното „о с т а р я в а“, „отпада от ден на ден“ — вместо боле-дува, една разговорно-народна форма със смисъл „животът му гасне“; „жълт като восъчена свещ“, вече забравен израз в народно-разговорния стил — „жълт като свещ“; „салкъм, ударен от мълния“, дамла — все от този стилив пласт) редом с форми като „велемошно предначинанье“, „желязна воля“, „борба смела“, „подвиг нов“, „тържества безкрайни“ и пр. — форми, идеши от тържествения стил на „високата“ поезия. Странното е, че тези д в а т и п а поети-

чески форми „се вменват“ в органиката на един спокоен, отмерен ритъм, който можем да определим като повествователен, епически*.

Важно е да схванем в „Прелюдия“ и двойствената позиция на автора, която прозира зад видимата обективност на епическото повествование. От една страна, поетът сякаш съчувства на героя за изтеклото човешко време, за необратимостта на живота и преходността на човешките страсти. Старият властелин е само сянка на минало величие, той е „погнусен от всяка слава“, безпомощен, самотен в бляскавия си дворец. Идеята за преходността на човешкия живот, толкова характерна за философския скептицизм на Ст. Михайловски, стопля неговата ирония, отвежда към драмата на човека в историята, към „печалната комедия везирска“. От друга страна — в „Прелюдия“ долавяме горчивата и унищожаваша ирония на поета, който вижда в своя герой не просто „играло на естеството“, жертва на човешките страсти, а гения на Злото, моралното опустошение на човека, който не просто е жертва на механизмите на властта, а сам създава тези механизми, има активна воля на хищник — ненаситен и жесток. Това прави героя на Михайловски духовно по-сложен и приемилив, доближава го до човешкото.

... Само

присъда смъртна като задиктува
и прати някой клетник на бесилка
(арменец някой за метеж осъден
например) — той се малко поразтърсва
поокопитва се и попробужда,
усеща се по-жив, по-пъргав някак...

... Па и няма

възможност всеки час да се диктуват
присъди смъртни — колкото да бъдат
полезни те за здравето везирско...

(Прелюдия, V)

Специфичното присъствие на автора е в това двойно виждане на героя: като човешка преходност и като злодей, който и пред прага на смъртта усеща живота чрез злодеянието. Писателят постига това внушение чрез епическите форми на повествование, специфичната „източна лексика“ (дамла, ола-ни, кьошк, далай-лама, мюхюр, атове арабски и др., които не са просто турцизми, а имат определена естетическа функция), в сложните нюанси на иронията (скептична, опрощаваща ирония, горчива самоирония, саркастична ирония). Поетът не разчита (както и в другите си произведения) на пластическите възможности на думите — той търси в тях енергията на непосредствените внушения: или в патината на архаизмите и неологизмите (напр. поприще, духоломен), или в преките публицистични форми (видения кръвнишки) и ораторски интонации.

Разбира се, авторската гледна точка за героя се проявява не само в „Прелюдия“ — тя е разтворена в цялостна философия на поемата, в „уроците“ на разказвача-герой.

„Прозренията“ на Абдулрахман паша или уроците на историята. Човекът и авторитарната държава (гледната точка на героя). Дали изповед или цинично откровение на автократизма трябва да наречем мъдрите „прозрения“ на Аб-

* Този ритъм, чийто първоизвори са в античния епос („Илиада“, „Енеида“), в нашата литературна традиция преди Михайловски не съществува, в това число и фолклорната. С него ще се срещнем по-късно — в епическата поезия на П. П. Славейков, особено в „Кървава песен“. След това тази традиция секва или се изражда в несполучливи подражания.

дулрахман паша, които се съдържат в поучителните уроци“, давани на неговия наследник Г а л и б е ф е н д и? Може без колебание да се каже, че от гледището на поета и на читателя (особено тогавашния читател) тези „откровения“ изразяват цинизма на моралната и политическата философия на авторитарната държава. Ала ако смисълът на 15-те „урока“ се изчерпваше само с това, едва ли писателят е трябвало да създава своята яростна и тъжна „поема на злото“. Би бил достатъчен един политически памфлет, каквито в тогавашната българска публицистика има много. Проблемът е в това, че писателят не просто описва механизмите на автокрацията, а прави опит да срещне принципа с човека. Политическата наука отдавна е описала политическия лабиринт на автократизма, историята е познала и неговото „модерно“ развитие в тоталитарната държава на съвременния фашизъм. Като „изследва“ философията на авторитарната държава, поетът иска да види принципа в отношение към ч о в е к а, механизмите на диктатурата, които обезличават и „обезчовечават“ човешката личност. Защото нито принципът, нито „героят на принципа“, нито жертвата на държавната машина са някакво „мъртво минало“, спомен за далечните времена на източните сатрапии. Напротив: и писателят, и тогавашният, и днешният читател са свидетели и участници в „печалната комедия“ на авторитарната държава. А това определя „вечността“ на темата в кръговрата на историята. Съвременният човек се среща на всяка крачка с „модерните“ форми на описаната от поета „държавна философия“ и с нейните „цивилизовани“ прояви.

Според завещанието на отиващия си тиранин трябва да се открият и съхранят от наследника тайните на науката на науките, всеобщата „космософия“, т. е.

държава как се управлява лесно,
сиреч как се пасе човешко стадо;
безредица в ред как се преобръща,
как се канализират хишни страсти...

(Първи ден, II)

В по-нататъшния разказ следва описание на принципите на „всеобщата“ наука. Нека веднага отбележим, че героят (тук автор и герой сякаш са едно и също лице) открива тайните“ на държавната наука с нескрита ирония (подчертаните от автора в текста стихове) и в същото време говори със сериозен тон на най-висша „земна мъдрост“. И тъкмо от това преливане от сериозното към ироничното („земна мъдрост“, „как се пасе човешко стадо“) и обратно, се получава съкрушителното сатирично въздействие на повествованието.

Как да се управлява държавата така, че да е трайна властта, знае не само прочутият флорентински секретар Н. М а к и а в е л и — това знае и „мъдрият везир“ Абдулрахман паша. Главният принцип е: „За да господаруваш — развърщай!“ Той е средоточието и пределът на мъдростта, т. е. моралната деградация, подкупничеството, лицемерието, лъжата и пр. са опорите на автокрацията, а „публична съвест е държавна язва“, т. е. общественото мнение като възможно противодействие на държавния разврат е опасно за самовластието, то трябва да бъде унищожено или изкористено. Цялата човешка история потвърждава това правило. „Повреждането“ на нравите има твърде широк обхват: то тръгва от „мерзките инстинкти“, потъпкването на благородното чувство и доблестта, преминава през вероломството, пълзенето, доносите, предателството, т. е. духовният разврат е условие за триумфа на властта. За тази „историческа необходимост“ героят говори с горчива ирония — той сякаш съзнава печалната комедия, в която играе и която завещава на своето „чадо“, за да е трайно владичеството му

„като кана̀ра гранитна“. И може би това съзнание (за абсурдния театър на човешката история) „очовечава“ героя, прави го в известен смисъл драматичен, т. е. жертва на историческата необходимост. А това разграничава сериозно текста на Ст. Михайловски от еднозначния публицистичен памфлет. Героят може да иронизира и да се самоиронизира, както това е в образците на голямата сатира (Джонатан Суифт, О. Уайлд, Сервантес, Гогол и др.).

Законът на джунглата е друг основен принцип на авторитарната държава — война на всеки против всички. Авторът бързо „излиза“ от общочовешката гледна точка (неизправимата човешка природа) и насочва своята ирония към буржоазното общество. То е, което определя нелепата участ на „страдалеца“, който се самоубива, защото не умее „с хитрост и лукавство... кожата си да запази / / и евтино да си достави лаври“. Ироничният патос тук преминава в хуманистичен патос — герой и автор видимо се разграничават.

А всъщност ний сме отговорни
за бедствията си; зла ория —
е ория на човек бездарен...

(Гледище на героя)

Животът е сражение... Който пада
в злочестина — е победен; той пада
на бойното поле!

(Гледище на автора)
(Първи ден, IV)

Панаирът на политическия живот е място, където силните изяждат слабите, моралът там е атавистичен остатък, опасен за властника. Иронията тук има определено саркастични форми.

Непоклатим принцип на автокрацията е принципът на прочутия йезуит И. Лойола: целта оправдава средствата. В политиката на тираничните общества няма морал — всяко средство към целта е „морално“:

Тоз, който има пламенно желание
целта си да достигне, о Галибе,
на средствата внимание не обръща...

(Първи ден, V)

В „държавната философия“ на Абдулрахман паша това се нарича „величие и гений“ на силния, нищо, че по друмищата към властта ще има кал и изстребление на човешкото стадо... Хитрият властник не чака да получи благото от други — той си го взема сам, защото:

Властта е хан, където хитреците
завземат най-разкошните салони.

(Първи ден, VI)

Ако другите средства са изчерпани, кървавото насилие е сигурният път към властта:

Да, сполучи, пробий си проход, чадо*,
макар чрез сеч и огън: не забравяй,
че изворот на всякакво дворянство
е локва кръв...

(Първи ден, IX)

Във върховете на властта няма морален позор — вулгарният престъпник там е светъл принц. Тиранинът-държавник няма свои чувства и страсти — той

* Тук и навсякъде в текста черковнославянската форма *чадо* (стб. *чѣдо*) не е просто архаизъм. Тя е натоварена с автоиронията на героя, респ. автора, която не може да „се вмести“ в нормалната форма *чедо* или *синко*.

трябва да си служи с чужди чувства и страсти. Нему е потребен „чаровний взор на злостната ехидна и блясъка на „бронзовите древни истукани“.

Ала „държавната наука“ не се изчерпва с посочените принципи. Следващите „уроци“ съдържат не по-малко важни поуки. В авторитарната „модерна система“ на управление не трябва личности, а „души нищожни“.

Патриархални прави днес не щеме —
създадохме йерархия желязна.

В модерната система на правление
души низайши са потребни само!

Не трябва ратници днес — а влечуги!

(Втори ден, I)

Хармонията в държавната машина се постига чрез принципа на „затворените уста“.

Хармония и стройност дълготрайна
в безмълвието само се намират!...

(Втори ден, I)

Принципът на потискане на свободната воля на личността става не само с насилие, но и с лакейщина и треперковщина*, които на езика на велможите се наричат почитителност. Героят иронизира парламентарните политически системи в Европа — те не са възможен път за автокрацията. Авторитарната държавна доктрина изключва свободата на личността и словото. Тя предполага пречупване на волите, обезличаване на личностите, тя се нуждае от поданици — не от личности. Тя унищожава човешкото достойнство, превръща човека в урод. Политическата система на автокрацията обявява сама себе си за аморална — аморализмът е принцип на властта. Героят на поемата знае, че дилемата е вековна: или вън от света, или в неговата кална тиня.

Вода щом пишеш от чешма беглишка,
вода ще пишеш мръсна, о Галибе!...

(Втори ден, II)

От хиляди години вече опит
е правен: царство ще рече коварство.
Това чаровно и м и ц е: държава —
е синоним на скотобой човешки!

(Втори ден, III)

Поетът развенчава „светостта“ на държавата („чаровно и м и ц е“) — насилието и демагогията са нейната сила, но той като своя герой сякаш не вярва, че „сганта“ може да се управлява без насилие. Бидейки яростен противник на монархията и буржоазната държава, Михайловски не вярва в утопията на „идеалната държава“, нито в добродетелната човешка природа.

Бог тъй създал света — той да му мисли!
Държавник божа грешка не поправя,
на даже и велик мъдрец не може
туй нещо да извърши: философството
маскира болката — не я лекува...

(Втори ден, III)

Тук герой и автор трудно се разграничават. Очевидно хуманизмът на писателя-гражданин се среща със скептицизма на моралиста-философ и в тази

* Характерен термин от журналистическия жаргон на 90-те години със смисъл на низкопоклонничество, подла страхливост, както и терминът с е м к о в щ и н а, който означава напращива литературна бездарност.

среща много често надделява скептикът. И макар че у Михайловски отрицанието обикновено има положителен знак на човешкото утвърждаване, мислителят поет трудно преодолява своя възглед за човека като неизменна величина. И тъкмо от стълкновението между вярата и неверието в човека се раждат драматичните интонации в „Книга за българския народ“. Утопичните надежди за хармония и справедливост са измама:

Идеолозите* (бог да опази
ислямският род от пасмина подобна!),
идеолозите говорят гръмко
за висши никакви начала. . . Л у д о с т !

(Втори ден, IV)

Нещо повече: революционните движения са също тъй безплодни, както утопичните идеи: те не могат да променят хода на историята. Дали това е възглед на героя-разказвач или на автора, е трудно да се каже, даже ако отнесем тези разсъждения към цялостното творчество и гражданската съдба на Михайловски. Защо „яръстният гръмовержец“, изразявайки якобинските настроения на определени кръгове на българската интелигенция, е бил твърде далече от реалните социални стълкновения на епохата — бил е самотен и отчужден. Изворите на социалния и моралния скептицизъм на писателя трябва да търсим не само в традиционния скептицизъм на източни моралистични системи, а и в липсата на реална опора на неговата социална чувствителност.

Между прескверните блата житейски
и високовърховните идеи
зей яма скверна и глубока: нищо
не може тази яма да изпълни!

(Втори ден, IV)

Темата за непримиримата вражда между авторитарната държава и „блудните мечтатели“ — поети и мислители — е основна и за следващия урок на Абдулрахман паша.

Мечтателите — с толкова смирена
и блага вънкашност, тъй простодушни,
и тъй склонни царството да обикалят
с елеино-проповеднически думи
на устните — са хора по-опасни
и от глутница вълча в диви степи!

(Трети ден, I)

Те са опасни, защото са готови да се принесат в жертва за бащиния, свобода, просвета, правда, равенство, братство и други „метежнически“ правдини.

Във своя говор, пълен с величави
фигури; с метафори дръзновени,
тез клетници твърдят, че земний валяк
бил дребничко зрънце, върху което
пълзяло някакво си насекомо —
наречено деспот или владетел!

(Трети ден, III)

Тези „изступленници“ (тук автобиографичният момент е очевиден) са готови да умрат за своите дръзновени метафори, готови са да подложат главата си под меч, а това вече е заразително за тълпата, то развенчава непоклатимостта на държавните устои.

* Тук думата е употребена в смисъл на идеалисти и по-широко — утописти.

Идеализмът — ето злото, ето
ужасната проказа на душите,
губителната язва социална!

(Трети ден, V)

Общественият идеализъм от гледище на автократичната държава е опасна социална язва, неговите герои са донкихотовци, потребни „за главорезача — да не стои без работа горкият!“. Автократичната власт се крепи върху мракобесието и невежеството, за нея враждебна сила е и науката, защото тя си разрешава да обсъжда:

... Аз не искам, о Галибе,
от царски храненици и службаши
каквото съм извършил да обсъждат,
а да извършват, шото съм обсъдил. .

(Трети ден, VII)

Тиранинът би бил доволен, ако неговите поданици всяка сутрин го питат „Днеска кое е вярно и кое невярно“, а би бил щастлив, ако може да създаде от „антропоморфическите маймуни“ една „образцова народност“. Саркастичната ирония на писателя е особено рязка, герой и автор рязко се различават, може би защото поетът е „говорител“ тъкмо на най-радикалната част на българската интелигенция през 90-те години, изправила се дръзко срещу олигархията на Фердинанд и „византийщината“ на К. Стоилов.

Противоядие на „разрушителния идеализъм“ и опора на авторитарната държава е духовният кретен изъм. И в „четвъртия урок“ иронията на писателя е силна и унищожителна — тя няма граници, тя се задъхва от ожесточение. За духовния кретен няма нищо свято:

Живот — е състезание между вълхви*,
най-хитрий вълхва — най-велик герой е!

(Пети ден, I)

Авторитарната държава се опира върху духовните лумпени, тя ги създава преднамерено, за да я „възхваляват“:

Безумна раскош, груби наслаждень,
оргия повсенощна, руфиянство,
изнемошаване от похотливост,
окапалост телесна и душевна
и най-подир — уродливост и скотство —

.....
е главна цел за тях и висше щастье!

(Четвърти ден, III)

И тук се срещахме с нещо, което нарушава монотонното еднообразие на разказа — героят-разказвач сякаш „осъзнава“ омерзителността на собствената си съдба, осъзнава себе си като жертва на „световната уредба“, разкайва се:

Недей се чуди, драги ми Галибе,
тъй омерзително че ти говоря
за тези кални люде, на които
сам аз помагам да се кланят! Зная
шо върша аз — но трябва да го върша!

(Четвърти ден, IV)

* Тук думата означава духовна уродливост за разлика от тайния библейски смисъл — хитрец, измамник, скитник, проповедник.

Писателят като че ли иска „да очовечи“ своя герой, да го разграничи от моралната и политическата философия, която проповядва. Старият властник си спомня с някаква носталгична меланхолия необратимо загубената духовна чистота на младостта. Неговата изповед смекчава духовната му еднолинейност, прави го по-приемлив за читателя. Той си спомня, че на младини е презирал порока, роптаел е срещу него, потрепирвал е, когато зад блясъка на „авторкратията“ величава“ е виждал сянката на злото. Нещо повече:

За да не разбереш какъв човек съм,
узнай това: *не съм кадърен ази*
ни болка да открадна, но крадците —
паши и бейзадета — защитавам
и даже всякак ги възвеличавам!..

(Четвърти ден, V)

Този момент естествено не прави Абдулрахман паша драматичен герой, жертва на историческата необходимост, както би могло да бъде. Писателят не смогва да премине границата на горчивата ирония и самоирония, за да достигне до драматичното и трагичната ирония. Неговият герой си остава все пак **г о в о р и т е л н а п р и н ц и п а**, на тезата — авторът не успява да му „вдъхне душа“. Неговата ценност обаче не трябва да се търси **и з в ъ н ж а н р а н а с а т и р и ч н а т а п о е м а** и спецификата на сатиричния герой. „Разкаянието“ на Абдулрахман паша смекчава, но не променя основната му характеристика.

Що съм аз крив — ако единичкий способ
да се поддържа трайна управия
намира се в съюза със порока?

(Четвърти ден, VI)

В един дълъг монолог за **д о б р о д е т е л т а** героят ни убеждава, че тя не може да бъде **д ъ р ж а в е н п р и н ц и п** не само защото е утопична, но и затуй, че „не може да кротува“ пред „политическите черкези“, че в „мрачния световен лабиринт“ тя няма място. И ние отново се срещаме с **и с т о р и ч е с к и я ф а т а л и з ъ м** и скептицизъм на писателя — в световния ред на нещата не доброто, а злото е дейната сила, а човекът е негово оръдие.

Ала авторитарната държава има и други сигурни „подпорки“, проверени от вековния опит. Една от опорите на имперския автократизъм е познатият принцип на римските императори — „Разделяй и владей!“. Тази поука Абдулрахман паша е наследил от своя баща — в нейния източен вариант:

Той казваше: „Разделяй и властвуй!
Душите помрачавай и царувай!
Насъсквай големците да се карат,
паши против паши ожесточавай —
народа дръж в тъма и слепотия,
на всяко суеверие помагай!“

(Пети ден, I)

К у л т у р а т а е враждебна на автократията — тя предполага знание и духовно единство, а те са противоположани за чиновначалието:

— Държава—

ми рече той два дни преди смъртта си —
*не ще култура — а драгунерия**

* Тук в смисъл на конна жандармерия (рус.).

Убий културата, която идё
от общо действие и обща съвест!

(Пети ден, II)

В „държавната наука“ на Абдулрахман паша п а р и т е са ефикасно средство за укрепване на властта. В света на „златния телец“ парите са мярка за всички стойности — материални и духовни:

Да, всичко е въпрос паричен, всичко
невидимо и видимо, Галибе!

(Пети ден, III)

Напразни са усилията на „идеолозите“ да убеждават хората в моралния напредък — човешката алчност е безсмъртна — единствената реална сила, която свързва хората, е „златният телец“. Човешките цивилизации се различават не толкова по духовния си облик, колкото по отношението си към парите. Цивилизованият грабеж се отличава от разбойническия само по форма. Цивилизованият грабеж е д ъ р ж а в н а и н с т и т у ц и я, той е инструмент на властта. Нещо повече:

Бешлик* открадеш — хайде във затвора;
милйон откраднеш — със цвета те кичат,
изкусен финансист те титулират
и канят те на царската трапеза. . .

(Пети ден, VI)

„Законният“ грабеж е принцип на авторитарната държава, той е един от ефикасните инструменти на властта. Поетът не пести злъчната, саркастична ирония, когато заклеява „законната“ държавна кражба. Ала и тук (заедно със своя герой) той вижда корена на злото в неизправимата човешка природа, проявява своя исторически и морален скептицизъм:

Такива са човешките закони —
днес и преди шест хиляди години,
тук и навсякъде — у християни
и мюсюлмани, па и зулуси. . .**

(Пети ден, VI)

С не по-малко ожесточение писателят изобличава привидната законност и бюрокрацията в автократичната държава. Законът е юз да за сиромасите, когато трябва насила да бъдат пратени в рудниците. Той не се отнася за овластените бюрократи — те стоят над закона, те самите са законът.

Държавните службаша са прилични
на книгите в една библиотека:
най-непотребните са най-високо
поставени! . . .

(Пети ден, VIII)

Писателят сякаш се укорява, задъхва се да заклеява, да бичува и проклина, рисувайки зловещия портрет на автократията, кръговете на ада. Неговият моралистичен патос постепенно преминава в социален патос — остър и категоричен, с точен социален адрес. В своята поема на гнева по-нататък (след Ден пети) той привлича под съдебна отговорност героите на автократията — зловещия и уродлив паноптикум от държавни чиновници — малки и големи ордия

* Петгрошова монета. Тук в смисъл на дребна кражба (тур.).

** Диво африканско племе. Тук в смисъл на нецивилизована народност.

на властта, загубили човешкия си образ. Няма да се спираме подробно на отделните типове — те не внасят нещо ново в общия портрет на автократията. Ще отбележим само, че поетът е безпощаден в жигосването на „царедворската папач“. Сатиричното внушение и тук се постига или чрез пряката авторска характеристика („бюджетоедите“, изброени в йерархичната стълбичка на чиновначалието — „потомци на велможи, именити законодатели и богословци“), или в гротесковата форма на убийствената саркастична ирония („сиятелнейши царски чибукчи“, „велик пантофладжия и хранител // на царските халати и шалвари“ и пр.). Всеки тип е персонификация на някакъв механизъм от бюрократичната машина на автократичната държава: Фазлъ паша е типът на парвеню-плебей; Джебдет паша — тип на продажен финансист и сводник; Решад паша е „гений полицейски, а полицейщината е основа на всяка олигархия“; Едхем паша е типът на жестокия и лицемерен аристократ, гений на лъжливата пропаганда, шеф на „банда от драскачи“, „разбойчийници на печата“; Руджибей е типът на лицемерния законодател, който „произвежда правила, уредби, които узаконяват мракобесието и тиранията. Кямил паша е продажният държавен доставчик, „лъжец и вожд на грабливците“, Рауф паша — хитър и безскрупулен предприемач; Халми паша — типът на крадец-блюдолизец; Дауд — шеф на шпионите и пр.

Писателят е неуморим в заклеияването. Неговият герой-разказвач сякаш изчезва и пред нас се изправя гневен и яростен съдникът на своето време. Поетическата условност става ненужна и в съзнанието на читателя оживява българската политическа и социална действителност от 80-те и 90-те години, времето, което освободи Бай Ганьо от морални задръжки и отключи неизтощимата му енергия.

Към края на своите уроци по „държавна наука“ Абдулрахман паша обобщава:

И тъй, пред мене, вред около мене,
поклонници и подлизурки — ето
картината на мойто вицекралство!

(Единадесети ден, I)

И макар че държавата прилича на храм, където царува „благочинност идеална“, все още са останали „неразвалени хора в обществото, искатели на чист лазур и светли простори“. Старият властник говори с нескрито презрение срещу онази част от интелигенцията, която не се поддава на „държавната наука“. За тези хора той измисля „гонение оригинално“ — терор чрез изгладяване:

Да, против юношеско буйство има
едничък цар: безхлебицата грозна,
зловещий пост!...

(Единадесети ден, VI)

А друга част от изчезващото племе на поетите и апостолите сама се изражда „в самоомерзение изпада“:

Тогаз по-подла твар от него няма!
.....
съборени гиганти, нездрави
волтеровци, маносани поети,
лъжесманципатори народни,
революционери — недоносци
или, с две думи, запъртък човешки. ...

(Единадесети ден, VIII)

Тази презрителна тирада срещу продажната интелигенция очевидно може да бъде отнесена не само към онова време, тя улучва нещо твърде характерно за интелигенцията в авторитарната държава — да ѝ служи срещу продадена съвест и дарба. Поетът не само е видял явлението в макиавелисткото време на Фердинанд и Стоилов, той в известен смисъл го е преживял като гражданска съдба.

Авторитарната държава се крепи не само върху порока, разврата, лицемерието, лъжата. . . Когато тези средства не помагат, тя прибегва към кървавия терор срещу своите противници. В човешката реч не достигат думи да се опишат средствата на терора: ръце и нозе заливани с газ и на жар горени, нагорещени ръжени в устата, остри клечки, забити под ноктите на жертвите. . . Властта има нужда и си създава теория за необходимомото зло:

Потребно зло е зло богоугодно.
В размирие — миролюбиви думи
не чинят нищо; неблагодарна
човешка стан се вразумява само
желатите когато се разшават. . .

(Дванадесети ден, V)

Жестокият и хитър диктатор вярва, че политиката е нещо повече от логиката на разума — в нея има нещо свръхразумно — тя е игра, изкуство, което малцина владеят.

Особено отровна е иронията на поета, когато се докосва до стадната психология на тълпата. Тълпата се прекланя пред силата — не пред разума и добродетелта:

Мощ груба е — за свестний мъж — мощ груба —
и нищо повече; а за тълпата
мощ груба е художество велико!

(Тринадесети ден, V)

И тъкмо върху стадната психика на тълпата е възможна авторитарната държава:

Подобен на любовник хитроумен —
гол меч умей сърпата да омайва. . .
Културно, диво, европейско или
зулуско, всяко общество човешко
обича изнасилвано да бъде!

(Тринадесети ден, X)

Ала същата тази стадна психика, която е издигнала в кумир грубата сила, е готова да оплюе падналите идоли:

Таз дива стан — която толкоз лесно
създава от вертепници кумири —
е безпощадна към кумир съборен. . .

(Тринадесети ден, VIII)

Героят на поемата, философът на авторитарната държава, съветва своя наследник да презира тълпата:

Презирай впрочем, чадо, тази паплач
несвятна и безименна, тълпата,
презирай грубий белодрешко, тъпий
мужик, раята глупа, раболепна,
мегданский рояк, множеството сляпо,

презирай ги от все сърце, без мяра —
презирай ги с безмилостно презрение,
презирай ги с презрение зло — което
да реже като лютый зимен вятър!

(Тринадесети ден, XII)

Тази откровена апология на презрението, изречена с яростно ожесточение от героя на поемата, очевидно достига най-съкровеното във философията на автократизма. Тя иде нейде из дълбините на горчивия и тъжен опит на историята, когато лумпенизираната тълпа е била сляпо оръдие в ръцете на тираните. Тя има своя конкретен адрес и в българската политическа действителност през 90-те години, когато лумпенизираните селски маси много често са сляпо оръдие в ръцете на политикани-байганьовци. Ала тя има подълбоките си корени и в аристократическия индивидуализъм на поета, в неговия социален скептицизъм, който го води към мизантропия и социално отчуждение. Драмата на социалната самота преживяват мнозина от дейците на българската духовна култура тогава (кръгът „Мисъл“ например, към който дълго принадлежи и Ст. Михайловски). Ако и да разграничаваме героя от поемата от неговия автор, не можем да не чуем в тази апология драматичния глас на самотния поет-в и т и я, загубил надежда в социалния прогрес, в народа. Отново се срещаме с един възглед за човека като неизменна величина, като изконно „вместилище“ на злото и порока още от времето на „първото грехопадение“ според библейската легенда („Поема на злото“).

Ала за нас е важно да разберем, че авторитарната държава неизбежно изправя човека пред неговата историческа и човешка драма, превръща го в оръдие на властта — независимо дали става дума за безличната единица в безличната тълпа, или за властелина на върха на пирамидата. Макар че като цяло (от гледището на едно общо понятие за епически герой) героят на Ст. Михайловски е герой-теза, герой-принцип, т. е. персонафицирана идея, той често излиза от рамката на схемата, от гротесковата форма. Авторът го „очовечава“ (без, разбира се, да го „психологизира“ в традиционния смисъл на реалистичната поетика) именно когато „го види“ в човешките му отношения към света.

Ще ме попиташ може би, Галибе,
(прости ме, дето ровя в своите мисли) —
ще ме попиташ дали съм създаден
от камък — та не съм усещал ужас
до днешен ден в този ад държавен;
ще ме попиташ няма ли у мене
пресищане — гнусене ако няма,
не съм ли взимал някога решение
да бягам от властта — тъй както
сокол и ястреб от балкан подпален?

Голям въпрос и много труден. . .

(Четиринадесети ден, I)

Тук не става дума за хамлетовски драматични съмнения или поне тези съмнения не са изведени до драматичен конфликт на човешкия характер с историческата необходимост, но очевидно се срещат принципът с хуманистичната чувствителност на поета, премината е границата на публицистичния памфлет, героят осъзнава и преживява абсурда на своя живот, разбира, че е оръдие на нещо, което е извън него, неподвластно на волята му. Това в известен смисъл „стопля“ героя, доближава го до драма-

тичното, отдалечава го от схемата на „диалогирания очерк“ (характерна жанрова форма за писателя). Абдулрахман признава, че е слаб човек, че не е „властник-великан“, съзнава, че е продукт на авторитарната политическа система, „играло“ на историята:

Царовище, закон, върховна воля,
Иерархия, ред, висша управия,
история на цял век, слава, идол
война и мир, умение и подвиг,
добро и зло, напредък и неволя —
това съм аз — всичко туй е в мене!

(Четиринадесети ден, I)

Дали това е човешка изповед, или поредна публицистична тирада, е трудно да се каже, но изглежда безспорно хуманистичното присъствие на поета, прозрял драмата на човека във вървежа на историята. Поетът-мислител не достига до изобразението на тази драма в пластическите форми на човешкия характер, той видимо се домогва до нейното изразяване — внушително и убедително.

Разсъждавайки за властта като върховна ценност, Абдулрахман паша разбира, че тя е най-висше благо, че в авторитарната държава всичко може да се даде — имот, вяра, чест, сестра, брат, деца — „власт, синко мой, власт само се не дава!“. В една неиронична апология на властта като благо героят като чели достига до онази кулминация, до онази граница на саморазкриване, която го доближава плътно до демонизма на злодея. Той е вече друг — не жертва на историческия фатализъм, а символ на човешката уродливост. Читателят „го вижда“ и откъм тази страна:

Не мога аз да бъда друго нещо
освен везир: везирството обичах —
и го обичам — с обич безпределна,
със буйна, луда, дива, звярска обич!

(Четиринадесети ден, IV)

Ясно е, че не можем да говорим за психология на драматичен герой, а за сатирична „аналитика на властта“ в отношение към трайните характеристики на човешката природа.

Така писателят постепенно създава своя сатиричен тип, добавяйки все нови и нови штрихи към неговия портрет, в разказаната от него самия история на живота му. Героят се саморазкрива в отношение към принципите на авторитарната политическа система, в иронията и самоиронията на разказа за кървавата вакханалия на самовластието, в авторския коментар. И макар че героят има своя реален исторически прототип в българската политическа действителност през 80-те и 90-те години, той надхвърля рамките на конкретно-историческата си определеност и се издига до принципа на политическия и морален макиавелизъм, който съвсем не е исторически временен. Това определя непреходната естетическа стойност и на героя, и на поемата, трайното присъствие на писателя в българската духовна култура.

ЛИТЕРАТУРА

1. История на българската литература. Т. 3. С., БАН, 1970, 308—325.
2. Речник на българската литература. Т. 2. С., БАН, 1977, 393—396.
3. Ив. Богданов. Стоян Михайловски. 1856—1927. Поет, трибун и мислител. С., 1947.
4. Д-р Кр. Кръстев. Етюди, критики, рецензии. С., 1978, 240—262.
5. П. Зарев. Панорама на българската литература. С., 1969, 395—405.
6. С. Михайловски, А. Константинов, Г. П. Стаматов в спомените на съвременниците си. С., 1963, 7—123.

ВЕСТНИК „БЪЛГАРАН“ (1904—1909)

ЕДВИН СУГАРЕВ

Човечеството не само се прошава чрез смеха със своето минало, но и твърде често се бори чрез него и с демоните на своето настояще; смехът винаги е бил не само сбогуване, но и средство за самозащита. Първите стъпки на един едва проходящ обществен строй крият не по-малко поводи за смях, отколкото старческото кривене на един залязващ. Южните славяни, възкресени като нации след една вековна принудителна летаргия в културно и социално отношение, имат известни предимства — смешното е много по-ярко и очебийно от сериозното и възвишеното. Буржоазната цивилизация трябва да бъде усвоена и изградена веднага, набързо, със скок, неукният джабмазин иска само за миг да постигне блясъка и изтънчеността на европейския капиталист — всичко това поражда карикатурни явления.

С началото на XX в. българският смях престава да бъде индивидуален феномен и се превръща в масова култура. Смяят се и в двадесетина периодични издания, смяят се с повод и без повод, смяят се открито и користолобиво, смяят се чистосърдечно и горчиво, смяят се на нравите и в радост от собствената си безнравственост, смяят се на обществото и на себе си. Смехът им е многопластов и многостранен — той е и епикурейска радост от самото съществуване, и маскиран израз на недоволство от обществения живот, което не може да бъде изразено по друг начин. Пълноценната социална и политическа борба изисква зрелост на конфликтите и специфична обществена ситуация; присмехът над обществените недъзи независимо от това, дали е безобиден или остро саркастичен, винаги е достъпен за духовно гордите и прозорливите. Смехът е дар божий и е изкуство, но при определени обстоятелства може да бъде и мироглед, може да бъде и начин на живот.

Вестник „Българан“ не се смее сам в литературата преди войните. Пригласят му още „Смях и сълзи“ (1898—1899), „Жлъч и смях“ (1901), „Барабанчо“ (1901—1909), „Жило“ (1902), „Огледало“ (1903), „Нов свят“ (1904), „Бодил“ (1905), „Барабан“ (1908—1921), „Скорпион“ (1908—1909), „Младост“ (1909—1910), „Жило“ (1910), „Шантеклер“ (1910—1911), „Остен“ (1910), „Смях“ (1911—1915) и др. Но сред всички тях той е безспорният фаворит, и то не защото е по-дълговечен и защото в него участвуват част от най-добрите писатели на тази епоха, а защото чрез него една тясно сплотена група интелектуалци дава израз на своята жизнена, идейна и художествена позиция. Да бъдеш „българановец“ за всеки един от тях е означавало нещо повече от това да бъдеш вестникар и да печелиш пари от усмивките на хората. Думите, с които един от доайените на тази компания — Елин Пелин — се обръща към един от младозите, които кръжат около тях, показват може би най-точно с какво смехът на бъл-

гарановци е бил по-различен от този на множеството избуяли по същото време техни сателити:

„Ти момче — думаше той на един студент, който изслужваше българановския си стаж — прекалено шумно се смееш. . . Знай, че в нашето общество смехът, колкото и громък, не е достатъчна дружествена вноска. Смехът действа смилателно и възпитателно. Той ще те научи да гледаш на света от по-високо. Но истинският българановец не се задоволява с пасивен смях. Той трябва да знае да го предизвиква и да го насочва срещу врага. . . А кой е врагът, питай Българанче с острото паче перо.“¹

Българановци наистина знаят как да предизвикват смях и, което е по-важно, и как да го насочват. С тези свои способности тяхната привидно безгрижна и бохемски настроена компания си извоюва място в културния и обществения живот, което далеч не се изчерпва само с този вестник. От „Българан“ през „Шантеклер“ и „Смях“ до новото списание „Българан“ (1916—1924) тяхната група (въпреки всички промени в състава ѝ) се подвизаваше на литературното поле цели двадесет години. И вероятно в цялата история на българската литература тя е най-сплотената и най-активна асоциация от творци, избрали хумора за основно свое оръжие. Вестник „Българан“ е само началото. Но какво е началото на това начало?

„Българан“ е създаден от двама македонски революционери — Христо Силянов и Александър Кипров — в началото на 1904 г.² Идеята е на Силянов — след разгрома на Преображенското въстание той прекарва известно време в Атина, където му попада стихотворният хумористичен вестник „Ромиус“, редактиран от гръцкия поет Георгиус Сурис³. Оттам той взема и модела (както „Ромиус“, „Българан“ е замислен като изцяло стихотворен хумористичен седмичник), и името на вестника („Ромиус“ на димотики значи грък; „Българан“ е съответно като заглавие).

Първите два броя излизат наистина само в стихове. От бр. 3 в списването на вестника взема участие и Александър Божинов — отначало с карикатури, а после и като автор. Един след друг и Силянов (от бр. 17), и Кипров (от бр. 66) престават да участвуват в редактирането на „Българан“, но без да прекъсват сътрудничеството си в него. Божинов остава и единственият редактор на вестника, и магнетичният притегателен център на българановската компания. И ако някой има изключителни заслуги, за да бъде „Българан“ такъв, какъвто го познаваме, то това е именно той. Благодарение на своите лични приятелства и познанства той постепенно сплотява онова ядро от млади интелектуалци, от което по-късно се оформя „кръгът на българановци“.

Този кръг не се е състоял само от хора на перото. Освен Божинов с карикатури са сътрудничили още и Анета Ходина, Петър Морозов, Иван Енчев (Видю), Петър Паспалев, Иван Славов и Димитър Андреев (Андро). Постоянни членове на българановската компания са още и артистите Сава Огнянов, Иван Попов, Васил Кирков, Гено Киров и К. Сапунов, и архитектите Иван

¹ Вж. Петър Нейков Техните образи. С. 1956, с. 146.

² Първият брой се появява на 10. 1. 1904 г. По въпроса за създаването на „Българан“ вж. Петър Нейков. Цит. съч., 137—138; също и Ал. Божинов, „Минали дни“. С., 1958, 95—96. Интересни сведения дава А. Протич в „Българан“ (сп. „Мисъл“, 1905, 127—136): „През декември 1903 г., непосредствено един след друг бяха обявени „Пст!“ под редакцията на Ал. Божинов и „Българан“, редактиран от Ал. Кипров и Хр. Силянов. „Пст!“ умрял предварително — още в коректури за първия брой. За сметка на това към „Българан“ заедно с Божинов се присъединили сътрудниците, които той бил ангажирал за проектирания си вестник.

³ „Ромиус“ е едно от най-известните гръцки хумористични издания. Излиза под неизменното редакторство на Сурис от 1883 до 1918 г. В него Сурис създава нарицателните образи Фасулис и Периклетос, които по своя характер и значение са близки до този на Алековия Бай Ганьо.

Койчев и Кирил Маричков, и още много хора с неизвестни имена, но вземащи твърде дейно участие във веселите българановски вечери. И накрая би било несправедливо да не споменем един човек, който има заслуга за съществуването и на компанията, и на вестника поне колкото всеки един от участващите в него писатели: това е бае Георги Атанасов от Панагюрище, съдържателят на гостилница „Средна гора“ (намираща се на ул. „Раковски“ срещу тогавашната „Славянска беседа“). За българановци той е бил това, което е бил Странджата за букорешките хъшове. Неговото вино е допринесло не малко за вдъхновението на техните произведения, на неговата юнашка вересия са разчитали те в своето безсребърничество (в което предвид аристократичното им пренебрежение към пари и служби те твърде често са изпадали⁴), под неговата страхя е била редакцията на вестника и седалището на неговите създатели.

Начинът, по който се създава този вестник, е твърде далеч от съвременната представа за подобна дейност. Той наистина е бил списван, или по-точно измислян в „Средна гора“, на масата вдясно от вратата. Над масата е била закована огромна дъска, на която всеки е имал право да запише всяко остроумие или смехория, която му хрумне или която каже друг член от компанията. Там винаги са висяли и по няколко карикатури, рисувани от Божинови или от други карикатуристи по времето на разговорите. Пак там са били окачени и „свещените“ българановски предмети — един спукан цилиндър, едно италианско „фиаско“, грамотата на бае Георги и песента на Ной, с помощта на които са били приемани тържествено нови членове на компанията⁵.

Именно тук по време на ежедневните, или по-точно ежечасните събирания, вестникът неусетно е изстрадал от разговорите на българановците. Остроумната реплика, шегата, внезапното хрумване на всеки един от тях са се превръщали след ден-два в карикатура, епиграма, фейлетон или сатирично стихотворение. В спомените си Петър Нейков с основание твърди, че „всяка българановска вечер съставляваше сама по себе си колективно вдъхновение, дори колективен увод към следния брой на „Българан“. Един описан от него случай дава представа как са били създадени героите от страниците на вестника:

„Пижо и Пендо, тези Пелинови шопи, по-живи и от живите, бяха тогава на чест. Но това, което се знае само от малцина живи съвременници е, че те са родени в импровизирани схватки между Елин Пелин и Александър Божинов. . . Трудно могат да се запомнят и възпроизведат дори и частично безбройните многоценни творения, необнародвани, незаписани, които заглъхваха едва родени в глъчката на продължителния дневен и ношен ред.“⁶

Бохемски настроени в своя бит, към творческите си задачи българановци съвсем не са се отнасяли без чувство за отговорност. Редакционните дни — „четвъртъците“ и „петъците“ („Българан“ е излизал в неделя) са се отличавали решително от обикновените събирания. Тогава абсолютното равнопоставе е отстъпвало място на известна йерархия, основана не на възрастта и стажа във

⁴ В спомените си Божинов споменава, че първите редактори Силиянов и Кипров нямали дори външни фланели за през зимата, та той им дал от своите. Петър Нейков пише следното: „Някои от тях бяха много бедни, живееха от днес за утре, без всякакви утешителни изгледи за идния ден. . . Мнозина нямали постоянни жилища и се подслоняваха у приятели, бедни като тях. И не само нямали свои стаи, но понякога просто гладуваха.“

⁵ „Фиаското“ е било просто плетено шише от италианско вино. Грамотата на бае Георги е рисувана от Божинов и подарена за един имен ден. Съдържала е следният текст: „Дивни бае Георги /хранително наши/ Ти, който ни храниш/ с люти паприкаши. . .“ т. н. „Песента на Ной“ е била тогава нещо като химн за тези, които обичат да си попияват (публикувана е в бр. 29 г. 1 под заглавие „Отец Ной. Химн на Фирмиланиястите“, неподписана). Ритуалът при приемането е бил нещо като пародия на ритуалите в масонската ложа: лампите се загасяли, фиаското се окачвало на врата на кандидат-българановеца, а грамотата се поставяла на главата му, която се покривала с чаршаф. „Песента на Ной“ се изпявала от цялата компания и лампите светвали.

⁶ Петър Пейков. Техните образи, с. 100.

вестника, а на художествения опит и възможности. Един пример е показателят в това отношение — сред постоянните членове на компанията е бил Димитър Бояджиев. Този мълчалив и затворен в себе си поет едва ли е бил най-подходящият събеседник и събутилник на българановските среднощни бдения. На през редакционния ден нещата са се променяли — тогава думата на Бояджиев наистина е тежала и в неговите мнения и оценки са се вслушвали дори доайните Елин Пелин и Александър Божинов.

Списван от най-добрите български хумористи на това време, „Българан“ бързо успява да си извоюва популярност. Острият и актуален политически заряд на неговата сатира, несъмненият професионализъм на неговите автори, тяхното умение да се долови смешното в живота и обществото и не на последно място екзотичната слава на тяхната компания са предпоставките за бързия и категоричен успех. Получили веднъж признанието на публиката, българановци не се ограничават само с издаването на своя вестник. През 1906 г. те издават „Литературен сборник на Българановците“, включващ почти всички постоянни сътрудници на „Българан“⁷. Всеки автор е представен с шарж от Ал. Божинов и с хумористична автобиография. Също така всяка година от съществуването на вестника е излизал „Календар „Българан“, който всъщност е представлявал сборник от карикатури и литературни произведения на неговите сътрудници“⁸.

Каква е била реакцията на общественото мнение и литературната критика по отношение на „Българан“? Известно е, че вестникът се е ползвал с широка популярност, но популярност и литературно признание са две различни неща. Радетелите за „сериозна литература“ са гледали както на него, така и на неговите създатели с дълбоко недоверие или най-малкото с чувство за превъзходство. Мненията (подхранвани в немалка степен и от клюките за бохемското битие на българановци) остават противоречиви, но почти неизменно се опитват да изтласкат вестника към несериозната, развлекателна и сензационна литература. Показателни в това отношение са две статии, публикувани в „Мисъл“ — най-авторитетното тогава литературно списание.

Авторът на първата от тях — „Българан“ (сп. „Мисъл“, 1905, с. 127, 136) е сам един от най-дейтелните членове на българановската компания — Андрей Протич. Но статията е написана така, като че ли Андрей Протич и Светозар Попов (неговият псевдоним в „Българан“) са две различни лица. Вероятно за това и не е лишена от сериозни критически забележки. Наистина в заключението е изразена надеждата, че „Българан“ може да стане истински „художествено-литературен вестник за хумор, сатира и непосредствен живот“ и като такъв да продължи традициите на Алеко и Ст. Михайловски. Но неговите недостатъци съвсем не са премълчани. Протич смята, че мнозина от сътрудниците на „Българан“ поместват в него стихове, които не биха поместили в други издания; за пример дава Яворов, който „вместо да помести свои *с о ц и а л н и с т и х о в е*“, е напечатал там само една автопародия. Неговата преценка относно развитието на вестника също не е особено насърчителна:

„От 28-и брой насам „Българан“, макар и да даде отделни хубави неща, се превърна на забавлителен лист, изпълнен с дребулии, повърхностни закачки и шеги, които убиват хубавите работи и са в състояние да разсмеят само ученички, стари моми и баби... и хумора, и сатирата на Българан слезоха до детски закачки и дразнене, до обкновената шега, до словоизлияния в предъяти

⁷ Ал. Божинов, Драган Герганов, Елин Пелин, Трифон Кунев, Владимир Поп-Анастасов, Андрей Протич, Христо Силянов, Владимир Ковачев, Киряк Савов, Цанко Церковски и др.

⁸ За съжаление сега (поне доколкото това може да се установи) всички календари са изгубени и ние можем да съдим за тяхното съдържание само по рекламите, публикувани в края на всяка годишнина.

и пусти стихове до цинизми и пародии, лишени от творческа работа, и т. н.“

Явно е, че концепцията на Протич за хумористичната и сатиричната литература се намира в съществени противоречия със защитаваната от „Българан“ линия. Тази негова концепция е ясно изразена в следните редове:

„Защото, на мястото на разрушеното чрез хумор и сатира трябваше да се създаде нещо здраво, нещо, в което да получи израз непоковарената човешка натура. Защото не е достатъчно само да удариш юмрук в зъбите на моралиста, изобщо на морализирующите, които заради някакъв всекидневен, лишен от каквото и да е индивидуален отпечатък морал, убиват не само у себе си, но и у околните човешката натура, а — да им се изсмееш в очите, да им се „изплеши“, именно като дадеш пълен израз на човешката натура с всичката нейна безогледна жизнерадостност, стихийна страст и вакханалия.“

Тъкмо срещу тази „безогледна жизнерадостност, стихийна страст и вакханалия обаче се обявява Боян Пенев в статията си „Литературата около „Българан“ (сп. „Мисъл“, 1907, кн. 1, с. 58—71) и точно разказите на Андрей Протич са най-солидният му аргумент. Въпреки това изводите му са по същество същите:

„Вместо с камшик в ръка с една усмивка на уста — „Българан“ преобразен на „Българанчо“⁹ — тръгна с паче перо под мишница, с орфан калпак, бос, неумит и невчесан да разнася людски клюки из мегданите, да подслушва какво си шепнат празноскиташите по кафенетата, да се издъва над онова древно в нашия живот, което не заслужава никакво внимание. . .“

Всъщност статията на Боян Пенев третира не точно литературата в „Българан“, а литературата около „Българан“ — по-точно индивидуалните издания на неговите лидери: „Ева“ на А. Протич, „Бъртвежи на един софиянец“ на Magnus (Петър Нейков), „Лека нощ“ на Ал. Бояжинов и „Пепел от цигарите ми“ на Елин Пелин. Той се стреми не толкова да характеризира насоките, колкото да обобщи типа на българановската литература — и в това отношение неговите преценки са много по-сурови, а и по-задълбочени от тези на Протич, тъй като се основават върху миогледа на нейните автори. Според Боян Пенев този своеобразен миоглед „не е нито жизнерадост, нито индивидуализъм, а идеализиране на безделието и духовната пустота, преследването на приятното самозабравяне и лекомислие“; той изкрystalизира не в индивидуалистична воля, а в „изтънчен и болезнен егоизъм, непросветлен от никаква широка и значителна идея“. От тази гледна точка Боян Пенев вижда в „Ева“ само „нагла циничност“, определя книгата на Петър Нейков като „превръщане на сатирата във фейлетон“, открива при Елин Пелин „фарсова игра, психологически и композиционни несъобразности“, а при Божинов — „лирика, в която поетическият израз е толкова безцветен и фриволен, че обещанията лирическото чувство, като го лишава от сериозност и дълбина“. Въз основа на тези изводи българановската литература е определена като „синоним на лека, безсъдържателна литература“ и „продукт на слаба естетическа култура, тъй характерна за нашата книжнина“, за да се стигне до финалното, обобщаващо заключение: „Българан“ и литературата около него не могат да имат никакво трайно литературно или обществено значение.

Основателна ли е тази тежка и безапелационна присъда? Кой е прав — дали вестникът, който между другото рекламира себе си по следния начин: „Който не чете „Българан“, не е човек“ (4, 127), или един от най-срудираните и безкомпромисни критици на това време? Истината, както обикновено в такива случаи, се оказва някъде по средата. Действително българановската ли-

⁹ „Българанчо“ е герой от карикатурите на Божинов, както и от много фейлетони, стихотворни сатири и драматични сценки — представлява дрипаво джудже с огромно паче перо под мишница.

тература не е литература по мерките на Боян Пенев, действително тук много често се печатат и лековати, лишени от сериозни художествени достойнства произведения, и действително светоусещането на българановци е по-близо до лозунга на Кирил Христов „Жени и вино! Вино и жени!“, отколкото до извисеното философско разбиране на четворката от „Мисъл“ за изкуството като върховен дълг и страдание. От друга страна обаче чувството за актуалност, гражданската смелост и професионалния усет за смешното и гротескното в общественния живот са неща, които в никакъв случай не могат да бъдат отречени на „Българан“ и по-голямата част от неговите сътрудници. И ако от гледна точка на йерархията на художествените ценности не може да се каже, че те д о р а з в и в а т или п р о д ъ л ж а в а т традициите на Алековата сатиро (претенцията за което явно най-много е подразнила Боян Пенев), то спокойно може да се каже, че те с л е д в а т тези традиции.

Разтваряйки овехтелите страници на „Българан“, ние попадаме в една не-обичайно пъстра и, трябва да признаем, от гледна точка на литературния изследвач малко объркваща обстановка. Вестникът е разполагал с доста широк кръг от сътрудници, и често е трудно, а понякога и невъзможно да се открие кои са те. Много от материалите са просто неподписани, а тези, които са подписани, са подписани с псевдоними (с редки изключения). Голяма част от псевдонимите просто не могат да се идентифицират — освен че е нещо обичайно редовните сътрудници да се подписват с по няколко псевдонима, под псевдоними печатат и съвсем случайни, инцидентно пишещи и практически никому неизвестни (включително и на самите редактори на вестника!) автори от провинцията¹⁰.

Българановската компания, или по-точно онази част от нея, която взема участие в списването на вестника, не може да бъде определена като постоянна, а по-скоро като постоянно нарастваща. Първите няколко броя са създадени почти изключително под перото на редакторите — Христо Силянов (Сирак, R), Александър Кипров (Делибаш, Мемши ага) и Александър Божинов (Лумпациус, Унче, Гений № 3, Бедняк Альоша, Не съм аз, Пендо Кондоференски, Lumpaciuss, Orlando). В течение на първата годишнина към тях постепенно се присъединяват тези, които образуват ядрото на българановската компания и кръга от постоянни сътрудници на „Българан“ — Владимир Михайлов Ковачев (Володя, Torpedo, Volod — от бр. 3), Елин Пелин (Горка горчица, Иван Коприван, Пелинаш, Чер Чемер, Е. П., Ч. Ч. — от бр. 5), Димитър Подвързачов (Забравен талант, Нестроевая сволоч — от бр. 7), Владимир Попанастасов (Пепо, Бохем, Falco Sacer, Perponianus, Sphinx — от бр. 7), Киряк Савов (Faustulus, Lèandre — от бр. 7), Драгомир Герганов (Герган — от бр. 8), Трифон Кунев (Тевеке — от бр. 20), Андрей Протич (Алмавива де Севиля, Светозар Попов, Proticelli — от бр. 22), Цанко Церковски (Ибришим ефенди — от бр. 24), Александър Балабанов (Гретхен, Gretchen от бр. 28), Иван Кирилов (от бр. 36) и Петър Нейков (Diplomatus Magnus, Magnus — от бр. 44). Така формирано, това ядро остава почти неизменно, като относително рядко или инцидентно във вестника се появяват и ред други значителни и незначителни автори, като: П. К. Яворов (Пеке), П. Ю. Тодоров, Кирил Христов, Димитър Бояджиев (Д. Б., Ех, Ех поет), Йосиф Хербст (Пет!), Стилян Чилингиров (Ски-тач), Христо Цанков (Дерижан), Иван Тодоров Атанасов (Безбожник, Птица-Кукувица), Димитър Тодоров Атанасов (Bel Ami), Ради В. Радев (Фра Дяволо, Fra Diavolo), Любомир Лулчев (Holera Nostra), Григор Ив. Чешмеджиев

¹⁰ Така че кой се крие зад имена като Кой Кай? Песталоци, Ка-Ра, Чавдар, Антихрист, Зойзел, Навуходоносор, Азра, Самодива, Деде, Змей, Роженцев, Аполон Андреев, Дервиш, Умопобъркан, Flirt, Pomponius, Gemitus, Studitos, Bibens, Tintoretto и др. днес не може да се установи.

(Via Dolorosa), Драгомир Т. Попов (Халооо), Константин Георгиев Попов (Вила-Самовила, Луда глава), Иван Арнаудов (Ваню Телеграфчията), Александър Георгиев Константинов (Дядо Алеко), Кръстю Попгеоргиев (Безсребренник), Никола Николаев (Бездомник), Христо Костов Данев (Босилко), Владислав Ковачев (De Profundis), Гено Киров Генов (Глагол), Аспарух Язаджиев (Infusoria), Йордан Сливополски (Ловец) и др.

В края на четвъртата и през петата се чувства известен прилив на млади сили — тогава започват да сътрудничат и Константин Константинов (Бродяга, К. Бродяга, Констан Бродяга, Душечка, Полишинел), Николай Лилиев (Одуванчик), Георги Райчев (Граф Алмавива) и Димчо Дебелянов (Амер). По този начин „Българан“ успява в течение на пет години (1904—1909) да привлече голям брой сътрудници, някои от които играят съществена роля в българската литература, и да обхване автори от две поколения, твърде различни по мироглед и художествени концепции.

Жанровата панорама на вестника е изключително богата. Редом с традиционните жанрови форми — хумористични и сатирични стихотворения, поеми, разкази, фейлетони, пародии и драматични сценки, в „Българан“ се използват със сатирична цел всички възможни форми на литературната мистификация — мистифицирани обяви, укази, манифести, закони, разпоредби, съобщения и реклами, както и ред други по-непопулярни сатирични форми — комикси, сатирични речници, компилации от чужди съчинения, съновници, тълковници и др. Замислен и започнат като изцяло поетичен вестник, „Българан“ си остава едно от малкото периодически издания, които запълват своите страници предимно с мерена реч. Болшинството от постоянните му сътрудници са преди всичко поети — изцяло в областта на прозата работят само Андрей Протич, Петър Нейков и относително рядко печатащия Иван Кирилов. Поетичната армия на вестника включва не малко известни имена, а нейният арсенал е твърде разнообразен — той варира от лекия бохемски хумор до острата политическа гротеска, използвайки най-различни форми и размери. Категорично преобладаващия тон на поетичното слово не е лиричния, а хумористичния и сатиричния — в съгласие с целите на изданието. Независимо от това „Българан“ печата епизодично и сериозна лирика. Най-често това са сантиментални любовни стихотворения, лишени от значителна художествена стойност — напр. „Нецъфнали цветя“ (3, 93) от Христо Цанков (Дерижан), „Откровение“ (4, 126) от Димитър Бабев, „Как сладостно звучеше скръбта ти безнадеждна“ (5, 18) от Константин Константинов (Душечка) и др. Със скръбно-елегичния си тон и отвлечената си, макар и още наивна символика, правеща непрекъснати аналогии между любовта и есента и любовта и смъртта, този тип стихотворения се приближава към поетиката на символизма, който точно тогава прави първите си стъпки на българска почва. В още по-голяма степен това се отнася до стиховете на Трифон Кунев „Майска нощ“ (3, 100), De Profundis (3, 103), „Пред вратите на моята самота дочувам леки стъпки“ (4, 130) и особено до неговия цикъл „Хризантеми“, публикуван в „Литературен сборник на българановците“. Може да се каже, че това е един от парадоксите на „Българан“ — въпреки негативното отношение към „декадентската“ лирика на символизма, за което свидетелстват многобройните пародии на Яворови стихотворения или например пародийните цикли „Българска декадентска поезия 1—9“ (3, 107) на Владимир Попанастасов (Пепо) и „Многоточия. Декадентски настроения 1—5“ (5, 2) на Елин Пелин, българановци явно високо ценят стихотворенията на Трифон Кунев, тъй като те са почти единствените, отпечатани на цяла страница от вестника и в специални винетки.

Към близката до символизма лирика трябва да причислим още и стихотворението „Предчувствие“ (5, 30) на Лилиев (Одуванчик), в което още не се

усеща онази лекота на формата, характерна за по-късното му творчество, но чиято мелодика, ефирна образност и своеобразна структура на римуване вече издават един от майсторите на българския стих — особено в началото на стихотворението:

Люлеят ме вълни на златни класове.
Кой тихо ме зове из тихи далнини?
В безбрежните страни на хрупки бланове —
Най-нежни цветове от детските ми дни —
Из тихи далнини кой тихо ме зове?

В същия брой (5, 30) са отпечатани единствените две стихотворения на Димчо Дебелянов (Амер) в „Българан“¹¹. Едното е известната му сатира „Орден“. В другото — „Сън“ — се сблъскваме с редица образни конструкции („Сънувах сън — о сънища неверни“; „С нощ бе пълна моята душа“; „Булото на ужаса и тревога“ и др.), които говорят за още неасимилираното влияние на Яворов върху младия поет.

Поместените в „Българан“ стихове на Лилиев и Дебелянов могат спокойно да бъдат отнесени към периферията на тяхното творчество. Това не може да се каже обаче за цикъла от пет стихотворения „Акорди“ (2, 80) на Димитър Бояджиев, част от които по нищо не отстъпват на най-доброто, създадено от поета, и който цикъл по непонятни причини е останал до днес напълно неизвестен.

Преди всичко трябва да се има предвид, че литературното присъствие на Димитър Бояджиев в „Българан“ не се изчерпва само с неговите публикации¹². Сред българановци той се е чувствал като в тесен приятелски кръг, който цени и уважава неговите поетични способности. Дори и само затова (а още повече при факта, че са ни познати само петдесетина негови стихотворения) не трябва да се пренебрегват публикациите му в този вестник. Сведенията за тях обаче са останали неясни и неточни. За „Акорди“ споменават Петър Нейков и Владимир Василев, но ги датират погрешно като отпечатани в г. 5.¹³ В действителност цикълът „Акорди“ е печатан не през 1909 г., а много по-рано в г. 2, бр. 80 от 11. 12. 1905 г., и следователно трябва да бъде отнесен към един по-ранен период от творчеството на поета¹⁴. Чувството за самота и отчужденост, за

¹¹ Според последното издание на Димчо Дебелянов „Сън“ е печатано за пръв път в сб. „Вчеринки и утра“ (1910), а „Орден“ в сп. „Оса“ бр. 7, 17. I. 1910. Изданието греша — и двете стихотворения са печатани през 1909 г. в „Българан“.

¹² Ето какво пише по този въпрос Петър Нейков: „И когато идеше ред да изрази своето мнение, винаги го правеше по най-дискретен и деликатен начин, за да не обиди никого, но и за да задоволи един вътрешен глас. Ето как стана той главно за поетите цензор. Визискателен, но благосклонен. Всички се вслушваха в него, дори самият Елин Пелин, когато четеше някои от своите популярни стихове. Ето как стана той признатият и любим критик на „Българан“, който предупреждаваше, внушаваше и понякога поправяше“ („Техните образи“, с. 123).

¹³ Петър Нейков пише следното: „Той пишеше изобщо малко, а сътрудничеството му в нашия седмичник беше сравнително рядко, епизодично. Три негови стихотворения се намират едва в шестата годишнина („Българан“ изобщо няма шеста годишнина — б. м.). Те са: „Оти го нема?“, „Сън в зимна нощ“ и „Акорди“. Написани са в Марсилия и издават трайната му връзка с вестника“ („Техните образи“, с. 122). Освен него за тези публикации споменава само Владимир Василев в предговора си към второто издание на „Стихотворения“ (1940), като отбелязва, че „печатаните в „Българан“ хумористични стихотворения били нарушили единството на тая сбирка“, и ги изброява: „Куплети“ — Българан, 1909, бр. 31, „Оти го нема“ — Българан, 1909, бр. 31“. И двамата грешат — наистина през петата годишнина Димитър Бояджиев започва активно да сътрудничи: тогава освен посочените от Вл. Василев стихотворения са отпечатани още и „Безплътното приключение“ (5, 20) и „Испанка“ (5, 22). За сметка на това цикълът „Акорди“ е печатан не тогава, а много по-рано в г. 2, бр. 80.

¹⁴ Този публикация съпада с мъртвия период от неговия творчески живот. До този момент не ни бе известно нищо печатано от поета между края на 1903 и края на 1908 г. Между стихотворенията преди и след това съществува разлика, между другото и в качествено отношение. Цикълът „Акорди“ свързва тези два периода.

това, че животът безвъзвратно отминава и че младостта е единственото богатство, мрачните предчувствия и съдбовните усещания, предизвикани от съзнанието за ефимерността на съществуването определят емоционалната гама на петте осемстишия, съзвучна както с някои негови ранни стихотворения (напр. „Октави“ и „Покой“), така и с късната му лирика (Напр. „Нощем“ и „Сподавен вик“). Последното стихотворение от цикъла е сякаш ранно прозрение за трагичната житейска и творческа съдба на поета; със своята искреност, простота и въздейственост то може да бъде поставено сред най-доброто, създадено от него:

Акордите на мойта сетия песен
Унисат ме, кат блян за светли дни
И знаят само горки младини
Със колко сълзи всеки стих е смесен.

И сякаш туй е химн на битието,
И в тъжните се вирам стихове,
Като баща в болнави синове
Като в надежда сетия под небето...

Посочените дотук примери не изчерпват сериозната лирика в „Българан“. Интерес представлява и „Есен в една душа“ (5, 4) от Цанко Церковски, посветено на противоречията между мечтата и реалността, между твореца и неговата родина. Поетът иска от мечтата „други мир и „тих покой“, защото тук, в родния край, е изпил „отровен яд“. Стихотворението, освен че използва Яворова ритмика и на места заема негови образни конструкции, е и близко по концепция до „Родина“ на Яворов. В „Дон Кихот“ (5, 14) Димитър Подвързачов (Забравен талант) противопоставя възвишената лудост на рицаря и света на бакалите, за да издигне неговата „обич непостижна“ като най-дълбока същност на творческата личност. Поемата на Александър Балабанов („Саломе“ 5, 6) също интерпретира известен литературен образец, но за разлика от Оскар Уайлд тук конфликтът е поставен на социална основа — Йоан е „предтеча“ и „идол“ на бедните „скитници без дом, без път“; и са противопоставени Саломе и поробеният народ, чийто бунт е финалът и поантата на произведението. И накрая особен интерес представлява „Смъртта“ (4, 130) на Димитър Подвързачов (Забравен талант) — и не само като един от ранните примери за декадентска лирика, но и като първият опит да бъде внедрена ритмичната схема на „Гарванът“ на Едгар По в българската поезия, както и като един от есенциалните формални образци, върху които Смирненски е изградил своето прочуто стихотворение „Червените ескадрони“, влагайки в него точно противоположното съдържание. Тъй като от тази гледна точка „Смъртта“ придобива известна литературно-историческа значимост, позволяваме си да цитираме тук целия текст:

Вий боите се от нея — аз я любя, аз се смея:
Моя тъмноока фея, спътница за към нощта! —
Ваши дух е във тревога — вий си спомняте за бога,
молите съдбата строга за пощада от смъртта.
О безумство, помрачение! — тя единичка е спасение
от безмисленото бдене — от живота, от света...
Вредом глухи кръгозори стелят своето мъртво море —
Низ пугинните простори изнурен се лутах ти.
Де началото, де края? — Де е адът, де е рая?
Де цалуфките на мая, еднодневните мечти?
Де е търсеното чудо? — О, не питайте залудо: —
Глухо, страшно и безлюдо... Само тя към теб лети!

Лесокрила, ефемерна — цяла обич неизмерна,
чиста, предана и верна — цяла розова мечта,
тя безшумно приближава — „Мила рожбо, късно става
аз съм тука — пий забрава, почини си от скръбта. . .“
О, без страх глава сложете във прегръдките й свети
и заспете, и заспете — и минете във нощта!

Като изключим посочените относително редки появи на сериозна лирика, твърде обширното поетично наследство на „Българан“ е изцяло хумористично и сатирично. В него могат да се набележат две основни тематични линии — една на лекия и закачлив, макар и невинаги безобиден хумор, и една на актуалната политическа и социална сатира. Двете линии взаимно се преплитат и преливат — нерядко в лековатия бохемски хумор на българановци прозвучават горчивите нотки на „безсребърничеството“ и извителната ирония спрямо неуредиците в обществения живот; и също нерядко и тогава, когато точно тези мотиви са в основата на техните произведения, те са пречупени през погледа на безгрижния епикуреец, който именно чрез бохемския си начин на живот се чувства извисен над еснафщината и подлостта, над трагикомичните ситуации и нормативи на общественото битие.

Първата от тези линии е свързана както с бита и начина на живот на самите българановци, така и с някои тенденции в българската литература от началото на века. Поезия от този тип са писали почти всички членове на компанията и може да се каже, че тя произлиза най-пряко от кръчмарската маса в „Средна гора“. Гръмният девиз на Кирил Христов „Жени и вино! Вино и жени!“ обобщава тематичната насоченост на тези стихотворения. Върховно място в пантеона на българановци е отделено на Бакхус и Венера. Разочарованието от вече девалвираните обществени идеали и еманципирането на бохема-интелектуалец от нормативите на патриархалния морал вследствие разрастването на големия град и досега с плодовете на западната култура са част от предпоставките за тази насока. Известна роля играят и модерните тогава представи за начина на живот на художника и поета — свързани с примери като Жерар дьо Нервал, Бодлер, Рембо и Верлен. Но българановци са твърде далеч от декаданса: в тяхното светоусещане няма ни капка болезненост, няма онова раздвоение между дух и тяло, между реалното и мечта, което може да бъде понесено само в забравата на алкохола и порока. Техните стихове, свързани с опиянението и еротиката, съвсем не са трагични, а весели и забавни и до голяма степен наивни и невинни. Те са подхранвани от младостта и веселието, от желанието да бъде обхванато битието пълнокръвно и без излишни задръжки и комплекси. Всеки един от тях би могъл да повтори заедно с Кирил Христов: „Пиян съм аз от своите младини!“ Еротиката и виното за тях са страсти, но страсти безгрижни и безоблезнени, никога трагични и съдбовни. Любовните копнежи, приключения и недоразумения, екзотичните и скандалните случки, пиянските нощи и техните последствия се интерпретират в повечето случаи шеговито и беззлобно, иронично и остроумно, като нерядко обект на шегата и иронията става самият автор.

В много от тези стихове се лее вино и се превъзнася пиянското веселие. Българановци, както почти всички поети по това време, са обичали виното и са умеели да го употребяват — в не толкова честите случаи, когато чиновническият бюджет им е позволявал това. Ал. Божинов иронизира приятеля на чашката Кирил Христов в сполучливата си пародия „Върти бутилките, върти“ (3, 87). Но едва ли самият Божинов е бил неприятел на чашката, ако се съди по неговите стихотворения „Хашлашки песни“ (1, 21), „Писмо от Княжево“ (2, 72), „Via spirtolosa“ (3, 108), „Нощите на песента“ (3, 111) и др. Несложната житейска философия на бохема, откриваща във виното източник на несконча-

ма наслада, не е чужда и на останалите българановци. Драган Герганов (Герган) в своята „Песен на гуляците“, посветена специално „на българановците“ и публикувана в техния сборник, ни е оставил един своеобразен и показателен портрет на тази компания:

„Бързо чашите се вдигат
И изпразват се завчас;
Шумни песни се издигат
И тревожат нощний час.

Руйно вино, пълни чаши
Те не могат да търпят.
Тях ги виното не плаши:
И без него пак ще мрат. . .“

Това, че българановци не ги плаши виното, личи от много техни стихотворения, напр. от „Чиновнишка песен“ (2, 50) на Елин Пелин (Горка Горчица), „Ний дваминка“ (2, 61) на Александър Балабанов (Гретхен), „Улични“ (5, 1) на Димитър Подвързачов (Забравен талант), „Великденски песни“ (2, 54) на Владимир Попанастасов (Пепо), „Срещу нова година“ (5, 11) на Константин Константинов (Душечка) и много други. Напук на всички филистерски клоуки, които съпътствуват съществуването на компанията, българановци не се чувстват гузни, че обичат тънкото винце на бае Георги. За тях то е повод за веселие, което не се изражда нито в оргии, нито в трагични комплекси, и е средство за превъзможване сивото ежедневие на живота.

Още по-широк обхват и по-разнообразни форми има хумористичната „Любовна“ тема в лириката на българановци. Всяко любовно недоразумение, всяка пикантна изневяра, всяко еротично приключение се асимилира от тях и се трансформира в шега (невинаги съвсем благопристойна) и в ирония (невинаги съвсем безобидна). В противовес на символистите те третират жената като еротичен обект и виждат в нея съвсем реално достижим източник на наслада. Както в поезията на Кирил Христов, така и тук плътският елемент категорично взема връх над духовния. Българановци не са склонни нито да се задълбочават в постигнатата любов, нито да креят по изгубената, както повечето поети от това поколение. Ето какво изповядва например Владимир Попанастасов (Пепо) в „Декадентски песни I“ (2, 52):

На улицата видиш ли ме ти,
Нахално зяпнал друга хубавица,
О, сладко либенце, прости! —
Това е то — човешката душаца.

В този тип стихотворения се сблъскваме с една безгрижна, безотговорна виталност и един вакханически темперамент, които са още чужди на поквареността и цинизма, но които вече категорично се отграничават и от моралните критерии на патриархалния начин на живот, и от карикатурно възприетите по европейски модел норми на поведение в благопристойното буржоазно общество. Българановци са чисто мъжка компания и затова любовните мотиви се третират изключително от „мъжка“ гледна точка. Често на жената се гледа със снизхождението на „силния“ пол, без да се има предвид тя като равносвален във всяко отношение партньор. Най-често те не страдат от излишни комплекси за джентълментство и благоприличие и не търсят в любовната тематика нещо повече от поводи за смях. Болшинството техни стихотворения са пикантни истории на базата на изневери и любовни приключения, напр.: „Разходка с жени“ (3, 93) и „Анета“ (5, 1) от Елин Пелин, „Калиопа“ (1, 8) и „Свръхревнивец“ (2, 75) от Ал. Божинов (Lumpacijs, Гений № 3), „Летни нощи“

(3, 104) от Христо Цанков (Дерижан), „Лирика“ (1,8) от Киряк Савов (Faustulus), „Полска роза“ (1, 28) от Ал. Балабанов (Гретхен) „Безплатно приключение“ от Димитър Бояджиев (Ех) и мн. др. А нерядко ще срещнем и стихове, прославящи романтично любовта, като „Охрид-син“ (1,31) на Ал. Балабанов, „Пролет“ (1,15) от Александър Кипров (Делибаш), „Две сърца“ (2,76) от Владимир Попанастасов (Пепо) и др., но почти без изключение свободната, необвързана от нормативни ограничения любов.

В повечето хумористични стихотворения, в които главните герои са жените и жените, трудно ще открием никакви високи художествени критерии. Най-често това са историйки с непретенциозна фабула, сърчно, но елементарно написани, които не преследват нещо повече от смеха на читателя. Част от тях са просто банални, а понякога се срещат и бравурни, и непристойни. Изисканият стил е чужд на лириците от „Българан“ — те често пъти съзнателно използват прозаични и пейоративни елементи, за да снизят сериозното и възвишеното до смешното. Показателни в това отношение са трите „Морски сонети“ (2, 76; 4, 133) от Димитър Подвързачов (Забравен талант), където най-високи поетически реалности като морето („Вода, съвсем безмислено събрана/ Несметен брой от литри и кила“) и луната („Заклатил се е месец, като гъска/ лъчите си отива да пере“) се интерпретират в предпазливо прозаичен план или например „Разходка с жени“ от Елин Пелин, където за душата е употребена следната невероятна метафора:

Такива сме мъжете! .. Могъщи, силни уж,
Пък поглед един женски — душата се разкисне
като цървул на дъжд. . . (к. м. — Е. С.)

Така се формира един съзнателно огрубен стил, чийто избор е нарочно принижената гледна точка, който избягва и „високите“ теми, и „изисканите“ изразни средства, и който се надява да открие в праха на деличното, грубото и прозаичното своите обекти. Неговата гледна точка е лукаво пародираща и иронизираща и в много случаи достатъчно ясно изразена и остро полемична в естетически смисъл. Този стил, възприет концептуално като опозиция на патетичния и възвишен тон на сериозната лирика, който не се страхува от прозаизмите, от телесните наслади и „дребните“ трагикомични ситуации на ежедневието, характеризира изцяло и хумористичната, и сатиричната поезия на „Българан“. Последната има твърде широк диапазон — от битово-хумористични стихотворения с едва загатнати сатирични акценти до най-остри и актуални политически сатири. Тя е всъщност и това, за което е създаден вестникът, както ясно личи от неговото програмно стихотворение, отпечатано в първия му брой (неподписано) — „За какво е основан нашият вестник Българан“:

Не е за тебе дума, орачо незлобливи,
Неволнико, ти който — по висша воля свята!
От труд прегърбен сявга и роб на теглилата
Коравия си залък топиш в сълзи горчиви,
От люлката до гроба окован за земята;
Не! тебе да злословя не бих имал аз сила. . .
Но таз земя не тебе е само откърмила —:
Виж — окол тебе — от страсти водовъртеж, гъмжение
От алчни, рабски страсти, от кал и омерзение,
Подлизковци, службаши, безумци, готовани
И плъхове нечисти, около трона сбрани —:
В снагата ти тегловна са хищни нокти впили! . . .
— Тях само „Българанът“ ще хапе и ще живи!

И може да се каже, че „Българан“ следва докрай така предначертаната програма. Остротата, с която тук се реагира на всяко политическо събитие, поставящо короната или правителството в неудобно положение, е наистина впечатляваща. От първия до последния си брой вестникът е бил и си е останал опозиционен; и това е една от тайните на неговия успех — хуморът по това време е просто естествено свързан с опозицията, и хумористичните издания, които са се поставяли в услуга на правителството или просто са мълчали относно политиката, никога не са просперирали.

Княз Фердинанд е един от главните прицели на българановската сатира и най-често срещаната комична фигура по страниците на вестника. Той е герой на поне стотина карикатури и на още толкова стихотворения и фейлетони. Към „чужденец“ българановци са се отнасяли с безкомпромисна дързост — един пример е показател в това отношение. За публикуваното в г. I бр. 37 стихотворение „Беглец“ Софийският окръжен съд завежда дело срещу „Българан“ — „за оскърбление на Особата“. Още в бр. 42 Божинов съобщава за това в редакционна бележка и като доказателство за неговото „невинно съдържание“ препечатва отново цялото стихотворение. Доколко това стихотворение с „невинно“, говорят самите стихове, посветени на Фердинанд, напр.:

Управник е над тебе Той —
Тоз чужденец проклет —
Нанесъл е злини безброй
И подлости без чет. . .

А сякаш за да не остане по-назад от Божинов, самият автор на стихотворението Ал. Кипров (Делибаш) печата в същия брой своята пародия по Петъофи „Лудият“, която отново визира княза и неговото желание „цял народ да пукне“.

Спрямо Фердинад българановци използват най-разнообразни форми на сатира, за да заобиколят цензурата и същевременно да постигнат нужния сатиричен ефект. Най-ефикасни от тях се оказват пародиите и литературните мистификации. Князът получава лесно разгадаеми прякори и псевдоними — например Александър Кипров (Делибаш) го нарича „Фетта Кямил“ (1, 19) в едноименната си „персийска приказка“. За Димитър Подвързачов (Забравен талант) пък той е Майстор Фрати — в „Зидари“ (4, 130) този „чужденец — и сатана“ прошепва в ухото на другите майстори, че за да е траен градежът, в него трябва да вградят самия народ. В богомилската легенда „Сатанаил“ (1, 20) на Gamitus коронованият глава ни се явява в образа на самия сатана, а във второто от „Писма на Българана до наш дядо Ивана“ (2, 64) на Христо Силянов — чисто и просто като . . . нос. Един от върховете на антимонархическата сатира е пародията на Ал. Божинов (Не съм аз) „Епопея на незабравимите. Он.“ (1, 25). Божинов точно спазва структурата, ритъма и на места дори римите на Вазовото стихотворение „Левски“, за да очертае облика на „забравимия“ княз, при което контрастът между общоизвестния оригинал и пародията става изключително остър:

Думите му бяха тежки, нечетливи
Пълни със отрова и капки горчиви.
Говореше често за бунт, за комплот,
Що му го приготвял народа му — скот
.
Той беше безстрашлив. Той беше готов
Да запали даже и кръста Христов!

О, кресло държавно!
По срам и по подлост няма тебе равно!

Често сатирата не е пряка, а опосредствана — напр. в „Пред божия съд“ (2, 43) от Ал. Кипров (Делибаш) бог съди виновниците за появата на Фердинанд на българския престол и ги осъжда на вечни мъки, а в сполучливия „Сонет“ (5, 5) на Лилиев (Одуванчик) помпозната шумотевица при посрещането на княза се издига до горчиви обобщения. Същевременно не едно от тези стихотворения съдържа или пророчества за близкия край на коронования на трапник, или пряко обръщение към народа — както е напр. в „Роптания“ (2, 46) на Ал. Кипров (Делибаш):

Стресни се! . . . тез вериги тежки
Еднѣж за винаги строши!
Палати с твоя труд градени
Без милостно ги разруши!
И чужденеца обуздай —
Тури на всички мъки край.

Един от оригиналните прийоми е да се маскира стихотворението като изповед на самия владетел. Владимир Ковачев (Torpedo) лукаво се представя за преводач на „Сонетите на един принц поет“ (2, 68; 2, 69), при което не е трудно за читателя да разбере кой е точно този принц, който следва заветите на Нерон и който се вайка, че „Морето, бесний аквилон /По-тихи са от моя трон“.

Освен споменатите, още ред други стихотворения се отнасят към Особата — напр. „Молитва“ (2, 46) от Анархист, „Царска корона“ (2, 53) от Никола Николаев (Бездомник), „Въздушен автомобил“ (3, 90) от Ал. Божинов (Limracius) и др. Но българановци не забравят и неговата свита, тези, които коренопреклонно пълзят пред трона и за късче злато продават и честта, и народа, и родината си. Може би известната сатира на Димчо Дебелянов (Амер) „Орден“ (5, 30) най-точно изразява чувствата, които тази компания изпитва към държавниците, министрите и политиците на своето време. На тези достойни Бай-Ганьови чада те са посветили немалка част от своята сатирична поезия. Често сатирите им се отнасят до съвсем конкретни политически личности — напр. „Марш „Свирчо“ (1, 14) от Дервиш (Свирчо е многократно употребяваният и от много автори прякор на министър-председателя А. Ляпчев) или „Японски сонет“ (2, 76) на Владимир Ковачев (Torpedo), посветен „от преводача“ на генерал Савов. Понякога те са своеобразни колективни портрети на държавни мъже — особено характерни са „Жътварски песни“ (1, 24) и „Коледари“ (1, 36) от Ал. Кипров (Делибаш) и „Коледни песни“ (1, 38) от Ал. Божинов (Унче), които прилагат формите на народните песни към целите на политическата сатира. Стихотворенията от този тип могат да се отнасят към конкретни политически събития от национален мащаб — напр. пародията „Не даваме я“ (1, 24) на Ал. Божинов (Гений № 3), или да синтезират в една обща алегорична картина политическия живот на царство България — напр. хоровата поема „Политическо хоро“ (1, 10) от Христо Силянов. В много случаи сатиричният поглед на българановци надхвърля хоризонтите на родината, и визира международната политическа обстановка. Остроумието, с което се изгражда сюжетната нишка и се открива гледната точка в поетичната сатира на „Българан“, е наистина впечатляващо. Така например Ал. Божинов бива залят от актуални политически въпроси, отваряйки вратата на прашния си и грохнал гардероб — „Сантиментална разходка из моя гардероб“ (1, 14), а Александър Константинов (Дядо Алеко) обобщава нравствено-етичната същност на управляващите в кочината — „Песен на тържествуваща свиня“ (2, 73). Често обект на сатира са не конкретните факти, а характеризиращи епохата явления от обществения живот, изразени чрез типологически обобщени герои — какъвто е службашът Маринчо-Мазно-Станин от сполучливата сатира на Димитър Подвързачов (Забравен талант) „Страници от служебен списък“ (1, 30).

Основният тон на тези стихотворения е язвителен и ироничен, но в тази ирония прозвучават и горчиви, болезнени нотки, когато нейният обект се идентифицира с понятията „родно“ и „родина“. Точно тази дълбоко изстрадана горчивина е това, което свързва много от произведенията в „Българан“ с Алековата сатира. Тя звучи и в „Сонет“ (5, 30) на Лилиев, и в „Скандал“ (1, 7) на Киряк Савов (Faustalus), и в трагичните заключения на Д. Подвързачов (Забравен талант) в „Де е Бог“ (1, 30):

Дирих те всъде — никъде те няма.
Страната пуста е в с е г д а от теб
И грабят я един през друг, кат яма —
Цар и хайдук свиреп!

Къде си — Бог на таз земица клета,
Ела — и вяра вместо яд ни влей!

както и в острите, социално напрегнати скици на Ал. Божинов (Lampadius) във „Величията на България“ (3, 112):

Под Витоша, в селото „Въшкав дол“
С години той охлузен, полугол

Деца селски приучава на приличие;
В училище с пробити керемиди
Де слънчев лъч с години се не види
Разказва им за нашето величие.

Гражданската смелост, остро чувство за актуалност, находчивите изразни форми, способността да бъде открито гротескното и парадоксалното в реалността и уметото използване на иронията са основните достойнства в сатиричната лирика на българановците. Това, че при тях липсва интелектуалната дистанция на превъзходство, чрез която поетът се издига над дребнявата връва на всекидневието, че и те самите се чувстват част от света, който бичуват и осмиват, е основната предпоставка много от техните стихове да звучат и днес правдиво и въздействено. Жанровият диапазон на тези поети е много широк — от късата епиграма до дългата хорова поема или драматичната сценка в стихове — най-сполучлива от които е известната „Пижо и Пендо“ (3, 84) на Елин Пелин. Използвани са всички възможни форми на пародията и литературната мистификация, последната навярно невинаги по литературни съображения. Законът за печата е пречел да се изказват пряко и точно нещата, но българановци почти винаги са успявали да го заобиколят по многобройните пътечки на притчата и алегорията (колкото и парадоксално да звучи, в това отношение този закон е изиграл естетически прогресивна роля). Нещо повече: и самият закон е бил обект на сатиричен присмех — в „Разговор по телефона със Паисий от Атона“ (1, 3) на Владимир Ковачев (Торпедо) и в „Писмо до Българана“ (4, 121) на Хр. Цанков (Дерижан). Последното стихотворение завършва така:

Ех, викнал бих аз, братко, бих креснал във небето
Туй, що гори във мене, що мъчи ми душата, —
Би пламнало небето, би рухнала земята,
Но а-ах! нещастни братко... Закона за печата!

Авторът категорично не е прав — в ъ п р е к и закона за печата българановци са успели да кажат в своите стихове онова, което им „мъчи душата“.

Въпреки сътрудничеството на такива безспорни майстори на разказа като Елин Пелин и Константин Константинов присъствието на прозата по страниците на „България“ не е така убедително, както това на поезията. Както може да се предполага за един хумористичен вестник, прозата от фейлетонен и анек-

дотичен тип тук заема господстващо място. Независимо от това прозаичните дори по-често, отколкото поетите, прекриват границите на хумористичното и сатиричното. Към сериозната литература трябва да бъдат отнесени многобройните образци на лирична и импресивна проза, използващи най-често методите на притчата и алегорията. Някои от тях са означени от своите автори като „стихотворения в проза“ — такива са например „В гората“, „Разбойници“ (2, 56), „Житейско правило“, „Циганка“ (2, 57) и „Пчелите“ (2, 59) от Ал. Кипров (Делибаш), както и цикълът „Назабудки“ — „Кравата“ и „Шиглец“ (5, 1), „Три другарки“ (5, 2), „Приказка“ и „Една нощ“ (5, 4) от Елин Пелин. Най-често те разкриват алегорични импресивни картини или не особено задълбочени есенцистични интерпретации на основни житейски или философски проблеми. Но понякога (особено при Ал. Кипров) в тях не липсват и сатирични аналогии и социални акценти. Пример в това отношение в „Една нощ“ на Елин Пелин, където самата бедност панически побягва, „уплашена и погнусена“ от своите рожби — копторите в софийските предградия. Близки по жанр, но не и по дух са инцидентно срещащите се образци на символистична проза — най-често мрачни и потискащи, почти апокалиптични импресии, като „Кал“ (2, 78) от Константин Георгиев (Вила Самовила), „Лоената свещ“ (3, 110) от Череп Андреев и „Мъртвият град“ (4, 131) от Георги Савчев (Г. С.). В „Мъртвият град“ се сблъскваме с едно изцяло негативно, нихилистично светоусещане:

„Без чет все мрачни дни, родени в мъгла и дъжд. Мъртвило и пустота. . . Живота, вечно тревожния живот пътува и влачи скелети — човешки жертви. . . Сърцата не тупят в кухите гърди; озъбените челюсти не се усмихват — само дупките-очи блуждаят страшно в мрачината. Ни една жива душа, ни един човешки образ — призрания и скелети само. . . вятъра духа свободно през ребрата — допява страшната песен на живота. . .“

Връзката на тези редове с декаданса е несъмнена. Подобен поглед към света, но наситен с повече саркастични моменти срещаме и при Череп Андреев:

„Над земята лежи гъст чер мрак, който смело може да се реже на филии, на цели късове, с които да се построят множество църкви, дворци, публични домове, паметници и пр. и прочие.

Навсякъде тъмно и влажно. Като че проституцията (тя бива и в умовете) дъша сатанински по цялата земя.“

С не по-високи художествени достойнства са и повечето любовно-сентиментални разкази, изпълнени с копнеж и въздишки по погиналата любов — напр. „Угасващи искри“ (5, 17), „Миражи, които си отиват“ (5, 21), „Есен през пролетта“ (4, 138) и „И сълзи ще текат“ (5, 36) от К. Константинов (Душечка, Константин Бродяга, Полишинел), „Капнали листа“ (4, 121) от Стр. Дим. (най-вероятно Страшимир Димитров Кринчев), „Моят Храм“ (4, 132) от Георги Савчев, „новелетите“ на Иван Кирилов — напр. „Згодени“ (1, 36) и др. От съвременна гледна точка всички те имат само литературно-историческа стойност. Патетично приповдигнатият емоционален стил и непрекъснатите и сентиментални сърдечни словоизлияния провалят почти всички разкази от този тип — ето какво ни принуждава да четем напр. К. Константинов в „Есен през пролетта“:

„Но ти — тъй щедро даряща нежните си слова и усмивки на другите — ти не поиска да хвърлиш — като милостиня, като мизерна милостиня — погледа си, светнал от щастие, — долу там някъде на безумеца, чакащ в мъглата на есенната вечер. . .“

И накрая към сериозната проза трябва да причислим няколкото социални разказа, които никак или почти никак не използват средствата на сатиричното изображение — „Шампанско“ (1, 26) на Андрей Протич (Светозар Попов),

„Песен“ на П. Ю. Тодоров (1, 23) и „Бездомник“ (2, 43) на Елин Пелин. Най-голям интерес от трите разказа представлява непечатаният по-късно „Бездомник“, който впечатлява с добре овладения си диалог и парадоксалните си социални обобщения.

Значително по-добри успехи постигат сатириците от „Българан“, когато се заемат с предначертаните от вестника си задачи — а именно с хумора и сатирата. Тук отново можем да си послужим със същата типологична класификация, която направихме при поезията. Част от хумористичните разкази и фейлетони са наситени с лековат, фриволен хумор, жизнерадостен и оптимистичен, произтичащ от любовни недоразумения, пиянски веселия и най-различни комични житейски ситуации. Такива са „Душата на гимназиалния учител“ (1, 22—23), „Целувка и гуляй“ (2, 53) и „Дезертьорство и любов“ (2, 54) на Андрей Протич (Светозар Попов), „Винар“ (2, 57) на Ал. Кипров (Делибаш), „Халюцинации“ (3, 105) на Георги Райчев (Граф Алмавива), „Проста приказка“ (4, 132) от Петър Нейков (Magnus), „Из университетските кюшета“ (5, 27) от К. Константинов (Душечка) и др. В отделни случаи хумористичният ефект се постига, като се използват символиката и стила на библейските текстове, и се проповядват чрез тях точно греховните радости на плътта — както е напр. в „Сватбата на Кана Галилейска“ (2, 70) от Навуходоносор и в „Дарът на сатаната“ (5, 34) от Георги Райчев (Гриша Печорин). Като най-високи постижения на чисто хумористичната проза в „Българан“ могат да се посочат разказите „Ракийката на Пижо и Пендо“ (5, 3), „Ветърò (5, 11) и „Гелевата сръдня“ (5, 19) на Елин Пелин (Иван Коприван, И., П.), който както в поезията, така и тук успява да си изгради свой собствен стил чрез последователно използване на шопския диалект и чрез непрекъснато противопоставяне между типологизирания и възпълнен в неговите герои шопски характер и изискванията, нормативите и ценностните критерии на окръжаващата ги обществена действителност.

Лесно могат да бъдат открити образците, които българановци се опитват да следват в своята социална и политическа сатира. В бр. 120, г. 4 те са отпечатали фейлетона на Ботев „О Тетрога, о тогес“, като към името на автора са прибавили следната забележка: „Първият българанец в България“. Много от техните фейлетони са стилистично и тематично близки до Алековите; пример за такава близост е един „изборен епизод“ — „Гражданското възпитание“ (2, 50) от Андрей Протич (Светозар Попов). Разбира се, трудно може да се каже, че фейлетонистите от „Българан“ достигат нивото на тези еталонни образци в българската сатирична литература, но все пак и не може да се отрече, че по отношение на гражданския ангажимент и актуалната острота те се опитват да следват тези традиции. В прозата може би по-ясно, отколкото в поезията, се откроява индивидуалният стил на всеки от тях. Петър Нейков дебне всяко актуално политическо събитие: неговите фейлетони, в по-голямата си част обединени под рубриката „Външна политика“, използват стила и езика на вестникарската хроника, шаржирайки и парадоксално пародирайки своите обекти — в повечето случаи корумпирани политически личности. Пак той е автор на единственото оформено като книжка приложение на вестника — „Фастекиана книга по Митическия съюз на Балканите“ (към 3, 83) — един колаж от мистифицирани и шаржирани дипломатически преписки, посветени главно на македонския въпрос. У много автори политическият подтекст е замаскиран под формата на алегорична приказка или притча — метод, който по същото време е използван от Димитър Полянов и по-късно от Смирненски. Това е много характерно за Ал. Кипров (Делибаш), главен герой на чиито сатири е почти неизменно Фердинанд. Нему са посветени „Първата муха. Сантиментална поема“ (1, 23), „Черно море“ (1, 24), „Народната обич“ (1, 38), „Езикът на птичките“ (2, 48), „След години. Фантастически роман в три части“ (2, 55) и др.

Интересни са и сатиричните притчи на Кипров „Сянка“ (2, 54) и „Виновният“ (2, 63) — едната за сянката на сиромашията, която преследва поета, а другата пък за черната сянка, която преследва богатата, повтаряйки му непрекъснато „Аз съм народа!“ и от която той не може да избяга така, както не може да избяга от гузната си съвест.

Други автори изобличават княза, неговата свита и политическия живот в страната с по-преки изразни средства. С присъщата му гражданска смелост Ал. Божинов облича бялата мантия и под псевдонима Д-р фон Limracius в „Съвременни болести, причини, признаци и тяхното церене“ (2, 69) препоръчва следния лек за коронованата Особа: „Бомби в една кутийка. Да се подпали и да се даде на болния.“ В остро политическия си и написан с публицистичен патос фейлетон „Питаме ний...“ (3, 112) Владимир Попанастасов (Пепо) търси „Величието на България“ и ето къде го намира:

„Ний виждаме величието на България в нейните беди и нейния позор... в потъналият в кир и прах палат; в ботушите учтиви на стражара, в напращелия от масло врат на българския депутат... В лицето, изпогорено от глад, от мъка, скръб и разорение на вечно трудящия се селяк... и в пречупения гръбнак на български чиновник... в морала на професора-филистер и в мутрата на български министър...“

„Покушение срещу генерал“ (2, 79) от Константин Г. Попов (Вила-самовила) има подзаглавие: „малко естетика“. Покушението е всъщност филологическо — правят се непрекъснати аналогии между думите „генерал“ и... „гнида“. „Законът за полицията“ (1, 15) на Pomponius е написан наистина под формата на закон — със съответните членове, букви и алинеи. Член първи гласи: „Полицията има за назначение да бди за изпълнение нарушението на законите от правителствените наредби и за пазене правителствената безопасност.“ С друг един закон — този за защита на Особата — се подиграва Djaron в „Отплата“ (1, 17). Тук магаретата се събират, за да решат как да се отплатят на милостивия си господар, и приемат следния „закон“: „Всяко магаре, овца или каквато и да било гад, ако си позволи, макар и най-справедливата обида по адрес на магарелюбивия ни господар, да се преследва от респективните власти и на основание на осветената от конституцията свобода на словото и печата да се осъжда на смърт или най-малкото на доживотен затвор.“ „Процесия“ (2, 76) от Кой Кай? се насочва срещу шовинистичните настроения и по-специално срещу дружеството „Народен бранител“, което прави зловещ молебен за дъжд, но за „кървав дъжд“. В „Монолог на един ловец“ (1, 6) от Гено Киров Генов (Глагол) се прави алегорична критика на обществото — донякъде в стила на „Политическа зоология“ на Георги Кирков: животните се сравняват с класови и политически типове от обществения живот, като непрекъснато се изтъква колко по-невинни са те от хората. Изводът е: „Колкото повече изучавам хората, колкото повече се запознавам с живота — толкова повече ми става мил... скота!“

Една от най-оригиналните форми на алегорична политическа сатира можем да открием в „Бае Пижо за царството“ (5, 29), чийто най-вероятен автор е Елин Пелин¹⁵. Както в повечето негови сатири, сюжетният елемент тук играе нищожен роля — всички хумористични и сатирични ефекти се извличат от диалога между героите и авторските описания. В кръчмата седят и спорят двамата най-учени люде в селото — Пижо и попът. Ето как обяснява тяхната върховна и равностойна ученост Елин Пелин:

¹⁵ Разказът е недописан. Но и стилът, и изключително уметелното използване на шопския диалект говорят за ръката на Елин Пелин. Освен това трябва да се има предвид, че в „България“ шопската тематика е негов запазен периметър.

„У едно училище са свършили пустите си бездънни науки. У Вутовата кръчма са свършили по ракиологията и винологията. Риторика са научили от жечните си — оти и двете хубаво са ги ритали. По финансовите въпроси са вземали частни уроци от бирника. . . А пък пустото законоведение, най-силната наука у България, декато и софийския градоначалник я знае, са научили по изборите. . . А по философията Пижо се е изпекъл в дългогодишни размисления подир селските говеда, а дядо поп по погребенията, дето с очите си е виждал суетата на живота и еднаквата участ на тия, дето пият, и на тия, дето не пият.“

Спорът всъщност е за това, дали България трябва да има крал или цар и почива на чисто езиково недоразумение, тъй като Пижо не прави разлика между съществителното и глагола „крал“: „Може да е крал човеко, ама на такиве люде кусур не се върже.“ Следват множество привидно наивни, но всъщност дълбоко иронични примери за това, кой на какво е цар и защо, за да се стигне до лукавата аналогия: „Чакай, чакай. . . Лисицата е царица на кокошките, он е цар на българите. Не е ли така, ете селяне? . . . А?“

В „Българан“ не е отпечатан и ред литературна критика, но това съвсем не означава, че вестникът е останал индеферентен към естетическите конфликти на своето време. С най-разнообразни сатири и най-вече пародии българановци вземат отношение, и то доста остро отношение към литературните лагери и борбите между тях. Враг № 1, изглежда, е било сп. „Мисъл“. Безспорен връх сред многото сатири на знаменитата четворка заемат известните пародии на Елин Пелин (Горка Горчица, Р.) по Петко Тодоров „Поетът и неговата кучка“ (1, 9) и „Приказки за Петковата бъчва“ (5, 26). По „Зидари“ на Петко Тодоров е изградена и „драмата“ „Дюлгери“ (5, 12) на Аспарух Язаджиев (Infusoria), в която Славейков, Кръстев, Яворов и П. Тодоров градят не храм, а . . . курник на Парнас. Пародията, разбира се, не е единствената критично-сатирична форма. В оригиналната рубрика „Ордени и повишения“ (3, 86) от името на „Ний, Българан I“ се удостояват с орден най-различни политически и културни дейци — между тях и Пенчо Славейков: „на нашия ненадминат парнасец Пенчо Славейков поднасяме лавров венец, титлата „венценосец“ и награждаваме с ордена „За литературен джебчилик“ I степен и „Скромност“ II степен“. Но не само „Мисъл“ попада под ударите на българановската сатира — твърде сурова е и присъдата над Стоян Михайловски в стихотворението „Стоян Книжевникът“ (2, 44) от Вл. Ковачев (Torpedo):

Той казва, че не трябва духа ви да отпада
Пред врага на народа, макар и силен той,
А сам пред него гузно, с молба, разкаян, пада
И пенсия му иска пожизнена в награда
И сгазва малодушно девиза святи свой.

До каква висока степен духът на пародията е присъщ на българановци, показва фактът, че те се пародират дори един друг. Например, когато Андрей Протич публикува „Капки кръв“ (2, 71), още в следващия брой Йосиф Хербст (Негр Пет!) го пародира с „Капки мастило“. Неподписаната драматична сценка „Българания“ (3, 101—102) представлява всъщност колективен автошарж на цялата компания. Особен случай на автопародия е единственото стихотворение на Яворов (Пеке), публикувано в „Българан“ — „Безмълвна нощ“ (1, 15), както и автошаржовете на Кирил Христов „Портрет“ (1, 22) и „Песни за моя нос 1—4“ (2, 44).

В една редакционна статия по случай стотния брой на „Българан“ се казва следното: „Да издаваш у нас цели три години един хумористичен вестник — трябва да притежаваш ината на най-упоритото животно. . .“ Двайсетина броя по-нататък в една редакционна бележка, озаглавена „Българан конфискуван!“

(4, 121) неговите издатели доста бойко твърдят, че „Българан“ е в състояние при всички си фукарлък да живее с векове, а властта се скапва като всяка власт, де-то простотията и пълзенето са ѝ ръководещо начало“. Българановци несъмнено са притежавали тези две качества — и ината на най-упоритото животно, и вярата, че са необходими, че въпреки „всичкия си фукарлък“ стоят над простотията на тези, в чиито ръце са конците на обществения и политическия живот. Днес трудно може да се определи точното значение на този вестник, но то безспорно не е това, което му определя Боян Пенев. Пачето перо, което непрекъснато мъкне под мишница Българанчо, не е предназначено само да гъделичка петите на читателите. Въпреки мнението на именития литературен историк много произведения в „Българан“ доказват, че то може да бъде и острие, способно мълне-носно да поразява пороците, фалша и корупцията, нравствените и политическите чудовища на буржоазна България. В този вестник печатат инцидентно или редовно по-голямата част от най-добрите писатели на това време—Яворов, К. Христов, Елин Пелин, Петко Тодоров, Лилиев, Димчо Дебелянов, Димитър Бояджиев, Константин Константинов, Цанко Церковски, Димитър Подвързачов и др. Той е и едно от първите успешно списвани и масово четени периодични издания, чрез които хумористичната и сатиричната литература придобиват гражданственост и се превръщат в масов феномен. Тук поклънаха и някои от първите хумористично-обобщени типажки, като Пижо и Пендо на Елин Пелин, които преживяха и вестника, и неговото време, и които и днес са „по-живи от живите“. Някои хумористични форми — и особено пародията — постигнаха първите си съществени успехи именно по страниците на „Българан“. Въпреки че тук можем да открием и доста тремаво написани неща, не трябва да се пренебрегват и успехите на някои от неговите автори по отношение на формалното усъвършенстване на българския стих. Любен Георгиев с основание твърди, че: „Когато някой ден се напише подробно изследване за историческия развой на българския стих, в него сигурно ще бъде отделена специална глава на хумористичното майсторство на поетите от „Българан“.“¹⁶ Достатъчно е само да прочетем стиховете на Д. Подвързачов в този вестник, за да се уверим в правотата на тези думи.

Ако трябва с две думи да определим значението на „Българан“, ще трябва да признаем, че той е не само един оригинален хумористичен вестник и не само един от важните фактори в развитието на сатиричната литература от началото на века, но и своеобразен документ за своето време. Перата на неговите сътрудници се оказват по-чувствителни и от перата на осцилограф, когато трябва да доловят проблемите, тревогите и надеждите на своето съвремие. Както вестникът ни разкрива една от възможните и за съжаление подценявани интерпретации на битието, така и компанията на неговите създатели е сама по себе си интересен и екзотичен факт в литературния живот от началото на века. Изправен пред същото разочарование и пред същата потискаща действителност, българановци не предпочетоха, както други поети от този период мировата скръб и индивидуалистичното самоотграничение. Те предпочетоха да се смеят. И ако някой смята смеха за недълговечен, то нека отгърне пожълтелите от времето страници на вестник „Българан“.

¹⁶ Любен Георгиев. Димитър Бояджиев. С. 1963, с. 50.

ИЗКУСТВОТО КАТО „ОСОБЕНА РАДОСТ“. ЗА РАЗКАЗИТЕ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

ДОБРИ ВИЧЕВ (Берлин)

„Каквото мога да направя за обществото, правя го със средствата на писателя.“¹ Допълним ли това твърдение на Йовков, с което той през 1934 г. изразява своята дистанция спрямо обществения живот в България с едно друго изявление, направено още през 1930 г., то става ясно, че неговото отдръпване от обществения живот е било същевременно и отдръпване от социална отговорност: „Подхващането на социални теми, разрешаването на социални проблеми в произведенията . . . аз смятам за не тъй необходимо, както обикновено се мисли. Изкуството е нещо друго: то има свои средства за свои цели; то трябва да достави една особена радост — все едно какво рисува. Тази радост не иде нито от характера, нито от съвременността на темата или проблемата на художественото произведение.“²

Тези схващания за литературата и изкуството са на пръв поглед учудващи, като се вземе предвид, че в българската литература те са били застъпвани само от представителите на индивидуалистичната линия в нейното развитие — от кръга „Мисъл“ и след това от модернистите (символистите и експресионистите). Йовков е дълбоко свързан обаче — още с ранните си разкази, военните — с реалистичните традиции на българската литература. Гео Милев го причислява през 1919 г. неслучайно към оня кръг от автори начело с Елин Пелин и Антон Страшимиров, които той тогава отрече, разграничавайки се от оня тип изкуство, което е „само хроника, само великолепна история на днешния български живот“³.

Как е възможно един писател, който пренебрегва най-важната позиция на българския реализъм — социалната ангажираност, — въпреки това да се наложи като един от големите реалисти в националната литература? И какво се крие по-точно зад алтернативното му изявление, че изкуството трябва преди всичко да доставя една особена радост?

Отговорът на тези въпроси е наложителен, ако искаме да си обясним как Йовков обновява българския разказ във втората половина на 20-те години и началото на 30-те години и защо неговите творби се разглеждат обикновено като трети етап в развитието на кратката проза след Вазов и Елин Пелин.

Предварително трябва да се подчертае, че от литературно-историческа гледна точка поетиката на Йовков при всичкото си своеобразие и оригиналност не е никакво изненадващо или необичайно явление в развитието на българска-

¹ Спиридон Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 77.

² Пак там, с. 38.

³ Гео Милев. Против реализма. — В: Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 352.

та проза. Възникването на тази поезика бе подготвено от най-значителните нови тенденции в българската естетическа мисъл в началото /средата на 20-те години, които доведоха до известно нивелиране на границите между теченията и методите в буржоазната литература (все още ясно диференцирани едни спрямо други в периода до войните) и до появата на феномена български литературен авангард⁴. Йовков не принадлежеше към писателите авангардисти. В неговите произведения има обаче повече общи неща с авангардното творчество, отколкото с традиционния реализъм от вазовски тип. В този смисъл Йовковата проза е един вид синтез. Преди всичко обаче тя е ярък израз на големите преобразования в критическореалистичната насока в българската литература през 20-те и 30-те години, доказващи широкия спектър на възможните ѝ превъплъщения и на достигнатата естетическа зрелост, а така също и на нейните обективни граници.

Отдалечаването от социалната проблематика, респ. нейното поставяне на втори и трети план, не е характерно само за Йовков през 20-те и началото на 30-те години. Също и при други изтъкнати критически реалисти като Георги Райчев и Светослав Минков акцентът се измества върху проблеми морално-психологически и общочовешки, свързани с развитието на съвременната цивилизация. Важна роля започва да играе по това време и въпросът за „родното“, за националното. Докато преди войните само кръгът „Мисъл“ успя да съчетае националната проблематика с едно психологическо углъбяване и общочовешка проблематика, то през 20-те години в България едва ли има някоя буржоазна литературна групировка, в чиято програма на „духовното“ и „етичното“, от една страна, и на „родното“ или „националното“, от друга, да не се отдели централно място. Това изместване на вниманието е свързано тясно с начина, по който реагира на новата действителност онази част от българската буржоазно-демократична интелигенция, която не прие или се оттегли от революционната борба като средство за обществена промяна.

След поражението на антифашисткото Септемврийско въстание през 1923 г. и вълната на бял терор през 1925 г., сред чийто жертви са и редица видни прогресивни творци, във въпросните интелектуални среди се засилва тенденцията към отдръпване от актуалните обществено-политически проблеми и конкретно-историческия подход при художественото изобразяване на миналото и съвременността. В условията на частично стабилизиране на капитализма в България (1925—1929), когато културният живот се контролира от „Закона за защита на държавата“ и въведената цензура, тези среди прекратяват почти всякаква политическа активност. Това поведение се определя не на последно място и от състоянието, в което се намира пролетарскореволюционната литература в онези години — до политическата амнистия през 1929 г. тя е доста отслабена, много нейни кадри са извън България или в затвора. Не бива да се забравя също и фактът, че докъм 1932 г. повечето от революционните писатели са под влиянието на левосектантски идеи. В резултат на всичко това те не само че не създават по-значителни произведения през този период, но и не успяват чрез литературнокритическата и теоретическата си дейност да дадат на буржоазнодемократичните писатели нови стимули за работа.

Огорчени и разочаровани от социалните противоречия и класовата разслоеност на нацията, от стопанската разруха след войните и бруталността в политическия живот, обхванати от мъчително неспокойствие поради загубата на „традиционни добродетели“ и хуманистични ценности, буржоазнодемокра-

⁴ Настоящата статия е част от изследване за някои по-важни развойни тенденции и жанрови структури на българската проза през XIX и XX в., в което „Септемврийската литература“ 1923—1927 г. се разглежда под функционален и поетологичен аспект като български литературен авангард.

тичните творци се опитват да намерят в етичното усъвършенствуване на човека алтернативата спрямо идеята за революционна промяна на обществените отношения. С това те стават представители на онази широко разпространена в буржоазна Европа концепция, според която литературата и изкуството имат преди всичко общочовешка значимост и предназначение.

Във функционален план тази концепция означава поставянето на литературата и изкуството не в служба на определени обществени сили, а на човека въобще. В българския вариант на тази концепция се споделя съхраняването на човешкото като главна насока на хуманизма (както това се наблюдава по същото време и в творчеството на Херман Хесе и Франц Верфел в немската литература), но при това на националния момент се отдава много по-голямо значение. Съхраняването на човешкото тук до голяма степен се покрива със съхраняване на българския дух, на традиционните народни добродетели. В програмния повик „Назад към родното!“ родното се явява синтез на националното и хуманното.

Това тясно свързване на хуманно с национално се обуславя от голямата актуалност на концепцията за „родно изкуство“ в българското естетическо съзнание в началото /средата на 20-те години. Тази концепция приема характера на художествено движение, което обединява в себе си художници, композитори и писатели и което оказва върху българския литературен авангард силно влияние. Специфично за това движение е, че по време на възникването му (около 1920 г.) в него доминира критиката на капитализма от консервативни позиции. На равнището на поетиката пък то се явява един вид опозиция на символизма. Девизът „Назад към родното!“ означава в началото преди всичко „назад към патриархалното“, респ. „назад към примитива“⁵. Става дума следователно за един антикапитализъм, който — подобно на идеологията на германското „родно изкуство“ — е ориентиран към реставрация на духа на миналото и който схваща „родното“ едностранчиво, като едно „пространство“, незасегнато от модерното развитие.

След Септемврийското въстание обаче това движение обхваща и българския литературен авангард. И тъкмо тука то не само достига своя най-съвършен естетически израз, но се и изменя и добива актуално-политически, антифашистки заряд. Обръщането към миналото придобива нова функция. То в случая не стига — както често в германската „родна литература“ — до претенции за народностно превъзходство над другите, не подхранва национализма, а се свързва със стремежа за съхраняване на хуманното.

Отвърщането от символистичната поетика от своя страна е не само чисто вътрешнолитературна реакция на движението спрямо свойствената на тази поетика тенденция към езиково-формално нивелиране и стандартизиране на изказа — тенденция, която се проявява особено в българската лирика, парадоксално с усъвършенствуването на поетическия език⁶. Сега на символистическото стилизиране и схематизиране на действителността се противопоставя поривът за първичност и виталност. Към отхвърлянето на символизма има отношение и възраждането на концепцията на кръга „Мисъл“, според която българската литература може да постигне нивото на европейските литератури само при условие, че същевременно запази своя национален характер. (Символистите рядкоко пренебрегват това условие, пример за което са „Богомилски легенди“ на Николай Райнов). Възраждането на тази концепция е съпроводено от известно преосмисляне. Националният момент у Пенчо Славейков и Петко Тодоров се изчерпва често с особения колорит на техните творби и със специ-

⁵ Срв. Сирак Скитник. Тайната на примитива. — Златорог, г. IV, 1923, кн. I, с. 4.

⁶ Срв. Иван Сарандев. В света на „Старопланински легенди“. С., 1980, с. 14.

фично българската „рамка“ (атмосфера, бит, обичаи), в която се показва главното — вътрешните колизии на индивидуалистично тълкуваната личност, респ. нейните конфликти с обществото. Същият този момент придобива в „родното изкуство“ много по-важна функция. Националното става вече тук форма на съществуване, олицетворение на човешкото и етичното въобще, които трябва да се бранят от разрушителните за тях фактори в съвременната социална и политическа действителност.

По колко различен начин се реализира това в авангарда и у Йовков, показва едно сравнение със Страшимировото „Хоро“. Там читателят се мобилизира за запазване на хуманистичните ценности чрез гротескно-ужасяващата картина на изгубени национални добродетели. Йовков прилага за същата цел друга стратегия на въздействие, която не се изгражда върху отношението на писателя към актуални политически събития или парливи социални проблеми. Той не си служи с негативни примери, не залага на отрицателни емоции, а директно рисува хуманистичните ценности, които се съдържат в националната душевност. Върху читателя той иска да въздействува по пътя на вътрешното „пречистване“, на облагородяващото емоционално преживяване, ще рече — чрез един фин механизъм на активизиране на една латентна „позитивна“ душевна енергия. Йовковата фраза за изкуството, което трябва преди всичко да доставя „една особена радост“, може да се разбере правилно едва в тази връзка: едно художествено произведение е изпълнило своето предназначение едва тогава, когато то е събудило духовно извисяващи емоции, когато е докоснало най-съкровено, човешкото у читателя и го укрепило.

Естествено е, че при едно такова функционално абсолютизиране на усъвършенствуването на етичната природа у човека от първостепенно значение се явява не конкретният материал, а *начинът* на неговото художествено организиране. Това обяснява цитираното в началото убеждение на Йовков, че за изкуството не е толкова важно, какъв е неговият предмет и откъде то взима своите теми и проблеми — от миналото или от съвременността.

В самото Йовково творчество обаче става ясно, че не всеки материал е в еднаква степен пригоден за реализиране на авторовите идеи, че писателят не веднага намира онези обекти, теми и метод на тяхното изобразяване, които да се съчетаят безконфликтно със собственото му разбиране за задачите на литературата.

Първият голям тематичен комплекс, към който Йовков се обръща и над който работи повече от десетина години (между 1913 и 1926 г.), е войната. Още в тази ранна, биографично обусловена проза, която — макар че отчасти носи характера на документални скици — му създава име на надежден млад разказвач, Йовков се опитва да свърже хуманистичните си идеали с българските национални добродетели. До каква степен е бил трудно осъществим този опит поради военния материал и Йовковия патриотизъм, и колко често — особено на първо време — писателят не постига желаното въздействие, свидетелствуват разкази като „Паметният ден“ и „Те победиха“. Заради тях пролетарската литературна критика го окачествява като шовинист и военнлюбев⁷. Днес тази реакция донякъде ни учудва със своята едностранчивост и острота. Навремето обаче тя не е била лишена от основание. Защото в първите си разкази Йовков често се стреми да хармонизира военната действителност с добродетелите на българския селянин, който е принуден да води войнишки живот. Това хармонизиране на война и нравственост писателят постига, заставайки героите си да гледат на войната като на една съдбова неизбежност,

⁷ Срв. например: Георги Бакалов за военните разкази на Йовков. — Звезда, кн. 1 от 1932 г., с. 41—42.

но същевременно като на една необходимост, един вид „работа“, която те вършат със същата естественост и същото чувство за дълг и отговорност, което изпитват при сеитбата или жътвата в мирния живот.

В тези разкази не липсва и тенденцията към естетизиране на батални сцени. Йовков иска да достави на читателя естетическа наслада и да го окрили емоционално. Оттук и въодушевлението му от смелия и самоотвержен шурм на войниците пред вражеските позиции („Един спомен“) или от гледката на галопиращи бели коне („Белият ескадрон“); оттук и почти мистичният екстаз, в който изпада от светкавиците и грохота на сражението („Кайла“). Там, където Йовков не намира „възвисяващия“ момент в самата битка, той се опитва да го постигне чрез своеобразната красота на пейзажа, който не служи само като естествена среда на военните действия, но олицетворява и „родното“ („Край Места“).

Отговорът на въпроса, в какво всъщност намира израз йовковският хуманизъм, е парадоксален. Би трябвало да го търсим преди всичко в нещата, които писателят се въздържа да изобрази. Йовков рисува своите селяни войници в най-различни ситуации с почти документална точност. Читателят може да ги види както по време на дългите маршове, така и в часовете на отмора, когато си мечтаят за дома и семейството. Той научава много за мислите, които ги вълнуват преди, по време и след битката. Само едно нещо остава табу — насилието над врага, непосредственият ръкопашен бой на живот и смърт. Показателно е, че Йовков не само се скъпи в описанието на такива епизоди. Той избягва систематично и отзвук а им в разговора или в мислите на своите персонажи, както и в коментарите на разказвача, макар че тези епизоди са неразделна част от военната действителност. До 1918 г. писателят си позволява само в два разказа да докосне тази проблематика (в „Чудният“ и „Белите рози“). При това той се ограничава предимно да предаде душевната покруса на неговите чувствителни персонажи при гледката на убити войници или при сблъсъка с мърката на техните близки (неща, които са в състояние направо да изкарат някои от тях от душевно равновесие). Да убиваш противоречи най-дълбоко на Йовковата етика, противоречи и на представата му за добродетелния български селянин. Изобразяването на този акт би довело писателя до изневяра на неговите съкровени хуманистични концепции. А и патриотизмът му не допуска това.

За да се почувства остротата на този конфликт у Йовков, е необходимо да се вземе под внимание, че неговият патриотизъм не се гради на първо място върху национално-шовинистични идеи (тук, разбира се, трябва точно да се разграничават мотивите на Балканската и Междусъюзническата война). Той се подхранва и от един личен фактор и затова е особено силен и траен. България загубва в резултат на Междусъюзническата война значителни територии, към които спада и Южна Добруджа. А точно с тази област Йовков е дълбоко свързан — тук той прекарва най-хубавите години от своя живот: младостта си и периода на учителстване, когато същевременно се формира и укрепва неговото светоотношение и мироглед. Надеждата, България да си възвърне тази област, подклажда патриотичното чувство на писателя и през Първата световна война.

Може да се направи обобщението, че много от Йовковите военни разкази въздействуват на читателя като патриотично четиво, но че в тях хуманизмът на писателя невинаги успява да се разгърне напълно. За значителна част от тези разкази е характерно напрежението между Йовковото убеждение, че войната е една необходимост, но че военната действителност е несъвместима с моралния кодекс на неговите селски персонажи и тяхното хуманно чувство⁸.

⁸ Срв. Лидия Велева. За някои промени във военната проза на Йордан Йовков. — Литературна мисъл, 1980, кн. 9, 25—42.

Едва към края на Първата световна война и най-вече след нея, когато Йовков все повече отрезвява и се разочарова поради факта, че Южна Добруджа остава при румъните, хуманистичният елемент във военните му разкази излиза на преден план, напълно освободен от национално-политически съображения. Това развитие намира ярък израз в един от последните разкази на Йовков с военна тематика — „Последна радост“ (1926). Тук главен герой вече не е селянинът със силно чувство за войнишки дълг (като например Стоил от „Земляци“), а поетично настроеният и болезнено чувствителен продавач на цветя Люцкан, чийто патриотичен порив бързо помръква на фронта. Военната реалност го обърква, превръща се в кошмар, към който той не може да се пригоди. Разделен от всичко, което той обича и което има някаква стойност за него, душевно травмиран от ужасите, които го заобикалят, Люцкан търси изход в една своя „вътрешна реалност“, в която копнежът му за красота и хармония продължава да живее. Също и в смъртта му няма нищо героично. Тя сега е жадувано освобождение от един свят, който е станал неразбираем и нечовечен. Последният поглед на Люцкан се отправя към едно стръкче лайка, което се белее в мрачното обкръжение на смърт и разрушение и което се превръща в олицетворение на „вътрешната реалност“ на героя. Със своята семпла красота то подчертава абсурдността на изстреблението около него.

Създаването на една „втора реалност“ като проекция на вътрешния живот на героя, на когото Йовков симпатизира, се оказва от голямо значение като опит, постигнат в процеса на оформяне на авторовото естетическо отношение към действителността. Този опит му подсказва възможността да направи още една крачка в избраната посока — да отдели т. нар. втора действителност от нейния конкретен носител и в тази ѝ самостоятелна и независима от съзнанието на даден персонаж форма да я направи главен обект на изображение. Функцията на тази вторична реалност е ясна; тя ще олицетворява идеалите на писателя, ще бъде модел на един свят, който ще укрепва доброто начало у читателя и ще има за цел да го върне към традиционните национални добродетели. Тук Йовков следва Петко-Тодоровите „Идилии“, в които действителността — съответно фолклоризирана и отчасти лишена от историческа конкретност — служи само като арена за изобразяване на главното, на конфликтите на индивидуалистичната личност. Налице е вторият значителен опит в българската проза, при който авторът не подхожда „репродуктивно“ към действителността (и едва с начина на репродуциране да реализира своите идейни цели), а я подчинява от самото начало на един *предварително* за даден модел.

Романтично-утопичното ядро на Йовковия модел на действителността, изграден преди всичко върху всепобеждаващото стично начало у човека, е очевидно. Този модел писателят успя да реализира с голяма художествена въздействителност в две посоки: върху материал, взет от народните предания и легенди, и върху материал из живота на добруджанските селяни преди Балканските войни. Така възникват Йовковите зрели разкази: „Старопланински легенди“ (1927), „Женско сърце“ (1935), както и циклите „Вечери в Антимовския хан“ (1928) и „Ако можеха да говорят“ (1936). Тези разкази са не само в художествено, но и в жанрово отношение най-значителните в неговото творчество.

В рамките на настоящата статия не е възможно да се разгледат творби от всички сборници. Ще се спрем предимно върху „Старопланински легенди“, които съдържат всички по-важни елементи на Йовковото новаторство. Два въпроса заслужават особено внимание във връзка с това: Как Йовков ползва фолклора като извор за своите легенди? И как структурира той своя разказ, за да постигне желанния ефект на „втора“ реалност, която да въздейства обля-

гороявящо на читателя, или — с думите на писателя, — която да му достави „една особена радост“?

Най-напред за избора на легендите. За разлика от биографично обусловените разкази тук вече имаме материал, към който Йовков съвсем целенасочено се обръща. Легендата му се вижда особено пригодна за реализиране на литературната концепция, в която главното удареие пада върху съчетаване на националното с етичното. Почиващите на народни предания и песни Йовкови легенди черпят от един патриархален свят с ясни и устойчиви форми на живот, които за писателя се явяват еманация на родното, на националното. До каква степен е било важно за Йовков да изтъкне същността и стойността на това „родно“ и какво е искал да постигне с него, може да се съди по едно негово изказване за Алеко-Константиновото произведение „Бай Ганю“: „В развитието на нашия народ то изигра една пакостна роля. Че българинът не ядъл като европейца и не се къпел като него, какво от това? Това ли е сърцето на един народ? И трябва ли да се постави по такъв начин българинът в собственото си съзнание? Това го парализира. Българинът помисли, че трябва да подражава на европейца и почна да се срамува от своето, да го осмива. По тоя начин настъпи онова изместване в душата на българина, за което сега съжаляваме и търсим да го коригираме . . . Наистина Алеко не осмиваше народа, а неговата интелигенция, която беше още полуинтелигенция. Но това не изменя пакостта. . . “⁹

Тук не е необходимо да се спираме надълго при неточното тълкуване на Алеко-Константиновия герой. За нас е важен изводът, че Йовков при писането на „Старопланински легенди“ и добруджанските разкази не се е ръководил само от желанието просто да демонстрира определени национални добродетели. Преди всичко той се е водил от идеята да ги реабилитира и изобрази като достойни за подражание и актуални и за съвременниците си. Голямото постижение на писателя се състои в това, че той въпреки тази своя „свърхзадача“ не стига до духовна реставрация на миналото. На него се удава да изгради свой, йовковски свят в рамките на отминалите патриархални времена — свят, който така е устроен, че да укрепва националното самосъзнание на българина и да допринася за неговото етическо усъвършенствуване.

Този ефект се явява резултат от няколко фактора, които същевременно определят специфичния облик на Йовковите „Старопланински легенди“. Първият от тях е „изчистването“ на материала от конкретно-историческо съдържание. Изследователи на фолклорните извори на легендите са установили вече, че те по време би трябвало да бъдат отнесени към края на XVIII век до 70-те години на XIX век¹⁰. Но почти в никоя от десетте легенди историческият момент не присъства в изображението като конкретна социална и политическа реалност (изключение прави до известна степен само легендата „Юнашки глави“, чийто сюжет е взет от Априлското въстание през 1876 г.). И в подреждането на легендите Йовков не се съобразява с някаква хронология, така че историзмът не е организиращ принцип нито в отделната легенда, нито в целия цикъл. Тук ние се сблъскваме с едно „абстрахирано“, неподдаващо се на точно фиксиране време, което през погледа на писателя би могло да се определи като „време на героите и на героизма“¹¹.

В това легендарно-митично време няма място за дребни, всекидневни неща или за конкретно-исторически и затова „преходни“ социални противоречия. Вниманието тук е концентрирано върху изключителни дела и постъпки, буде-

⁹ Спиридон Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 94.

¹⁰ Срв. Светла Гюрова. Миналото в „Старопланински легенди“. — В: Йордан Йовков 1880—1980. Нови изследвания. С., 1982, 59—60.

¹¹ Пак там, с. 60.

щи възхищение и обусловени от силни страсти и тежки вътрешни конфликти, постъпки, в които се разкриват „вечни“ човешки и етични ценности. Носители на тези ценности в легендите са силният и смел хайдутин (Шибил, Индже, Крайналията) и младата селянка, чиято хубост често става съдба за мъжете (Рада Ранка, Женда). Тези жени преобръщат целия предишен живот на избранниците си, тяхната любов е по-силна и от смъртта (Тиха, Божура). Гордост, достойнство и твърда решителност да извървят докрай веднъж избора път, но също така великодушие и жертвоготовност са отличителните черти на тези персонажи. Идеализирани, респ. романтично приповдигнати, те се разграничават очевидно от обикновения добродетелен патриархален селянин. В тях Йовков влага своя идеал за „истинския“ българин и човек, чийто порив за себеосъществяване го води до неизбежни сблъсъци с обкръжението му, ще рече с нормите на патриархалния живот.

Но за Йовков не тези конфликти играят решаваща роля. От първостепенно значение за него е да улови художествено в поведението или вътрешния живот на персонажите онези възвисяващи ги моменти, в които те се изявяват като личности с висока етика и които предизвикват у читателя катарзисното емоционално преживяване. Това обуславя както свободното ползване на фолклорния материал, така и специфичната структура на легендите, техния своеобразен лиризм.

Типичен пример за свободно ползване на фолклорния материал е легендата „Шибил“. Тук почти всичко е различно от народните песни и предания, посветени на разбойника Мустафа, наречен Шибил. Героят, рисуван като набит, див и брутален човек¹², който през средата на XIX век години наред е безчинствувал и държал в страх цели области в Балкана и който накрая загива при една засада, устроена му от турците, се явява в Йовковата легенда романтично възвисен. Срещата с Рада го променя в късо време, той престава с грабежите си, разделя се със своите хора и умира при скроената му клопка, презрял смъртта в името на любовта.

От фолклорния материал Йовков използва всъщност само факта, че Шибил е бил разбойник, както и една-единствена ситуация — ситуацията на клопката. Но какво възлово значение придобива тя за реализиране на идейния заряд на легендата, се вижда от това, че Йовков я поставя като мотото на целия текст: „Рада на порти стоеше, отдолу иде Мустафа.“¹³

На пръв поглед това мото може да се обясни със стремежа на писателя да придаде достоверност на легендата си съвсем в духа на фолклорното съзнание, според което народните песни като „памет на народа“ са един вид „документ“. При едно по-задълбочено разглеждане на тази ситуация — така, както е взета от фолклора — ние откриваме в нея едно характерно обстоятелство: „отвореността“ ѝ или недетерминираността ѝ във всяко отношение — както спрямо действителното ѝ характера на персонажа, така и спрямо конфликта и неговата развързка¹⁴. В Йовковата легенда тази ситуация получава в сравнение с изходния материал и съобразно с идейно-художествените цели на писателя не само една нова конкретизация. Тя става същевременно и кулминационна точка на действието, която непосредствено предхожда развързката. Като израз на безрезервното отдаване на Шибил на любовта си към Рада и на готовността му да рискува и живота си за нея (защото той не изключва възможността да попадне на засада) ситуацията съдържа онзи момент, издигащ Шибил над баналното и

¹² Срв. Иван Сарандев. В света на „Старопланински легенди“. С., 1980, с. 34.

¹³ Йордан Йовков. Избрани разкази. С., 1965, с. 116.

¹⁴ Срв. Любомира Парпулова. Йордан Йовков и българският фолклор. — Литературна мисъл, 1965, кн. 4, с. 34.

всекидневното в живота, който е необходим на Йовков, за да предизвика у читателя пречистващия и облагородяващ емоционален трепет.

С мотото Йовков си служи и при изграждането на другите легенди. Би било, разбира се, грубо опростителство, ако ролята на фолклора в тях се сведе само до мотото. От народните песни и предания Йовков взима понякога и редица конкретни детайли, които обаче никъде не изпълняват „декоративна“ функция, никъде не илюстрират само патриархалния бит и атмосфера (както това се наблюдава при почти всички белетристи реалисти преди Йовков и не рядко даже и у Петко Тодоров). Взети веднъж от фолклора, те винаги се включват в „музиката на цялото“¹⁵: взимат активно участие в характеризирането на главните образи и художественото реализиране на свързаните с тях етични проблеми.

Легендата „Индже“ е пример за стремежа на Йовков да остане по възможност близо до фолклорните извори на творбата си, което обаче не му пречи чрез съответна селекция на съдържащите се в преданието детайли и тяхното комбиниране с фиктивни елементи така да постави акцентите, че образът на Индже да получи ново съдържание и значение. Ядрото на преданието (Индже след многогодишно разбойничество изведнъж се променя и става закрилник на населението, което довчера жестоко е ограбвал) се запазва. Йовков обаче концентрира вниманието си върху мотивите за настъпилата промяна и върху обстоятелствата, свързани със смъртта на героя. Фолклорът се интересува малко от тези неща, защото за него, ще рече за народната памет, е от значение преди всичко социалното поведение на личността. Йовков, напротив, посвещава цели страници на събитията, които предхождат и обуславят моралната „метаморфоза“ на героя — пробуждането на съвестта му и волята да поправи стореното. И докато според преданието Индже умира напълно невинен от ръката на един малоумен селянин, то в Йовковата легенда смъртта му е неизбежно изкупление за извършените злини, при което и ролята на убице се поема от собствения му, осакатен от баща си, син. Така от *покровител*, чието някогашно разбойничество е отдавна простено и почти забравено в спомена на народа, Индже се явява в Йовковата концепция преди всичко като *грешник*, който въпреки станалата с него промяна задължително трябва да изкупи вината си пред своя народ и пред сина си. По този начин писателят разрушава фолклорния мит за Индже, почиващ предимно на социалната му роля на народен защитник, и създава нов, йовковски мит за него, изграден върху абсолютизирането на етични ценности¹⁶.

Би могло да се добави, че при изграждането на своите легенди Йовков изхожда не само от предания и песни за исторически личности, но и от такива, които съдържат спомена за бедствие в миналото („През чумавото“) или религиозно-патриархални представи и суеверия („Кошута“). Те привличат вниманието на писателя с вплетените в реалността фантастични елементи. При това не фантастичните или ирационалните елементи сами за себе си интересуват Йовков, а тяхното включване в „тъканта“ на легендата като средство за „колебаване“ на емпиричната еднозначност на събитията и нещата от „реалния“ живот и за извличане на скрития в тях по-дълбок смисъл, който за Йовков е винаги неразделно свързан с определени етични ценности.

И в добруджанските разкази, които черпят материал от живота на обикновения селянин и които са ярко свидетелство за дълбокия демократизъм на писателя, Йовков си служи понякога с предания от такъв тип („Мора“). Петко Тодоров също обича да заема за прозата си от фолклора демонични същества.

¹⁵ Срв. Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 121.

¹⁶ Срв. Светла Гюрова. Миналото в „Старопланински легенди“. — В: Йордан Йовков 1880—1980. Нови изследвания. С., 1982, с. 62.

Но той не се дистанцира от тях (при него змеят в човешки образ е „наистина“ змей¹⁷). Йовков за разлика от него обикновено търси начин иронично да се дистанцира от използваните фантастични случки и явления. Така той им придава амбивалентност, която, от една страна, демаскира необикновеното явление като привидност и плод на въображението, а от друга страна, изкарва реалността, в която това явление става, от привичната ѝ обикновеност и „баналност“. В създадената по такъв път атмосфера на разказа вътрешните преживявания на персонажите и свързаните с тях морални ценности получават дълбочина и яркост, сугестивността на изказа значително се повишава.

В тези си разкази Йовков се доближава особено много до естетичното отношение на писателите авангардисти към действителността (разбира се, не в посока към гротескния стил на Страшимиров в „Хоро“, а в посока към лирическата одухотвореност на Ангел Каралийчев). С това той се отдалечава чувствително от „емпиризма“ на някои от предхождащите български реалисти — от свойствената за тях еднозначност и едноплановост на изказа.

Отвърщането на Йовков от емпирично-описателно изобразяване на действителността (което е характерно за повечето му военни разкази) и стремежът му да изведе на предно място в творбите си нейния (за него единствено „истински“) вътрешен, духовно-морален план, се съпровожда от новаторско структуриране на легендите и добруджанските разкази. Казано накратко, това новаторство се изразява в очевидно намаляване на ролята на събитието (случката) и действието въобще при едновременно повишаване на ролята на композицията и на детайла, респ. на пластичната картина.

Връзката между специфичната структура на зрялата Йовкова проза с естетическото отношение на Йовков към действителността и неговата представа за човека е разкрита много образно от Искра Панова: „Светът не е двигателят на драмата в Йовковия разказ, а рамката, която затваря и едновременно откроява картината.“¹⁸ В Йовковата „втора реалност“ във вече споменатия смисъл персонажите са до голяма степен независими от света, а с това и от събитието. Те имат своята „устойчива човешка същност“, в тях се крият „вечни“ етични ценности. Ето защо събитието, въздействието на действителността върху тях принципно почти никак не изменя тяхното ядро. То допринася само за активното изявяване на това ядро. Претърпи ли даден герой все пак някаква вътрешна промяна, то тя не е нищо друго освен процес на съзряване, на „намиране на себе си“. Тази промяна не е „качествен скок“. Така в Йовковия свят „няма нищо ново“, има „вечно“, има „налично-неизменно“, което чака случая, за да се разкрие¹⁹.

Произтичащата от тази концепция неизбежно-подчинена функция на събитието и действието се чувства особено силно в по-късните разкази на Йовков (например в много от разказите от цикъла „Ако можеха да говорят“), където почти нищо „не става“. Разкриването на „вечни“ човешки ценности, изграждането на задължителния духовно и емоционално „възвисяващ момент“ е предоставено тук до голяма степен на композицията и на пластичния детайл или картина при все по-засилващо се „неутрално“ разказване (без намесвания и коментари на разказвача)²⁰.

Повишената роля на детайла и картината като тенденция може да се онагледява във всеки разказ, написан след 1925 година. В „Албена“ например един

¹⁷ Срв. Любомира Парпулова. Йордан Йовков и българският фолклор. — В: Литературна мисъл, 1965, кн. 4, с. 38.

¹⁸ Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 168.

¹⁹ Пак там, с. 161.

²⁰ Срв. Jochen Vogt. Aspekte erzählender Prosa. Opladen, 1978, с. 28.

от сравнително ранните добруджански разкази, „става“ само това, че читателят — някак съвсем между другото — научава кой е убил мъжа на Албена с нейна помощ. В центъра на повествованието е сцената с арестуването на Албена, или по-точно, описанието на онова душевно външение, което нейният чар на красива жена предизвиква у съеляните при отвеждането ѝ от полицаите. В тази сцена, която в своята пластична завършеност и вътрешна динамика е една „готова“ майсторска картина, се разкрива с голяма въздействена сила копнежът на обикновения български човек за красота — копнеж, който го възвисява и облагородява, който го кара, макар и за момент, да превъзмогне скочаващите го традиционни морални норми.

Още през 1947 г. критикът Иван Мешков изтъкна Йовковата способност да реализира идейното съдържание за своите творби, служейки си предимно с пластичния детайл или картина, които заместват до голяма степен психологическия анализ на персонажите: „... самите външни движения на героя за Йовков са символи, знаци, „поличби“ на вътрешния живот на душата. Затова той ги подбира в тяхната идеална типичност за дадено основно душевно преживяване, а не ни излага пряко и натурално самите чувства, мисли, усещания.“²¹

Тази особеност на Йовковата поетика ни обяснява защо той е окачествяван като „художник на видимия свят“²², защо той сам подчертава, че за да може да изобрази художествено даден мотив и да разкаже изобщо дадена „история“, той непременно трябва да е намерил най-напред необходимата картина, върху която да я построи (например сцената с клопката в „Шибил“).

И тази визуално-предметна изобразителност на Йовков, която превръща цели страници от разказите му в готови киносценарни фрагменти, има определена връзка с търсенията на българския литературен авангард. И там, както у Йовков, тази „предметност“ няма нищо общо с емпирично-описателното изобразяване на действителността, характерно за реалистите от 90-те години на XIX век. След периода на символизма тя сигнализира възвръщането на българската литература към конкретното и материалното в живота, но на едно по-високо ниво, към един реализъм, отличаващ се с „одухотворяване“ на нещата, с разкриване на по-дълбоката им същност, както и с богати възможности за опoетизиране на реалното и всекидневното.

С Йовковото недоверие към външното събитие като средство за разкриване на истинската същност на човека и нещата може да се обясни и своеобразната, понякога доста сложна композиция на разказите му. За кратката му проза Елин-Пелиновата „праволинейност“ на повествованието е немислима. Йовков започва обикновено също със сцена или епизод, който подготвя вътрешната „промяна“ на героя или някакъв друг „възвисяващ“ момент. Но след такава сцена по правило следва не „възвисяване“, а някаква доста обширна понякога ретроспекция, в която се разкрива предисторията на случая или биографията на героя (разбира се, избирателно и само дотолкова, доколкото има отношение към етичната проблематика, чийто носител се явява въпросният герой). Тъй като тази ретроспекция не рядко се прекъсва от сцени и епизоди, които придвижват главното действие към развързката, то получава се „нещо като сноване напред-назад около началото“²³, докато накрая всички тези композиционни нишки се „вържат“ в кулминационната сцена с катарзисно въздействие.

Както пластичната картина, така и композицията поема важни функции при реализирането на идейното съдържание. От една страна, чрез съответно

²¹ Иван Мешков. Йордан Йовков — романтик реалист. С., 1947, с. 199.

²² Срв. Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967, с. 255.

²³ Пак там, с. 146.

подреждане на фактите и свързаните с тях акценти и асоциативни връзки, тя допринася за такова осмисляне на разказания случай, че той — какъвто и да е по характер — винаги да придобие значение на *етичен* случай. От друга страна, композицията цели такова подреждане на материала, което да подпомага създаването на специфичното за Йовковия разказ „лирично настроение“, благодарение на което индивидуалното и конкретното в тях се „уседрява“ (обобщава) и възвисява.

С функциите на композицията в единството форма—съдържание е свързана и изявената тенденция към циклизиране в Йовковата кратка проза. Докато това циклизиране в „Старопланински легенди“ се изгражда все още само върху единството на пространство (Балкана) и („епично“) време, то свързващите елементи във „Вечери в Антимовския хан“ и „Ако можеха да говорят“ нарастват. Въвеждат се персонажи, които — без непременно да са главни герои — се появяват многократно в разказите от един цикъл. За някои изследователи това е повод, Йовковите цикли — особено „Ако можеха да говорят“ — да се третираят като своеобразни романови структури, които след „Бай Ганю“ представляват още едно свидетелство за цикъла разкази като една от посоките в „полигенетичното“ движение на българската проза към големи епически форми.

По наше мнение чрез циклизацията Йовков нито субективно се е стремил да изгради нова романова структура, нито пък обективно е постигнал това. Както се изтъква в едно по-ново изследване, всеки разказ в споменатите цикли е запазил своята относителна самостоятелност. Той може да изпълнява преобладаващата част от естетическите си функции и самостоятелно, извън контекста на цикъла²⁴.

За нас е от значение фактът, че за Йовков цикълът му е бил необходим, за да може да постигне многостранност и комплексност при разглеждането на дадена проблематика. Това той никога не би постигнал с един-единствен разказ, още повече, че се отказва от авторски коментар и преки оценки на нещата и персонажите и гради главно на визуалното внушение. В „Ако можеха да говорят“ Йовков изразява убеждението, че съществува едно дълбоко родство между всички форми на живот и че етичните норми са общовалидни за цялата природа. От тази гледна точка разказите в цикъла биха могли да се характеризират като опит за онагледяване и защита на авторовата теза върху материал, почерпан от колективния живот и съдба на хора и животни в едно добруджанско имение, и то от най-различни ъгли и при поставянето на най-различни акценти. Никой разказ не би могъл да изчерпа даже приблизително голямата тема. Едва в съвместното въздействие на всички разкази Йовковата идея получава своята завършеност и дълбочина, неизбежната „ограниченост“ на отделния разказ е „превъзможната“. Отношението на отделния разказ към цикъла не е отношение на част към цялото в този смисъл, че тази част не може да бъде заменена от никоя друга (*тогава* бихме имали безспорна романова структура), а е по-скоро отношение на вариант към цялото.

Накрая трябва непременно да се отбележи още, че Йовков не опосредства идеята си и не въздейства върху читателя единствено чрез специфичната структура на своя разказ. Важен дял в осъществения с композиционни средства лиризм и в силното внушение на изобразените картини има езикът. Но не само и не на първо място благодарение на словичната му естественост и семпла красота (ефект, който Йовков постига не на последно място чрез избягване на оценъчни прилагателни). От решаващо значение за сугестивността тъкмо на езика е неговата синтактична организация, при която писателят се придържа

²⁴ Срв. Добрин Добрев. За цикличността в творчеството на Йовков. — Език и литература, 1983, кн. 2, 72—78.

в голяма степен към живия, говорим език. Тази ориентация означава за Йовков, както отбелязва Спиридон Казанджиев, „престрояване“ на езика от плоскостта на разсъдъка на плоскостта на чувството и неговата логика²⁵. Резултатът е типично йовковският изказ, емоционално „натоварен“ не на първо място чрез избраната лексика, а чрез съотнасянето на отделните думи, от тяхното място в него — едно понякога доста сложно конструирано изречение, което обаче се отличава със свой собствен ритъм, темпо и колорит и чието съдържание по този начин е пропито винаги от богато нюансирано чувство.

²⁵ Срв. също Христина Балабанова. Индивидуалната стихия на човешкото в изображението на Йордан Йовков. — В: Йордан Йовков 1880—1980. Нови изследвания. С., 1982 г. с. 71.

ИВАН ШИШМАНОВ ЗА ГЕОРГ БРАНДЕС И ХЕНРИК ИБСЕН*

ГЕОРГИ ДИМОВ

I

Българската творческа интелигенция винаги е търсела възможност да общува — пряко или косвено, с големите европейски писатели, мислители, с хората на науката и културата. Още от епохата на националното ни възрождане книжовници и общественици са съзнавали тази необходимост и са полагали много усилия, за да влязат в контакт и се сродят с духовния живот на свободните народи. Бидейки всеотдайни радетели за създаване на своя национална литература и култура, те са били същевременно и възторжени поклонници и ценители на световната литература и култура. И още тогава, в условията на едно тотално чуждо потисничество, видният български патриот и критик Нешо Бончев ще напише през 1873 г. своята уникална статия — „Класическите европейски писатели на български език и ползата от изучаване на съчиненията им“. По своята теоретическа, методологическа, конкретно-историческа насоченост тази статия сякаш представлява синтез на размисли и прозрения на цялото поколение възрожденски писатели и революционни дейци.

Това съзнание ще се разширява и углъбява в следосвобожденската научна и художествена интелигенция, за да намери своя най-пълнен израз в дейността на проф. Ив. Шишманов — възторжен и компетентен строител на националната ни наука и култура. С рядка ерудиция и настойчивост десетилетия наред той работи за сродяване на новите поколения с историческото развитие и съвременното състояние на европейските, а и на световните литератури.

Наред със своите научни изследвания и университетски преподавания Шишманов търси всяка възможност да установи и лични контакти със съвременни литератори и културни дейци от различни страни, уверен, че близкото, непосредното опознаване на човека дава възможност да бъдат разбрани по-добре и делото му, мисловността му, цялата му душевност. А, от друга страна, да привлече вниманието им към българската историческа съдбовност и съвременни тежнения. И наистина много и много са личните познания на нашия учен патриот и хуманист с чуждестранни представители на научната, художествената, обществената мисъл. В резултат на тия познания днес ние разполагаме с една удивително богата кореспонденция, извънредно интересна и показателна за ония въпроси, които са вълнували европейската научна и ху-

* Бел. ред. Включените тук статии са изнесени като доклади на Третия българо-скандинавски симпозиум — 20—27 септември 1985 г. във Варна.

дожествена интелигенция, за научната и социално-нравствената проблематика на времето. Със своите човешки качества и научна ерудиция, с безкрайния си хуманизъм и демократизъм Шишманов е печелил доверието и уважението на своите събеседници, а е печелил и приятели на България, пробуждал е интереси към нейната древна и нова култура.

И не случайно, когато към края на Първата световна война над България е била надвиснала нова национална катастрофа, резултат на недалновидни политики и на един всевластен корумпиран монарх, Съюзът на българските писатели и учени решава да изпрати своя председател — известен с големия си авторитет у нас и в чужбина, да присъствува на конференцията на социалистите в Стокхолм през август на 1917 г. със задача да узнае настроенията и плановете за следвоенното устройство на Европа и по-специално относно мненията за България, да запознае в лични срещи и разговори представителите на европейското социалистическо движение с нейните етнически права и искания, с историческата истина за българската народност — така онеправдана в миналото, към която и сега предявявали неоснователни претенции някои нейни съседни. „Видях се с немци и англичани, с американци и руси, с украинци и шведи и пр. Аз тук съм преди всичко Председател на българските учени, писатели, художници, които търси да завърже сношения с шведски учени, писатели и художници и който е готов да осветлява всекиго по сложните въпроси на нашата етнография и нашите национални тежнения. Тъй съм успял да внеса по-правилни идеи в известни кръгове и върху Добруджа и Моравско. Ето защо е жал, че нямаме една такава малка ръчна карта. . . Хората нямат време да четат даже брошури и бързат да четат боите на картата. Това им стига“.— говори Шишманов в едно писмо от това време.

След като завършва своята мисия в шведската столица, Шишманов посещава и Норвегия, за да се срещне със свои познати и лични приятели от Университета в Осло, все с оглед да може да узнае условията на едно скорошно примирие и разясни каузата на България. Оттам той решава да посети и Дания с намерение да се срещне с известния датски критик Георг Брандес. И на 29 септември 1917 г. българският учен заминава за Копенхаген, изпълнен с надеждата, че ще може и тук да разяснява истината за нашата страна.

Слушал вече за своеобразния характер на Брандес — че не обичал твърде да го безпокоят, че неохотно приемал чужденци, че не вярвал в приятелството, в адмирацията на хората, Шишманов, носейки и едно препоръчително писмо от шведския литератур-историк проф. Варбург, с известна боязън се представя на знаменития критик. И противно на очакванията остава със съвсем други впечатления. По-късно той ще опише тая своя незабравима среща в една специална статия, предавайки синтетично, но и с някои детайли както разговорите, така и обстановката, сред която работил Брандес, фиксирайки и външния му портрет, а и темперамента му, становищата му по редица политически въпроси на времето, възгледите му по някои литературни проблеми. Прави му и една интересна психологическа характеристика.

Макар и вече на 75-годишна възраст, Брандес се представя в очите на Шишманов твърде енергичен по мисъл и дух, твърде елегантен във външност и държане, склонен да мени темите на разговора. Ще се увери, че събеседникът му съвсем не прилича на някакъв чудак, за какъвто са го обрисували в Стокхолм. „Пред мене седеше един мил човек, колкото подвижен, толкова и приказлив“ — признава искрено българският учен. Но убедил се също така, че Брандес не обича строгия ред в разговорите си, че скача от предмет на предмет, говорейки за нещо много важно, сякаш бърза „да го прекъсне с някой духовит анекдот или с някоя иронична бележка.“ А това обкръжава плана на предварително набелязаните въпроси, по които Шишманов е искал да узнае мнението на критика.

Така още в началото Брандес казал за причините, поради които се скарал с френския държавник и политик Клемансо, с когото го свързвало 14-годишно най-интимно приятелство, очевидно за да подсказе на своя гост в каква насока може да очаква застъпничеството му. И едва след това изразил задоволството, че се среща за първи път в живота си с българин. Веднага споделя обаче, че на времето бил чел по вестниците за войната на българите със сърбите през 1885 г., когато нашият народ проявил голям героизъм, особено при Сливница. Знаел също така за изгонения княз Батенберг, както и за държавника Ст. Стамболов, за когото му разказвали някои млади шведи, видели го в София. Все така спонтанно споделя и възхищението си от стоицизма на българския народ — водил вече три войни, проявявайки голяма жизнена енергия и нравствени добродетели.

Шишманов използва момента, за да го осведоми по-нашироко за България, за нейната история и съвременно състояние: освободила се едва през 1878 г. от петвековно робство, тя бива жестоко разкъсана от Берлинския договор. Ориентира го нашироко и по въпроса за Македония, за нейния български етнически състав, за домогванията на Сърбия. А не пропуска да го осведоми и за сегашните справедливи надежди на народа ни. Брандес изслушва много внимателно казаното от Шишманов за нашата родина, видимо заинтересован. Но особено се изненадал, когато чул от своя събеседник, че името на Брандес „и в България е не по-малко познато, отколкото в останалия културен свят, и че особено неговият капитален труд „Главните течения в литературата на XIX век“ се чете много по руския превод.

Брандес остава твърде поласкан от този интерес в далечна България, но побързал да сподели, че не бил особено доволен от този руски превод. И във връзка с насоката на разговора признал, че за Русия и за руския народ пазел най-добри спомени; сказките, които държал там преди години, били посещавани масово. Споделя и изненадата си от факта, че всеки образован човек в Русия говорел френски или немски за разлика от Англия, гдето малцина знаели чужди езици, имало само една университетска катедра по немски език и литература. Остава все така приятно изненадан от репликата на Шишманов, че в България почти всеки образован човек знае чужд език — френски, английски, немски, а руски знаели едва ли не всички.

Датският критик поискал да узнае как се преподава литературна история в българския университет. И с видим интерес слушал Шишманов, осведомявайки го, че още с основаването на университета била създадена и катедра по сравнителна литературна история на западноевропейските народи. И че сам той, Шишманов, при лекциите си за Шекспир използвал често труда на Брандес за гениалния драматург. За да спечели още повече разположението му, съобщава му също така, че скандинавските литератури не са непознати в България, и че особено Ибсен се ползува с голяма популярност. Всичко това извънредно много впечатлява знаменития критик, започва да проявява все по-голям интерес и с несдържано любопитство иска да узнае повече неща за културния живот на далечна България.

От своя страна и Шишманов иска да научи от критика, кои са най-добрите писатели между по-младите.

— Като новелист ценя много високо Rong, като поет-лирик Sophus Michaëlis. Ние имаме въобще много талантливи литератори, и стари и млади, но светът познава Дания за жалост само по приказките на Андерсена — говори Брандес. И продължава: — Ето например Киркегор е тъй интересен, а тъй малко го превеждат. . . Трябва да знаете обаче, че младите датски писатели жестоко ме нападат понякога. Но такъв е ходът на историята: една необходимост. Това не ми пречи естествено да призная доброто, гдето го намеря.

А на въпроса, какво е мнението му за шведския новелист Peer Hallstom, с когото се бил запознал в Стокхолм, Брандес отговаря: — Peer Hallsöm е днес несъмнено най-талантливия шведски новелист. Жал е само, че е станал голям шовинист. Но какво да се прави? Шведите имат и досега още нещо от манталитета на Карла XII, който беше налудничав.

И продължава да разказва разни забавни анекдоти между другото и за Стриндберг, смятайки го и за малко налудничав. От Стриндберг Брандес неочаквано преминава на Ницше, като признава, че той пръв чрез лекциите си запознал широките кръгове в Дания с философията му. — Вие знаете, че последното писмо на Ницше е адресовано до мене. В него той се подписва като и в други някои писма от това време на начинаеща лудост „Разпятият“ („Der Gekreuzigte“). Искате ли да Ви кажа, Ницше беше много мек човек, цяло дете. Със своята философия той прикриваше собствено естествените си слабости. Сестра му и досега не знае от какво е умрял. Тя мисли, че е от преумора. Как не можа бедният да намери някоя по-чиста жена! Но такива са жените. За тях няма велик човек, който не знае да си връзва вратовръзката. Вземете примера с Йозефина и Наполеона!“

Понататък Брандес засяга и отношенията между Ницше и Лу Саломе, „която игра, ако и много кратко време, известна роля в неговия интимен живот“. И по този повод в статията си под линия Шишманов дава интересни подробности за тия отношения въз основа книгата на сестрата на Ницше.

От литературата все така неочаквано Брандес преминава върху политически въпроси, иска да узнае от своя гост, дали върва в мира, както е мнението му за Стокхолмската конференция и т. н. „Сам песимист, той беше любопитен как ще се развие руската революция“ — пише Шишманов. И отново съобщава под линия в статията си, че в последните години станало известно едно писмо на Брандес, в което той говорел за резултатите от катастрофалната световна война. „Най-важният резултат от световната война е това, че хегемонията на Европа е заменена с тая на Северна Америка. И за тоя резултат Европа трябваше да пожертвува 10 милиона души и безброй милиарди пари“ — заключава Брандес.

Споделя и причините, поради които Дания останала неутрална в големия конфликт, но симпатиите ѝ били към Антантата. А и Германия давала много поводи да бъде засилено отрицателното отношение към нея от страна на северните държави. „Па и немците за жалост правят големи глупости. Ето на неотдавна една норвежка певица решава да даде концерт в Шлезвиг—Холщайн, гдето има доста силно датско население. Отива жената, почва да пее. Ето че идва полицията и силом я измъква деколтирана из концертната зала. Наскоро Амундсен отива пак в Шлезвиг—Холщайн да държи сказка за своите пътешествия: забраняват му. Е, защо? Умно ли е това? Да Ви кажа въобще, както гледам какво се върши в последната война, как се изстребват хората с отровни газове и подводници, иде ми се да се отчая от човечеството. Всичко глупаво побеждава (alles Dumme siegt) и човешкият род е една сган от канали. Пфу.“

На репликата на Шишманов, че е твърде песимист, Брандес отговаря, че е такъв не от вчера и му разправя своята теория: „Земята един ден ще изстине като месецът. Значи и за еволюцията ще настане край. Да, друго би било, ако да имаше някаква приемственост в света и друга някоя планета да наследеше, каквото сме създали ние. Но, както захванахме ние „аб ово“, тъй ще е и на Марса или другаде. Нашата култура ще умре с нас.“

И сега Шишманов възразява на песимистичните му прогнози и отново иска да насочи вниманието му към нашата страна. Брандес приема с готовност отправената му покана да посети България. — „Иска ми се непременно да видя

вашия народ и вашата интересна страна. И от България ще ми се да отида в Гърция“ — чистосърдечно признава бележитият критик. Двамата литератори се сбогуват с взаимно уважение (Брандес дори подарява един свой портрет на госта си, изпратен чак до площада, с надежда скоро да се видят в София, която за жалост не се осъществява).

Спомените си за тая среща Шишманов обнародва едва десет години по-късно (сп. Българска мисъл, 1927, кн. V). Не може да не направи впечатление фактът, че Шишманов, който е имал толкова много подобни срещи с бележити учени и литератори от различни страни, само за срещата си с Георг Брандес пише специална статия. Очевидно тя му е направила не само дълбоко впечатление — съумял е да види и почувствува отблизо човека и критика, ползващ се с такова обаяние сред европейската литературна общественост. Чрез него българският учен психосоциолог е почувствувал и по-добре духа на тия северни страни, чиито литератури все по-трайно задържали вниманието му в усилията си да обгърне цялостния духовно-интелектуален живот на народите от различните европейски региони. А несъмнено и поради особено важния момент, в който става срещата, и отговорността на мисията, с която е бил натоварен обективно да осведомява за историческите права на българите, да печели приятели за онеправдана и оклеветена България. А за нейната кауза и благополучие ученият-патриот е бил готов да предприема най-различни почини и да изпълнява народополезни мисии.

II

За интересите на Шишманов към скандинавските литератури говорят и редица други факти, но особено показателна е статията му за Хенрик Ибсен. Подготвена като слово по случай чествуването на стогодишнината на великия писател, с присъщата му културно-хуманистична широта и гражданско външение Шишманов започва с думите: „Днес, когато целият културен свят заедно с неговото малко, но велико отечество чествува стогодишнината от рождението на великия северен маг, унижена и оскърбена, но винаги бодра и достъпна за всяка хубава, благородна и прогресивна идея България може смело да заяви, че няма чужд драматически писател, без изключение и на Шекспира, който тъй дълбоко да е затрогнал в близкото минало нейната душа като авторът на „Подпорите на обществото“, „Един народен враг“, „Призраци“ и „Нора“.

По-нататък в това свое вълнуващо, изпълнено с най-голям пиетет към писателя слово, но и с умели съпоставки и културно-исторически съждения, българският учен подчертава, че България в сравнение с другите балкански страни е направила най-много за разпространение на Ибсеновите идеи. „От всички 24 драми на Ибсен, почти половината от които принадлежат на първата, подготвителната, романтичната епоха в неговото творчество и са сравнително малко известни и в по-големите културни страни, и в собственото му отечество рядко се играят — не по-малко от 17 са преведени по един и повече пъти на български и че почти всички са били често играни на наши сцени, в столицата и провинцията. . .“ По думите му в края на миналия и в началото на нашия век едва ли не почти цялата българска младеж е била „ибсенизирана“. Защо? Защото въпросите за свободата на личността, за отношението на индивида към обществото, женският въпрос, брачният проблем, проблемът за изкуството, за отношението между художника и човека, поставени чрез драмите на Ибсен, дълбоко са отеквали в умовете и душите на младите поколения, търсещи нови социални, философско-нравствени, културно-естетически идеали.

Завладели почти всички театрални сцени, драмите на Ибсен упражняват дълбоко влияние и върху българската драматургическа литература. И Шиш-

манов сочи конкретно върху кои наши писатели и техни драми се чувствава в една или друга степен влиянието на Ибсен — Петко Тодоров, П. К. Яворов, Антон Страшимиров, Кирил Христов, Николай Райнов, Иван Кирилов, Рачо Стоянов и др.

Българският литературен историк и културолог не споделя мнението на ония, които искали да обяснят тая голяма популярност на Ибсен у нас с наличието на известни сходства — исторически, политико-икономически, културни, между нашата страна и родината на писателя, че духът на скандинавските литератури бил по-достъпен за българския читател — както пишел Ем. Пондмитров, позовавайки се и на немалката популярност на такива писатели като Кнут Хамсун, Стриндберг, Бьорнсон, Андерсен, Якобсен, Селма Лагерлоф и др. Защото ако могат да се открият известни сходства между българския и норвежкия характер, резултат на психиките на два предимно селски, дребнобуржоазни народа, то как да се обясни фактът, че „ибсенизмът бе разрил и такива страни, които иначе значително се различават в историческо, политическо и културно отношение от Норвегия: Германия, Франция, Италия, Англия и особено Русия“ — говори Шишманов. И конкретно сочи върху кои писатели от тия страни може да се открие в една или друга степен влияние на Ибсен, показвайки и сега верен критико-естетически усет. Според българския учен разпространението на ибсенизма се дължи преди всичко „на психологически и социални причини и особено на засилването на индивидуализма от 70-те години насам в известни страни и обществени среди — между другото благодарение и на философските и социалните теории на един Толстой, на един Ницше, които проповядват вече, че най-силният човек е самотният и че днешният човек е нещо, което трябва да се преодолее. Не трябва да се забравя, че ибсенизмът бе и една реакция против боготворенето на масите и една апотеоза на силната, на гениалната личност, на свръхчовека.“ От друга страна, популярността на писателя се дължи и на отношението му към жената, която заема изключително място в неговото творчество, положението на която е било така живо дискутирано в ония години, извиквало непримирими спорове, обособявали са се цели лагери за и против Ибсен.

И ако в последно време страстите около създателя на „Нора“ били почти утихнали, това се дължало по думите на Шишманов, че „някои от моралните и социалните проблеми, които Ибсен поставя в своите драми, или са вече решени, или са на път да се решат, или поне са признати за тезиси, заслужаващи спойно и обективно обсъждане: напр. въпросите за еманципацията на жената и за брака“. В новите времена проблемът за феминизма не е вече така актуален, защото жената все повече заема своето достойно място в обществото.

При все това творчеството на Ибсен не ще загуби своето значение — уверено подчертава българският учен, защото много от въпросите, които възбуждат Ибсеновите драми — общественото лицемерие, грубият егоизъм, отношението на личността към масата, свободата на човешката личност и т. н. продължават да вълнуват хората. „Ибсен ще живее като всички велики драматисти дотогава, докогато има хора с инстинктите на майсторски създадените от него общочовешки типове и докогато съществуват проблемите, които не може да се решат завинаги, защото са в най-тясна зависимост от временните настроения и от общото социално развитие“ — заключава своите проникновени разсъждения Шишманов върху личността и делото на великия норвежки писател (Хенрик Ибсен, сп. Училищен преглед, 1928, кн. 4—5).

Както се вижда, въпроса за влиянието и радиацията на един писател нашият учен поставя на много широка основа, обосновава, че те са обусловени от различни предпоставки, в зависимост от характера на социално-нравствените

процеси, от философско-етичните тенденции на времето, от умонастроението на хората, обладани от едни или други идеи.

Разбира се, интересите на видния български учен към скандинавските литератури не се изчерпват само с тези две статии, посветени на двама колоси, каквито са Брандес и Ибсен. В своите университетски лекции той често се опира на творчеството и на редица други писатели от този географски регион при осветляване на социално-историческите, народностно-психологическите, нравствено-философските предпоставки на литературната дейност, на литературния процес изобщо, при очертаване панорамата на европейския духовно-интелектуален живот.

Разбира се, заедно с Шишманов и други български литератори все по-често насочват погледа си към скандинавските литератури, които в една или друга степен дават своето отражение и върху националните общокултурни процеси. Стига само да споменем труда на М. Арnaudов — „Георг Брандес и европейската литературна критика“ или на Ем. Попдимитров „Ибсен и ибсенизмът в литературата“, излезли все през 20-те години, за да се види, че наред с превеждането на художествени произведения от тия скандинавски литератури растат и опитите научно да бъде разгледано и осветлено делото на крупни писатели и литературни критици.

КНУТ ХАМСУН И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ИВАН ПОПИВАНОВ

Темата е многоаспектна. Тя предполага изясняване на въпроси, свързани с отношението на културната ни общественост и на мнозина български писатели към големия норвежки и световен писател, анализиране на влиянието, което той е оказал, анализиране на преводите у нас. Специална задача би било да се характеризират рецензиите и статиите за делото му.

Тук ще засегна само някои страни на тези сложни и многообразни въпроси с цел да покажа какво голямо, невероятно влияние е имал върху творческите среди у нас Кнут Хамсун, с какъв пиетет са се отнасяли към него преди Втората световна война. Това е интересно като феномен — неслучайно някои говорят за създаден през определено време култ към творчеството на Хамсун, а след някои трагични обстоятелства, свързани с политически позиции на писателя по време на Втората световна война — за развенчаване на култа.

Подтик да се насоча към темата ми даде един разговор с изтъкнатия съвременен белетрист Андрей Гуляшки. В творческа анкета той ми каза следното:

„За мен Хамсун е един от най-големите майстори на поетиката на романа. Той е внесъл много нови неща, открил е някои нови елементи, с които постига както характеристика на героите, така и обобщена представа за средата и атмосферата, в която се развива действието. Като всеки майстор не може да му се подражава, той не може да има следовници. Неговите открития са оригинални, но си остават само негови. Като всеки скъпоценен камък той не може да бъде дублиран. Хамсун откри в областта на поетиката втория план и подтекста — той превърна подводното течение на действието в основно течение.

Хамсун оказа много голямо влияние върху нашата интелигенция от 20-те и 30-те години на нашия век със своя хуманизъм, с косвеното разобличение грозотата на капиталистическата действителност. В това отношение „Глад“ е пример. Бидейки обаче ограничен в своята класова нагласа, той не можа да намери правилния път от безизходицата, но доказа тази безизходица с търсенето на красотата в самия живот. Той положи един път, който по-скоро говори за отрицателните страни на действителността, отколкото е позитивен пример за пътя на човечеството.

Хамсун е един от моите учители по отношение на сталистиката. Аз винаги съм мислил, че той може да бъде учител по стилистика на всички белетристи, независимо от това, в какви стадии на развитие се намират; дори по отношение употребата на местоимения, с акцентуването върху някои от тях, той е внесъл нови неща в поетиката.

Романите „Глад“, „Мистерии“, „Виктория“ са в световната съкровищница на литературата. Хамсун е един от най-големите художници на природата, на

гората — изображението му е истинска магия. Сега има още по-голяма нужда да бъде издаван. Крайно време е у нас да излезе пълно издание на съчиненията му — и днес те ще учат и ще вълнуват.“

Тази висока оценка у нас се споделя от мнозина писатели от по-възрастното поколение. Самият аз още като ученик съм чел произведенията на Хамсун и те дълбоко са ме вълнували, затова възхищението на Андрей Гуляшки не ми изглежда странно.

Не по-малко категорична е и писателката Мария Грубешлиева, която пише:

„Не бива да премълчавам своето увлечение по романите на Кнут Хамсун. То беше впрочем увлечение във всички континенти у милиони читатели по онова време и на нашата възраст. Животът на хората от северните страни се разкриваше в тия романи с епична простота, без сърцераздиращи страсти и драми. И днес аз препрочитам някои от тях с истинска художествена наслада: „Благодатта на земята“, „Нов свят“, „Скитници...“¹

Това изказване Грубешлиева е направила като отговор на въпроса, кои са учителите ѝ в литературата. В него има една двойственост — от една страна, подчертано положително отношение, а от друга страна, нотки, които биха могли да се схванат като оправдание. . .

Възможно е и да греша, но не е без значение промененото отношение към писателя след Втората световна война, когато той в родната си страна бе съден като нацист и колаборационист, макар и извършил това в много напреднала възраст — над осемдесет години. Както пише видният съветски критик Борис Сучков в предговора към „Избранные произведения в двух томах“, 1970 г., Хамсун е „велик художник“, но същевременно в края на живота си се е изявил и като „реакционен политик“. Въпреки тези трагични грешки на големия писател, които не бива нито да пренебрегваме, нито още по-малко — да абсолютизираме, както вярно пише Б. Сучков, „времето е отнесло всички примеси, лъжливи неща в наследството на Хамсун, и в нашето съзнание той изпъква като художник, възпял красотата и силата на любовта, изобразил с най-дълбока проникателност сложността на живота, на човешкото сърце и онези нови конфликти, които внесе в историята двайсетият век“².

Съвременната съветска култура не е престанала да цени рационалното, хуманното, великото в творческото наследство на Кнут Хамсун. Видя ми се много интересно, че в „Блокадна книга“ на А. Адамович и Д. Гранин, като се описва гладът по време на блокадата на Ленинград през Втората световна война, се цитират откъси от „Глад“ на Хамсун, „знаменит роман“, в който изображението на глада „се е смятало за едно от най-силните в световната литература“ и пр. Смятам, че това е пример за отношение към делото на противоречив с жизненото си поведение, но ярък и силен с творческите си изяви писател, поставил вълнуващи социални, хуманни и съкровени проблеми, разкрил с философско-психологически акценти важни страни на човешките отношения, характерни за определен исторически етап, а и с общочовешко значение.

Интересът към творческото дело на Кнут Хамсун в нашата страна възниква още в края на миналото столетие, почти непосредствено след първите му ярки изяви. Нашата интелигенция го чете както на руски и немски, така и в преводи, почти всички направени от тези два езика. Сред преводачите на норвежкия писател са изтъкнати български писатели — и това е показателно за отношението им. През 1898 г. в гр. Варна е издаден романът „Глад“ в превод на видния критик марксист Георги Бакалов (който превежда и сборника с разкази „Красота, лю-

¹ Български писатели за себе си и за своето творчество. Т. I. С., 1970. с. 222.

² Избранные произведения в двух томах. Т. I. М., 1970, с. 39.

³ А. Адамович, Д. Гранин. Блокадна книга. С., 1981, с. 49.

бов, истина", 1925). След това „Глад“ има няколко издания. „Пан“ излиза в 1909 г., „Виктория“ в 1910, „Мистерии“ в 1913. Всички имат по няколко издания и дори — различни преводачи на едни и същи романи. Творбите на Хамсун се превеждат от творци като Людмил Стоянов, Димитър Подвързачов, Константин Константинов, Георги Константинов, Владимир Русалиев, Димитър Осинин, Цветан Минков, Исак Наимович и др. През 1928—1929 г. излизат съчинения на Хамсун в 12 тома — изд. „Игнатов“, с предговори от Цветан Минков. В това издание са включени и стихотворения, преведени от Николай Хрелков и Димитър Пантелеев.

Тези произведения се разпространяват сред широки кръгове от населението. В състава на преводачите личи, че Хамсун е предизвикал вниманието на писатели от различни среди. Очевидно е, че прогресивните творци са ценели произведенията му за техния силен социално-хуманен патос, ползували са ги като обвинителен документ срещу експлоатацията — особено „Глад“. С подчертано внимание са се отнасяли към писателя белетристите и поетите, които са имали модерни търсения в изкуството.

Петко Ю. Тодоров, който изпитва силното влияние на индивидуализма, по време на следването си в Берлин усърдно се занимава със скандинавска литература — с „Якобсена, Стринберга, Хамсуна, Гарберга“, както пише в писмо до Иван Кирилов от 1899 г. В същото писмо той говори, че вече познава „доволно добре Брандеса, Ибсена и Бьорнсона“⁴.

Голям интерес към Хамсун има в средите на българските символисти. Ред конкретни факти има в изказванията на Димчо Дебелянов. Той пише: „Скитничеството и службата по трамваите в Америка не попречиха на Хамсуна да ни даде и „Пан“, и „Виктория“, и „Мистерии“.“ В писмата си той няколко пъти споменава творби на Хамсун. Още през 1909 г. в писма до любимата си Иванка Дерменджийска той ѝ препоръчва „Виктория“ (руско издание). За същия роман споменава и в други писма. В писмо от 7. V. 1910 говори за „Мистерии“, също и от 15. VII. 1910. В писмо от 14. II. 1915 г. до брат си поетът говори, че му е пратил „Пан“⁵.

За това време Константин Константинов пише, че мнозина наши поети са могли да си доставят не само книги на руски писатели, но и „преведените на руски произведения на Хамсун, Ибсен, Хауптман, Верхарн“⁶.

През 20-те и 30-те години на н. в. пиететът към Хамсун също така е силен, особено сред революционните творци. Орлин Василев пише, че е знаел наизуст „Виктория“ и „Пан“. В една от статиите си, като изрежда двадесетина световни писатели, които е четял по „времето на своята най-луда читателска страст“ — на 16 години, на първо място той поставя името на Хамсун⁷.

Камен Зидаров също говори за увлечението си по творбите на Хамсун, а Илия Волен го сочи като един от своите учители в белетристиката⁸. Интересно е изказването му в статията „Мисъл и думи“: „Подражаването днес на Хемингуей, вчера на Николай Райнов, оня ден на Петко Тодоров или Хамсун не е новаторство, а мода, която минава и отминава.“⁹ Очевидно е, че е съществувал по-преди и проблем за подражание на Хамсун — Волен е напълно прав, като смята подобно епигонство за неуместно.

Във връзка с разработваната от мен тема направих анкета с едни от най-видните съвременни писатели — от по-възрастните. Поетът Младен Исаев заяви:

⁴ Български писатели за литературата и литературния труд. Т. I. С., 1964, с. 441.

⁵ Д. Дебелянов. Съчинения в два тома. Т. II. С., 1970, с. 87, 107, 117, 144, 147, 152, 155.

⁶ Д. Дебелянов. Цит. съч., с. 194.

⁷ О. Василев. Изграждане на творческата личност. С., 1976, с. 60, 125.

⁸ Български писатели за себе си и за своето творчество, с. 243.

⁹ Български писатели за литературата и литературния труд, с. 392.

„Хамсун за мен е един бележит световен писател. Моето поколение през 30-те години живееше с неговото творчество. Лично аз дълги години съм живял с неговите обаятелни образи. И въпреки отделни постъпки през времето на Втората световна война аз мисля, че тези неща ще отидат в историята и ще остане онова голямо, велико творчество на Хамсун. И аз съм сигурен, че и бъдещите поколения ще живеят с това огромно, богато културно наследство. Цялата проза на Хамсун е поетична, лирическа, прелестна. В началото на 30-те години като революционер бях интерниран, тогава четох много негови произведения и те дълбоко ме вълнуваха; вечер се разхождах под звездите и мислех за героите от творбите на Хамсун.“

Подобно е и изказването на Камен Калчев: „Нашето поколение беше последното поколение, което живееше с творчеството на Хамсун. Ние просто ежедневно живеехме с него. Смяташе се също в известна степен за некултурно и за изостаналост да не си чел Хамсун. „Виктория“ беше като еталон за обясняване в любов. Много четяхме и „Мистерии“. Когато бяхме ученици, имаше юбилей на Хамсун и ние с моя съученик Иван Найденов му пратихме поздравително писмо. За наша най-голяма изненада получихме отговор на картичка със следния текст: *Votre ami Knut Hamsun.*“

Поетът Ангел Тодоров, който е известен като неизчерпаем извор на анекдоти и забавни истории, ми разказа случай, който звучи като легенда. Хамсун станал кум на български студент. . . Студентът учел в Берлин, свързал се с норвежка девойка. Тръгнал за Осло, за да се женят, но парите му стигнали само до границата. Продължил пеш, вероятно с намерение да ползува нещо като съвременния автостоп. Минал край фермата на Хамсун, срещнали се. Великият писател се трогнал, казал, че това му напомня младостта (било около 1930 година), закарал студента с колата си до Осло, там се оженили, а писателят кумувал. . . Дори и легендарен разказ да е всичко това, то говори за обаянието на писателя у нас.

И още един любопитен случай, който вече е доказан. Владимир Русалиев в спомените си за Гео Милев пише, че в София имало пивница „Бенони“ — по заглавието на романа на Хамсун — там се събирали писатели, художници, артисти¹⁰.

Сложен е въпросът за влиянията, които конкретно могат да се посочат в творчеството на нашите писатели. Смятам, че всички творци, за които вече стана дума, в една или друга степен са изпитвали въздействието на големия норвежки творец, но са стигали до самостоятелни и оригинални творчески решения. Несъмнено по-пряко влияние може да се види в някои от образите на Петко Тодоров и неговите идилии. Елка Константинова изтъква, че разказите на Георги Райчев „Аглаида“, „Лека нощ“, „Последно писмо“, „Погребение“ са написани „под силното влияние на Пшибишевски и Хамсун“¹¹.

Известно влияние от Хамсун според мен се чувства и в такива творби като „Холера“ на Людмил Стоянов и „Огненият обръч“ на Орлин Василев. Това влияние е творческо и е запазена самобитността и оригиналността на нашите писатели. Наблюдаваме и някои съвпадения на заглавия, без да има конкретни данни за влияние — например „Последна радост“ на Йордан Йовков и „Пан“, цикъл стихотворения на Христо Ясенев. Впрочем за „Пан“ се говори и в творби на руски символисти. Трактовата на нашия поет е различна от трактовката на Хамсун.

Интересни са някои реминисценции в творчеството на изтъкнати български писатели, което също е доказателство за въздействието на Кнут Хамсун. Голем

¹⁰ Г. Милев, Хр. Ясенев, С. Румянцев в спомените на съвременниците си. С., 1965, с. 320.

¹¹ Георги Райчев. Съчинения в два тома. Т. II. С., 1968, с. 464.

мният наш поет Христо Смирненски има псевдоним „Нагел Смуглий“, с който се подписва под хумористични творби във форма на писма¹². Няма никакво съмнение, че той е по името на героя от „Мистерий“, тъй като в едно хумористично стихотворение, озаглавено „Катя“, Смирненски пише:

Аз — Нагел безпаричен съм.
ти — Дагни босокрака . . .¹³

В остроумната пародия „Акrostих“, в която привидно се говори в стил на трагично-романтична любов чрез шаблонни словосъчетания, а акrostиховите думи са хумористични в пълен дисонанс с изградените образи — именно „красавици на таркалета“, има стих с патетичен възглас „Илайяли, Илайяли“¹⁴.

Подобни реминисценции, но в нехумористичен стил се наблюдават и в едно стихотворение на Богомил Райнов — „Остави красотата на приятно-печалните образи“; тук има стих с реторичен въпрос: „Ще заплува ли Нагел във небесната сребърна ладия. . .“¹⁵

С хуманните и етичните си възгледи, с чаровните си образи, с най-хубавото в творчеството си Кнут Хамсун е вълнувал поколения наред, оказал е влияние за развитието на литературата ни. Остава като трайно прогресивното, възвишеното в неговото дело, което е ценно и интересно за нас.

¹² Христо Смирненски. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 243; Т. 5. С. 1980, с. 83.

¹³ Цит. съч., т. 3, 1979, с. 364.

¹⁴ Пак там, с. 338.

¹⁵ Богомил Райнов. Градски ветрове. С., 1969, с. 95.

ИБСЕН И БЪЛГАРСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ

РОЗАЛИЯ ЛИКОВА

Безспорно и трайно е влиянието, което скандинавската литература е оказвала върху духовния ни и литературен живот през първите десетилетия на XX век. Нашата интелигенция носеше в себе си наред с класиците на руската и европейската литература, наред с имената на Горки и Смирненски и романтичната атмосфера на Хамсун и Стриндберг, духовното бунтарство и неспокойствие на драмите на Ибсен; в душите ни пееха горите и ветровете на Селма Лагерльоф; романът на Зудерман „Госпожа Грижа“ асоциираше със заглавието на стихотворението „Грижа“ на Д. Дебелянов, а през суровите дни на войната Дебелянов сравняваше стиховете си и своята самотна орис със съдбата на Нилс Люне на Якобсен.

Големите обществени преломи, сблъсъкът на епохите създаваше в нашия литературен живот жажда за нови духовни, идейни и художествени измерения, стремеж за изравняване с големите завоевания на европейската литература. Промяната на литературните конвенции изостряше вкуса към новото и непознатото, станало основен принцип в естетиката на Бодлер и основоположниците на европейския символизъм. Това ново идваше с потребностите на личността от разширяване на духовните кръгозори, с необходимостта да намери своето място в сред обществените и социалните катаклизми на обществото, да се обособи спрямо буржоазно-еснафската действителност и общество, да извоюва своите духовни терени.

Художествените завоевания на българския символизъм са свързани със съществени трансформации както на художествените конвенции на времето, така и с редица основни промени в статута на личността. Борбата срещу натурализма и позитивизма, срещу миметичния модел и стремежът за създаване на нов, креативен модел, с господство на личността, по законите на духовната и художествената правда, с решителен превес на субекта над обекта — изменяше основите на художественото изображение.

Промени се конструкцията на поетичната личност, на лирическия субект. Трагично окъпана душевност, чувство за оковани полети и безплодни, обречени сражения се сблъскват в тая поезия и се конкретизират с едно ренесансово чувство за възбуждане на духовните права на личността като форма на продължение на духовните устои и просветителско-демократичните, волево-целенасочени и по същество дълбоко жизнуетвърдителни индивидуалистични идеи на Пенчо Славейков.

Проблемът за личността, за нейния бунт срещу установения модел на света, проблемът за духовната консолидация на личността спрямо обществото, спрямо законите на всемира и спрямо самата себе си е основен, най-общ проблем в символистичното творчество на Яворов, в поезията на Л. Стоянов и Т.

Траянов, в първите разкази на Н. Райнов. Проблемът за личността у Дебелянов заживява плътно със своите социални измерения. Търсенето на безличностни художествени форми е един сигнал в нашата символистична поезия, че и в най-дълбоко личните възгледи поетът достига до художествена обективизация, че в обвинителните корелати на своето „аз“ той се стреми да издигне индивидуалистичното до по-общи духовни категории.

Проблемът за личността е основен и в драмите на Хенрик Ибсен (1828—1906), големия норвежки драматург, който по думите на Георг Брандес¹ разширява границите, в които дотогава е била заключена драмата, пренасяйки конфликтите в душата и съзнанието на героите. В писмо до Г. Брандес Ибсен обръща внимание върху вътрешния, психологически характер на конфликтите, отричайки външните съткновения като частични и празни. „Бунтът на човешкия дух — ето какво е необходимо“ — подчертава Ибсен.

В друго писмо до Брандес от 1871 г. Ибсен разкрива и обществено-политическите си идеи, които са в тясна връзка според Брандес с идеите на Парижката комуна. Тези два момента — обществена заостреност, бунтарство и психологическа насоченост на обществените драми, характеризират и драматургичната дейност на Ибсен.

За широката популярност и световната известност на Ибсен говори според Брандес и различният начин, по който се акцентира творчеството на Ибсен в отделните страни на Европа. Ако за френската младеж, склонна към възприемане на символизма, той е велик символист и същевременно изразител на обществен бунт, с идеи на анархист, поради което по времето на Драйфусовия процес и репресиите срещу Зола неговият „Народен враг“ е аплодиран като протест срещу държавата и обществото, то в Германия през 80-те години на него са гледали като натуралист и го приветствали в борбата срещу остарелия индивидуализъм.

В България влиянието на Ибсен е не само голямо, но и трайно, обхваща цялостното развитие на нашия литературен живот, съпътствува всичките му исторически етапи, като органически се свързва с естетиката и поетиката на символизма. В интервю, взето от Жорж Нурижан², Н. Райнов казва: „През периода на стихотворството ми Вазов ми се виждаше вече остарял. Четях Яворов, Пенча Славейков, Петка Тодоров, но предпочитах руските автори Достоевски, Толстой, Максима Горки, Леонид Андреев и др. Отпосле дойде ред на Ибсена, Хауптмана, Пшибишевски, Оля Хансова, Якобсена, Хамсуна, Джек Лондона и други.“

Обаянието на Ибсен и скандинавските писатели може да се проследи по мястото, което техните имена заемат в статии, рецензии, обзори, където се засяга тяхното творчество, а също и чрез постоянните преводи от тяхното творчество. Тези преводи можем да наблюдаваме още в първите списания, свързани със символизма, като „Художник“ (1905—1907), „Из нов път“ (1907), „Слънчоглед“ (1909), „Съвременна мисъл“, „Литературна беседа“ (1911), „Листопад“, а също така и в периодиката след войните: „Везни“ на Гео Милев (1919—1922), „Хиперион“ (1922—1931), „Пламяк“ (1924—1925), „Факел“ (1919—1921) и др.

¹ Г. Брандес. Литературни портрети. С., 1908.

² Ж. Нурижан. При проф. Н. Райнов. Райнов лист, 1939.

Особен интерес към драмите на Ибсен проявява проф. Ал. Балабанов, един от редовните сътрудници на сп. „Художник“, където се утвърждават имената на първите наши поети символисти. В статия, озаглавена „Призраци“ на Х. Ибсен³, той прави сериозен анализ на художественото майсторство на Ибсен и подчертава неговото новаторство, особеностите на неговата художествена структура, при която писателят „не развива пред нас нито действие, нито характер“, а се стреми към разкриване на идейно-психологическата същност на образите. В статията „Ибсен. Фантазия“ Балабанов изтъква критиката на обществените нрави, „присмехът на Ибсен над идеали, над човечеството, над самия себе си“.

Сходен е подходът на Балабанов и към друг представител на скандинавската литература. В статията си „Йенс Петер Якобсен“ той допълва атмосферата на тая литература чрез анализа си над романите на Якобсен „Мария Грубе“ и „Нилс Люне“, подчертавайки „сблъсъка на героите със света, трагичния им край, хамлетовски противоречия“, рисувайки образа на писателя, „запленен от меки блянове и копнежи“.

От значение за тълкуването на Ибсен в нашата литературна критика са статиите на един от първите и най-интересни теоретици на българския символизъм — Димо Кьорчев. В списанието, редактирано от А. Страшимиров „Наш живот“ (1906—1907), Д. Кьорчев помества статията „Едно ново изискване в литературата“⁴, където противопоставя Ибсен и новата литература на традицията и на художествения модел на миналото. Съвременният живот е едно отричане на миналото. Срещу наивното и идилично творчество, отразяващо спокойствието и уравновесеността на една отминала действителност, идва друго творчество, което „реагира повече на мисълта, отколкото на чувствата“, повече философски насочено, което „носи модела на нов живот“, съчетава най-далечните искания за бъдещето и бива понякога неправдоподобно. Ярък изразител на тая нова литература, Ибсен „позна наивността у своите предшественици и създаде нов човек, . . . който не приказва, а твори; той е близък на човека на Нитче, но е по-определен, понякога по-груб. Ибсен, както и Нитче, въздига личното „аз“ в символ на една нова култура.“

Обявявайки се за могъща критика на предишната култура (антитрадиционизмът е характерен белег за модернизма и символизма), Кьорчев вижда в лицето на Ибсен наред с негативния и положителния заряд на неговите идеи, както и контурите на един нов художествен модел, който отрича метафизиката и трансцедентната философия в името на феноменализма и релативизма.

Срещу оптималната индивидуалистично-трагична фаза на Шопенхауер според Д. Кьорчев се налага от новите писатели и преди всичко от Ибсен идеята за творчески, гравивен индивидуализъм, без противоречия, хомогенен, с вяра в бъдещето. Носител на тоя нов активен, гравивен символизъм според Кьорчев е смелата, горда личност на Ибсен.

Връзката между героите на Ибсен, Ибсеновите идеи и идеите на героя на Ницше — Заратустра, е поддържана както в тази статия, така и в друга статия на Кьорчев „Един популяризатор на Нитче“⁵, където са явни паралелите както в отрицанието на старото, на църквата и религията, така и при идеята за нов храм на независимата, горда творческа личност. В тая статия личи недвусмислено и своеобразната духовна и художествена интерпретация, която нашият символизъм придава на героя и идеите на Ницше.

Върху тоя активен, действащ момент в драмите на Ибсен се спира и един от сътрудниците на списанието на Г. Бакалов „Съвременник“ (1908—1910) —

³ А. Балабанов. „Призраци“ на Х. Ибсен. — „Художник“, г. I. 1905, кн. 3—4.

⁴ Д. Кьорчев. Едно ново изискване в литературата. — „Из нов път“, г. I, 1906, кн. 2.

⁵ Д. Кьорчев. Един популяризатор на Нитче. — Наш живот, 1906, кн. 3.

Н. Енчев. В статията си „Епилогът на Ибсеновите драми“ (има се предвид последната драма на Ибсен „Кога ний мъртвите се пробудим“)⁶ Н. Енчев се спира на идейно-философските позиции на Ибсен, на големите проблеми, които той поставя — за смисъла на живота, за щастието. Желанието на Ибсен е да „пресъздаде“ хората, да постави пред тях определена цел, да покаже път пред тях, да открие смисъла и цената на живота.

Сътрудникът на „Съвременник“ акцентува върху обществения смисъл на творчеството на Ибсен — творчество, което се корени в съвременността, което се явява като „съвест на своя век“. Кардиналният въпрос според Енчев у Ибсен е въпросът за личността, за трагичната борба между волята и законите на духа, между стремежа и постижимостта. Тук трябва да отбележим, че макар и в различни аспекти, както Д. Кьорчев, така и нш. „Съвременник“ акцентуват върху активните позиции на личността, върху учението за свободата и бунта у Ибсен. „Когато това несъответствие (б. м. — между личност и действителност, стремей и реализация) — заявява Н. Енчев — премине на по-конкретна социална почва, тогава за такъв фон служи фалшът на установените отношения между хората, а самото несъответствие приема формата на сблъскване на богато надарената личност с инерцията на средата“. Обществения характер на Ибсеновите драми Енчев подчертава и чрез синтеза на изкуството и живота, чрез идеята за единство и координация на жизнените и творческите сили.

На друга основа поставя синтеза големият поет и теоретик на модернизма Гео Милев. В статията си „Модерната душа“, поместена в „Звено“, 1914 г., той противопоставя на простото чувство философския синтез и като изразител на модерната душа посочва творчеството на Якобсен. В основата на синтеза според Г. Милев лежи блянът по вечността, единството на поета с космоса. Верхарн и Метерлинк, Бодлер, Верлен и Якобсен — това са фантазори, които губят света под краката си, извънредни хора, избрани, прокълнати, тръгнали по пътя на вяност към себе си, на единение с космоса, верни на формулата: „Бъди вечност. Всемир и безсмъртие“.

В едно от своите „литературни писма от Германия“ Г. Милев вижда „антимещанския“ характер на модерната драма и противопоставя драмата на Хауптман на „квасния“ немски бюргерски патриотизъм. Не по-малко показателен е и фактът, че като драматург Г. Милев поставя наред с драмата на Толер „Маса — човек“ и „Мъртвешки танц“ на Стриндберг.

За духовния синтез на Ибсеновата драма отново се изказва Д. Кьорчев в прословутата си статия „Тъгите ни“ (алманах „Южни цветове“, 1921). Конкретното и индивидуалното според Кьорчев (в духа и естетиката на символизма) са носители на вечното, трайното и безсмъртното. Синтезът на понятията живот, любов и смърт, на битие и небитие отвежда също към атмосферата на скандинавската драма. В съгласие с Гео Милев и с цялата символистична естетика Д. Кьорчев заявява: „Чрез нашата душа да търсим душата на света; със силата на разума да гледаме в дълбочините на нещата и да откриваме тяхната идея.“

На тая философска и естетическа основа нашите символисти приемат духовните насоки на Ибсен като апология на силата, на отрицание на декадентството, като продължение на духовния стоицизъм на Пенчо Славейков и кръга „Мисъл“, на идеята за усъвършенстване и развитие на обществото чрез самоусъвършенстване на личността.

Както вече бе отбелязано, Кьорчев най-ясно от всички изразява отрицанието на декадентското пасивно самонаблюдаване, на декадентския страх от смъртта и от постоянноменящите се форми на живота. „Най-смели борци против

⁶ Н. Енчев. Епилогът на Ибсеновите драми. — Съвременник, г. II, 1910, кн. 6.

декаданса — пише Д. Кьорчев — днес са Нитче, Толстой, Ибсен, Метерлинк, Пшибишевски, Демел.“ Това, което обединява толкова различни плана, е моделът на активно отношение към света, идеята за самоусъвършенствуване на личността, или както Кьорчев се изразява: „Новото, като синтез на всички наши проявления има за представител свръхчовека, оня пълен тип, който е и мислител, и художник, и артист. Школите на Нитче, Ибсен и Толстой, които поставят смисъла на живота в самоусъвършенствуването, избират за модел силния човек, свободната личност. . . — всички те са представители на новото изкуство, реформатори и носители на идеята за самоусъвършенствуване.“ Красотата не е в даденостите на живота, а в мотивите за живот. Новият човек е човек на делата, символ на пълната свобода, носител на новата култура.

След войните, при настъпилия идейно-естетически крах на символизма, изясняването на символизма като форма на неоромантизъм, като реакция срещу позитивизма и натурализма продължава. В такъв смисъл е статията на Д. В. Юруков в сп. „Факел“ (1919—1921), озаглавена „Модернизъм“⁷, почиства върху възгледите на П. Кохан. Това е една измежду най-изчерпателните статии през тоя период, засягаща основите на символистическата естетика и поетика.

За разлика от героите на Метерлинк, които се боят от света и не намират изход от конфликта между личността и средата, героите на Ибсен според Юруков се борят с неотслабваща енергия против закоренелите социални предразсъдъци. „Ибсен, Уайлд и Метерлинк са най-ярки изобличители — според автора на статията — на отрицателните страни на съвременния строй.“ Общо за тях е и това, че те оставят непокорната личност да загине самотно в неравна борба в името на нейната свобода. Недвусмислено Юруков подчертава обществения смисъл и характер на тяхното творчество: „Борбата между личността и обществото, между индивидуализма и мещанството е борба, която кипи в живота на съвременното човечество. Тази поезия е протест против натиска на обществото, против шаблоните, които са оковали индивидуалния живот.“

Идеята за свободата, за бунта на личността срещу ретроградността на живота и обществото, естетическият бунт срещу натурализма, преобразуващата роля на изкуството спрямо суровата жизнена материя, свързането на идеята за личността с обществения патос, който превръща творци като Ибсен, Стриндберг, Хамсун в гласове и съвест на своето време — всички тези идеи изпълват статиите и на редица сътрудници на сп. „Хиперион“, каквито са статиите на К. Стефанов „Август Стриндберг“⁸, на А. К. Георгиев „От натурализма до експресионизма“ и „Кнут Хамсун“. 70 години от рождението му“⁹ и др.

На историческото място, което заема Ибсен в развитието на модернизма, е посветена статията на Николай Райнов „Фантастичен театър“¹⁰. Пропагандирайки идеите за „фантастичен театър“, Н. Райнов сочи мястото на Ибсеновите драми между реализма и неосимволизма или експресионизма. И дионисиевското, и Аполоновото начало според Н. Райнов води до плагиат от действителността. Новият фантастичен театър се стреми към решително преобразяване на действителността. Ибсеновите драми, а след тях драмите на Метерлинк и Стриндберг заемат междинно място — те завършват според Райнов реалистичния театър и предчувствуват потребността от нова драма и нова сцена. Те са предходници на фантастичния театър. „Ибсеновите драми са или завършени на преждни търсения, или предчувствия, опити, скици. . . Той дава символи на идеи и символи на настроения, дава алегии. . .“

⁷ Д. В. Юруков. Модернизъм. — Факел, 1919, кн. 1.

⁸ К. Стефанов. Август Стриндберг. — Хиперион, г. III, 1924, кн. 6—7.

⁹ А. К. Георгиев. Кнут Хамсун. — Хиперион, г. VIII, 1929, кн. 7.

¹⁰ Н. Райнов. Фантастичен театър. — Пламък, г. I, 1924, кн. 1.

За Ибсен пише голяма статия и Ем. Попдимитров („Ибсен и българската литература“). Наред с интуитивизма и безсъзнателното начало на Бергсон той утвърждава и философско-рационалния момент в творческия процес, което говори за различните философски течения на нашия символизъм.

По тоя начин мястото на Ибсен във всички от посочените статии се свързва тясно със символизма. Теоретичите на нашия символизъм имаха съзнание за социалната същностна основа на символизма. Това им помогна да видят както художественото новаторство на Ибсен, така и преди всичко да дадат верно тълкуване на неговия индивидуализъм, да схванат обществения характер и изобличителния патос на неговото творчество.

* * *

Една от основните особености на обществения бунт на Ибсен е, че той търси разрешението на социалните и обществените въпроси в голямата, изключителна личност. Но неговият индивидуализъм е зареден с активно, действено начало; това е бунт на личността, която се опълчва срещу държавата, срещу нейния обществен порядък, срещу съществуващите морални и обществени устои на обществото, срещу официалната църква и религия. Така в „Подпори на обществото“ се разкрива обликът на едно общество, почиващо върху лъжа и външен блясък, върху фалшива добродетелност и благотворителност. На тези фалшиви подпори се противопоставят други — духът на истината и духът на свободата.

Както в цялото си творчество, Ибсен подчинява драматизма на проблема за личността, на проблемите за моралната победа, за нравствено превъзможване, на иденте за духовен максимализъм и духовна цялостност на личността, така характерни за първата фаза на нашия модернизъм, особено за творчеството на Пенчо Славейков. Обаянието на подобен драматизъм върху нашите символисти се дължи както на неговия психологически характер и насоченост към личността, така и на плътната връзка между вътрешните, психологически конфликти и социалната основа на драматизма — момент, характерен както за българския символизъм, така и за символизма като литературно течение изобщо.

Проблемът за личността в драмите на Ибсен се разкрива със своите две основни лица, характерни и за нашия символизъм: както при символизма, центърът на драматичния конфликт се измества към личността, към проблемите на съзнанието и подсъзнанието и на второ място личността разрешава своите проблеми в конфликт със средата. По тоя начин конфликтът личност — среда, личност — действителност, който лежи в основата на българския символизъм, се сродява с антитрадиционния, антиеснафски бунт на Ибсеновите драми. Неслучайно във „В полите на Витоша“ на Яворов трагичният конфликт между личността и обществото придобива обществен, антибуржоазен, антиеснафски смисъл.

Конфликтът личност — общество е може би най-характерен за патоса на Ибсеновите драми. В „Народен враг“ доктор Стокман обявява война на обществото. „Целият наш цветущ обществен живот смуче своята храна от една лъжа — заявява Стокман. — Цялото наше буржоазно общество лежи на заразената почва на лъжата.“

Конфликтът поет — буржоазно общество, характерен за възгледите на П. Славейков и за втората, символистична фаза на нашия модернизъм, у Ибсен се модифицира в конфликт между самотната, бунтуваща се личност и мнозинството. Мнозинството според Стокман „това са хората, които са отишли толкова напред от другите, че компактното мнозинство още не ги е

настигнало, и там те се борят за истини, които са още съвсем новородени в света на съзнанието и затова мнозинството не може да ги присвои."

По този начин конфликтът на самотната личност, на индивида с обществото придобива обществено-социален характер, като борба на консервативните устои, на ретроградното със съзнанието, изпреварило статуквото на обществено развитие. В тая светлина той се превръща в конфликт между старото и новото, между застоя и прогреса и бунтът на личността придобива своя значителен обществен характер. Проблемът за силната, горда личност и обществото на продажната преса, на корумпираната власт, на дребни собственици и дребни интереси чертае основните линии на индивидуалистичния бунт на Ибсен, сроден с духовното бунтарство на кръга "Мисъл", с активната страна на Славейковия индивидуализъм, с неговия просветителски, антимонархичен, антитрадиционен, антиеснафски характер.

Един от аспектите на това индивидуалистично бунтарство е *проблемът за духовната свобода на личността*. Идеята за силната, безкомпромисна личност, за творческото начало и духовната свобода на личността, за големите духовни мащаби и критерии е един от основните вътрешни двигатели на Ибсеновите драми.

Борбата, която майсторът Солнес води със себе си, със страха си от младите, с обществото на дребните собственици, със самия бог, е борба за връщане на личността към своето истинско „аз“, борба за своята истина, за своята духовна реализация. Проблемът за консолидирането на личността във враждебното еснафско общество се води на терена на вътрешната духовна свобода и на независимостта на твореца от всякакви окови, за пълна свобода и реализация, за превръщане на твореца в творец-демиург, изравнен по своята творческа мощ с бога.

Идеята за творец-демиург, за богоборчеството е характерна черта и за някои от нашите символисти, особено за Т. Траянов, а по-късно и Гео Милев, дълбоко свързани с идеите за творческата свобода и независимост на поета, с неговите неконвенционални духовни устои, с процеса на активизация на субективното творческо начало в символизма и жаждата на българските символисти за безгранична духовна реализация. В света на неприеманата обществена действителност сферата на духовното и творческото поле се разраства и активизира до краен предел, като израз на самозащита на личността спрямо обществото и като форма на нейното реализиране в едно общество, което ѝ отнемаше правото на всякаква жизнена активност и реализация.

Един от аспектите на проблема за духовната свобода и реализация е *проблемът за компромиса*. *Духовният максимализъм*, изразен във формулата „всичко или нищо“, е основна черта на Ибсеновите герои, които изтеглят проблемите до нивото на своята духовна висота, жертвоготовност и трагична воля.

Несломимата воля на Бранд е съпроводена от духовна екзалтация, жажда за духовна цялостност, за безгранично издигане във висини, където човекът е сам. Както при Пенчо Славейков, духовната свобода се достига чрез страдание. И както в драмата на Петко Тодоров „Първите“, героят на Ибсен, отричайки официалната религия, копнее за църква, която няма четири стени, която обхваща земя и небе, която ще реализира единството между човек и вселена. Проблемът за бога се превръща в проблем за човешкия дух, за човешката цялостност. Още с появата си Бранд издига лозунга: „Бъди какъвто искаш, но бъди напълно; бъди цялостен, неразвоен, не наполовина. . .“

Както героят на „Първите“ мечтае да построи нова църква, своя църква, светла и хубава, отричайки мрачния свят на предразсъдъци и ретроградност, така и Бранд мечтае за своята нова църква: „Аз искам да въздигна такава

църква, която да обхване не само вярата, религията, но и целия живот, всичко, което живее и съществува. . . “

Идеята за общата симфония на света, за космични измерения и хармония, съпътстваща големите духовни мащаби на личността у Ибсен, сродява отново неговите драми с духовния климат на символизма, с неговите идеи и представи за *космична хармония* и с тая широка отвореност на поезията на символизма към небето, към космичните сили на природата, превръщайки конкретния материален свят в отражение на невидимата духовна хармония, на идеята за всемира.

Космичните измерения, уедряването на конфликтите, широките духовни мащаби на личността, презрението към дребните духовни измерения, към нищите духом създава в Ибсеновите драми атмосфера, сродна с духовния климат на нашия символизъм. Задухът от пошлата всекидневна действителност, от убийственото всекидневие, изпълнил стиховете и писмата на Яворов, Лилиев и Дебелянов, се свързва със склонността към обобщителност на образите, към уедряване на проблемите до сферите на философско-екзистенциални проблеми до сферите и измеренията на космичното. Със своята тревога и духовен максимализъм, със своето гордо и самотно бунтарство Ибсен създава духовен и художествен климат, поглъщан заедно от едно трагично, безприютно, но вярващо все още в големите духовни стойности, вярващо в човешката личност поколение.

На символистите не е могла да не допадне и *атмосферата на трагизъм* на Ибсеновите драми, чувството за обреченост на гордата, самотна личност, изпреварила развитието на своето общество и време, както и атмосферата на призрания, обреченост и смърт, на рушене устоите на живота в дома и в обществото. Наситени с остър драматизъм и трагична конфликтност, драмите на Ибсен са близо до тоя стремеж на символистите да отразяват в конкретния конфликт нещо голямо и значително, някаква тайна, докосваща целия живот на героите, да създават особен, втори план на конфликти и образи, засягащ устоите на личността и обществото.

Идеята за наследствеността в „Призраци“ прераства в разширено отражение и изобличение на атмосферата на обществения живот. „В цялата страна сигурно живеят призрания“ — заявява една от героините на драмата в духа на символистично-декадентската представа на френските символисти от периода на декаданса. Това разширяване на съдържанието и насищането на конкретния факт със символично значение руши натуралистичните граници на пиесата, изпълвайки я с широк духовен и социален смисъл. Бунтът срещу традицията и обществото е съпроводен не само от трагизъм, но и от чувството за копнеж по друга действителност. Последните думи на умиращия Освалд са отправени към слънцето, изразяват жажда за слънце. Сред живота-ад, изпълнен с призрания — алузия за несъстоятелност, илюзорност и обреченост на съществуващата действителност, — израства копнежът по светлина, по красота и по слънце.

Съчетанието на трагизъм с копнеж по светлина е характерен белег и на творческото светочувствование на редица наши символисти — от Яворов до Дебелянов и Лилиев, белег на обезверена вяра, на трагично очакване, на драматизъм на самото чувство.

* * *

Напрегнатият драматизъм, остротата на конфликтите е основна особеност на драмите на Ибсен. Тая драматична изостреност засяга еднакво строежа на героите, на действията и драматичните характери. Тая *изостреност, съдбовност на конфликтите* наред с трагичните развързки отново създава емоционална и художествена атмосфера, сродна на духовните полети на нашата симво-

листична поезия, изградена от антитезите на Яворов и Дебелянов, от сблъсъка на земя и небе при Христо Ясенев, от напрегнатия стих и драматични скокове на дисонантната структура на Гео Милев. В острите колизии на Ибсеновите драми, на тесния терен на семейството се разгръща цялостният живот на героите, цялата им жизнена съдба. В тези драматични възли героят залага себе си, своята личност и живот. В конкретния, заострен до краен предел конфликт, въпросите се поставят на живот и смърт и на един втори, по-дълбок, същностен пласт, зад конкретната ситуация израстват основните контури на обществото, един или друг основен, решителен нравствен проблем, засягащ устоите на човешката личност.

Особената изключителност на характерите — силни хора, с фанатична привързаност към идеите, с голяма идея и цел, за която залагат живота си — определя неизбежността и остротата на конфликтите. Самата духовна конструкция на героите определя неизбежността и остротата на драматичните конфликти. Обществениите и моралните конфликти преминават през сърцата и живота на героите, вплитайки ги в отношения на живот и смърт. В „Джон Габриел Боркман“ всеки от героите носи своя истина, която отрича чуждата. Една от особеностите на Ибсеновия драматизъм е, че той взема човека в ситуации, които неминуемо тласкат към гибел, към трагични сблъсъци с живота, със средата и със самия себе си.

На границата на романтизма и модернизма, *поетиката на Ибсеновите драми* използва много от елементите на символистичната поетика. Неговият стил понякога се движи в атмосферата на психологическа многозначност, използвайки недомълвки, загатване на скрити вътрешни драми, на неясен понякога страх, на спомени по нещо изживяно, забравено. Подобно на символистичните драми на Метерлинк, героите понякога говорят за обикновени неща, а думите им отекуват в нещо друго, съдбовно-значително. Широката обобщителност на образите отвежда често към употребата на образа-символ, какъвто е случаят с образа на дивата патица от едноименната драма.

Драмите на Ибсен са обедително звено в двата етапа на нашия модернизъм. Със своето волево, активно, действено начало те са характерни и стоят близо до идеите за личността, характерни за П. Славейков и П. Ю. Тодоров. Със съчетанието на трагизъм и активизъм, с идеите за силната и изключителната личност те носят нещо от духа и идеите на Киркегор и Ницше. Но с редица свои идеи за личността и духовната свобода на твореца те съпътствуват развитието на нашия символизъм, превърнали се в част от духовния климат на епохата, от духовната жажда и протест на нашите поети-символисти, желан отговор на тяхното неприемане на съществуващата действителност, на техните блянове за уедрени духовни мащаби, на тяхната ненавист към духа на дребно-буржоазното филистерство, към духовния задух, към изхабени художествени форми и избродени литературни пътища, към всичко тесногърдо, еснафско и казионно.

Преодолял външния, описателен драматизъм, със своите психологически конфликти Ибсен насочва вниманието не само към обществения статут на личността, но и към художествения статут на героя, който превръщаше драмите от външнообективни в субективни, в драми на личността. Само така можем да си обясним факта, че със своите идеи и творчество Ибсен участвуваше активно в изграждането на естетическите основи на нашия символизъм и оказваше непосредствено влияние върху неговите духовни и художествени устои и развитие. Естетическото родство на нашия символизъм с идеите и творчеството на Ибсен е още едно доказателство за неговата национална специфика, за неговия демократичен, антибуржоазен характер.

ДЕБЕЛЯНОВ И ЯКОБСЕН

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

В българската символика има една микротема, неразработвана досега от наши изследователи — Дебелянов и Якобсен. Темата е подсказана от първия куплет на заключителното стихотворение от краткия поетически цикъл на Д. Дебелянов „Под сурдинка“ (сп. „Звено“, I, 1914, кн. 4—5):

Живях в заключени простори,
в неумолима пустота
и в мойта повест се повтори
на някой Люне повестта.

Значимостта на съпоставимата тема за Дебелянов и Якобсен е предопределена от обстоятелството, че двамата писатели се нареждат сред най-значителните представители на българския и на датския модернизъм.

Йенс Петер Якобсен (1847—1884) е един от обновителите на датската художествена проза през 70-те години на XIX в. с романите си „Мария Грубе“ (1876) и „Нилс Люне“ (1880). В своята студия, посветена на писателя, големият датски критик Георг Брандес с основание пише: „Това е големият колорист на съвременната ни проза. Сигурно никой преди него в северните литератури не е рисувал с думи така. Езикът му е наситен с багри. Стилът му представлява симфония от цветове. Той е най-задушевият и най-поетичният самобитен творец в нашата проза.“¹

Димчо Дебелянов (1887—1916) е безспорно една от най-значителните фигури в българския символизъм, а и в националната ни поезия от началото на столетието. Загинал през Първата световна война на 29-годишна възраст, приживе той не успява да издаде самостоятелна книга, но след преждевременната му смърт славата му на поет неизменно расте и между двете световни войни той вече е признат за един от най-големите български лирици.

Значимостта на метафората, употребена от Дебелянов, се предопределя от факта, че в цитирания куплет поетът уподобява живота си на съдбата на литературния герой, създаден от Якобсен в романа му „Нилс Люне“. Това свидетелства, че в началото на XX век Якобсеновият герой все още е бил широко популярен в Европа и споменаването му веднага е пробуждало желаната асоциация.

В българските академични издания упоменаването на героя се тълкува по следния начин: „Нилс Люне — тип на несретник — е герой на едноименния роман от датския писател Йенс Петер Якобсен“². Няма съмнение, че романът

¹ Георг Брандес. Литературата на XIX век. С., 1980, с. 133.

² Димчо Дебелянов. Съчинения в два тома. Т. I. С., 1968, с. 334.

е бил популярен в средите на българските символисти от началото на столетието. За това е допринесло и българското издание на романа в превод от френски език, дело на В. Д. Юруков. Пълното заглавие гласи: „Нилс Люне (Между живота и бляна)“, като романът се е появил в пловдивската поредица „Мозайка от знаменити съвременни романи“ между 1908—1914 г. За съжаление никъде в това първо и единствено на български език издание не е отбелязана годината на отпечатването, а поради това, че изданието е препревод, много от имената на героите са предадени на български неправилно.

Прерових цялата издадена досега кореспонденция на Дебелянов, за да открия някакво упоменаване на романа на Якобсен, което би дало ключ към разглеждания цитат. За съжаление „Нилс Люне“ не се споменава в никое от достъпните писма на поета. В твърде обширната кореспонденция на Дебелянов с Иванка Дерменджийска (64 писма) става дума за романите на норвежкия писател Кнут Хамсун „Виктория“ и „Мистерии“, като в едно от писмата се споменава Нагел, главният герой на втория роман. Дебелянов е препоръчвал на Ив. Дерменджийска да прочете „Мистерии“ и дори ѝ е набавил книгата. Отсъствието на упоменаване на Якобсеновия роман в писмата на българския поет не означава, че такова не е направено в някое от недошлите до нас. Но и стихотворният цитат е достатъчно указание за самоидентифицирането на лирическият герой с Нилс Люне, духовна рожба и alter ego на Й. П. Якобсен, една от най-трагичните фигури на модерната датска литература.

Преди да предложа хипотеза за разглежданата поетическа самоидентификация, бих искал да обърна внимание върху някои особености на цикъла „Под сурдинка“, неотбелязани от българските изследователи. Заедно с поемата „Легенда за разблудната царкиня“ (сп. „Звено“, кн. 1, 1914) „Под сурдинка“ е най-високият връх в символистичното творчество на Дебелянов, след който през последната година от живота си, прекарана главно на фронта, поетът се ориентира към реалистичен тип поетика. Споменатите творби са параболата за неговата безприютна душа, осъществена с присъщите на символизма поетически средства. Но докато в „Легенда за разблудната царкиня“ Дебелянов е използвал универсален символ, за да внуши двойствеността на душевния си мир, в цикъла „Под сурдинка“ неговото страдание и гнетящото го предчувствие за скорошна гибел е осъществено с по-импресивни художествени средства.

И четирите стихотворения от цикъла са написани в четиристъпен ямб, несъмнено подсказан на поета от епиграфа, взет из едно стихотворение на Ал. Блок:

И стало безпощадно ясно:
жизнь прошумела и ушла.

Този епиграф подсказва и основната идейно-емоционална тоналност на цикъла — жалбата за безцелно пропиляната младост и предчувствието за скорошен край. Всъщност тази необикновено силна и зряла творба на българския модернизъм е колкото символистична, толкова и неоромантична, тъй като в нея доминира характерният за немската романтична поезия мотив за смъртта-утешителка, формулиран от философа Шопенхауер като *Wille zum Tod* („воля за смърт“).

Най-фрапиращото в цикъла от гледна точка на поетиката е неговата подчертана литературност. Няма друга Дебелянова творба, която да е така изпъстрена с явни и скрити цитати, чиято цел е да изравнят съдбата на лирическият герой с тази на други прочути несретници, поети и литературни образи. Ролята на епиграфа от Блок е да „зададе“ лирическата тема. В края на второто стихотворение в оригиналния текст е вpletен цитат от стихотворение на френския символист Пол Верлен:

То сякаш горко заплелена,
далече в глъхналия лес
звучи душата на Verlaine:
„dis qu'as-tu fait de ta jeunesse“!

В третото стихотворение поетът прибягва до антична реминисценция, за да внуши чувството си на безприютност в света, сред който живее, и необяснимо-то чувство на лична „вина“ за своята печална участ:

И нечий глас през сълзи пита:
защо меда е неизпит,
защо е скръбна Афродита,
а в прах покитен твоя щит?

По-конкретно казано, „вината“ на лирическия герой е подобна на вината на Иполит от трагедията на Еврипид — тя е в пренебрегването на Афродита, богинята на любовта. А както твърди поетът в третия куплет, и над него са звучали „тръби на свят и светъл грях“.

В началото на четвъртото стихотворение от цикъла прозвучава вече цитираната реминисценция от Якобсен, оприличаваща живота на лирическия герой на участта на прочутия герой на датския писател. Мисля, че не е необходимо да доказваме онова, за което не съществуват изрични документални свидетелства — че Дебелянов несъмнено е познавал романа на Якобсен.

Въпросът за „цитата“ и „документалността“ в лирическата творба е твърде сложен, за да бъде разискван в една кратка работа на сравнителнолитературна тема. Нека се задоволим да отбележим, че цитатите и аналогите на Дебелянов в цикъла „Под сурдинка“ нямат характер на п а с т и ш, а са особена форма на литературност, която цели да придаде по-голяма убедителност на поетическата изповедност. Но те не са и е р у д и т с т в о, както в поезията на Т. С. Елиът, а по-скоро с и м в о л н а а н а л о г и я, уподобяване на собствената съдба на вече познати съдби, измислени или реални, завършени във философски и етичен смисъл.

Темата на взаимодействието между живота и изкуството получава особено осветление в естетическата теория на Оскар Уайлд, който — както е добре известно — издига парадоксалната теза, че не изкуството подражава на живота, а животът на изкуството. Уподобяването на собствения живот на този на Нилс Люне при Дебелянов може да бъде задоволително обяснено чрез посоченото модернистично разбиране на Уайлд. Но в по-широк психологически план взаимодействието между живот и изкуство в поезията не е „патент“ на модернистичната поезия. Ако трябва да се задоволя с пример из българската поезия, бих посочил твърде популярната творба на Ел. Багряна „Животът, който иска да бъде поема“.

Символната аналогия от стихотворението на Дебелянов е подпечатана със знака на съдбовността. Когато го е писал, поетът не е могъл да знае, че само след малко повече от две години зловещото му предчувствие за ранна смърт ще се сбъдне. Удивително е съвпадението между житейската участ на героя на Якобсен и тази на Д. Дебелянов — и двамата загиват по време на война. Потвърждението на литературната аналогия е само едно от многобройните свидетелства, че поетите (или поне най-одарените измежду тях) притежават „шесто“ чувство, позволяващо им да провиждат в бъдещето.

И все пак не предчувствието за гибел е онова, което сродява Дебелянов с Люне, защото в романа на Якобсен този мотив отсъства. Цитатът из „Под сурдинка“ свидетелства, че лирическият герой възприема Нилс Люне като свой духовен двойник. Още във великолепната студия на Г. Брандес, част от която е преведена от Г. Д. Юруков и поместена преди романа в българското

му издание, са посочени три от водещите мотиви в „Нилс Люне“: на самотата, на фантазирането — (Брандес назовава героя „чистокръвен датски фантазър“) и на противоречието между „нестандартен“ индивид и общество. По-късната марксистическа критика изтъква на преден план и важния философски мотив за отказа на личността от вярата в бога и произтичащите от него последици.

Без колебание можем да заявим, че и в трите мотива, посочени от Брандес, Дебелянов се оказва духовен брат на Нилс Люне. Освен това героят на Якобсен е поет, който не успява да се наложи въпреки големите си амбиции, и това е още един духовнобиографичен паралел с Дебелянов, който не е имал самочувствие на преуспял поет и в минути на равностметка е изпитвал горчивината на неудовлетворението от извървяния път, както е в разглеждания цикъл.

Мотивът на трагичната самота в творчеството на Дебелянов нееднократно е привличал вниманието на българските изследователи, така че не е необходимо да влизаме в подробности. Достатъчно е да припомним, че той е водещ в стихотворението „Миг“, едно от малкото, писани от поета между цикъла „Под сурдинка“ и стиховете от фронта. Сравнително много е писано и за „двоемирието“ на Дебелянов, отразено в своеобразната антитетична конструкция на много от творбите му. Поезията му е автентично отражение на тази двойственост — жизнерадостният бохем е бил и болезнено чувствителен, плах и неразбран от съвременниците си човек. Самотността, в която изпада Нилс Люне след връзката си с г-жа Бойе, ще да е била добре позната и на нашия поет. В едно свое писмо до Ив. Дерменджийска от 9. IV. 1910 г. той категорично заявява: „... защото ми омръзнаха отдавна глупавите брътвежи на „другарите“ (друга и (разр. негова, Д. Д.) аз нямам.“³ Разбира се, подобни твърдения трябва да се приемат с известна предпазливост, тъй като те представляват само едната страна от амбивалентния, вечно двойствения поет, който сам заявява за себе си, че е „разнолика, нестройна душа“ в едно от програмните си стихотворения.

Душевно близък на Люне е Дебелянов и чрез склонността си към фантазиране. Подобно на майка си Бартолине Нилс Люне е човек на мечтата и бляна, него непрестанно го влекат непознати далечини, както лирическият герой на „Покана за пътуване“ от Бодлер. Но Люне не е в състояние да осъществи нито една своя мечта поради собствената си мекушавост или поради неблагоприятното стечение на обстоятелствата.

Сравнително малко е обръщано внимание върху силно развитата фантазия на нашия поет, която не е намерила достатъчно отчетлива изява в лириката му. Спомням си един свой разговор с първия братовчед на поета — Вельо Дебелянов, проведен през 1966 г. в Копривщица, по време на който събеседникът ми обърна внимание върху факта, че още от дете Димчо е имал необикновено буйна фантазия, съчинявал е приказки и небивалици, в които сам е вярвал. Тази склонност към фантазиране проличава и в неизбежната аналогия между любовта на Нилс Люне към г-жа Бойе и на Дебелянов към Ив. Дерменджийска. И в двата случая очевидно става дума за т. нар. идеална, възвишена любов, която черпи сокове от въображението и идеализирането на любимата жена. На изследователите на Дебелянов липсват много елементи, за да възсъздадат правдиво неговия любовен „роман“. Няма съмнение обаче, че до голяма степен той е бил съчинен от него, тъй като до голяма степен е отговарял на потребността на поета от изживяването на едно възвишено, „вечно“ чувство, също както любовта на Люне към г-жа Бойе е била самозаблуда, изпепелила се бързо. Колкото и искрени да са писмата на Дебелянов до ихтиманската учителка, от тях все известна литературност и аз не зная доколко вярно би се оказало

³ Димчо Дебелянов. Съчинения в два тома. Т. II. С., 1969, с. 143.

предположението, че мотивът за единствената целувка, появил се в едно от най-драматичните писма на поета, е навеян от романа на Якобсен.

На Дебелянов ще да е допаднал и мотивът за невъзможността на героя да намери щастие в любовта. Неудачна е не само обичта на Люне към г-жа Бойе, но и към Фениморе, и към италианската певица, и към съпругата му Герта, която умира само след три години брак. Това ни дава основание да направим обобщението, че Нилс Люне е духовно близък на българския поет като несретник, комуто е отказано щастieto. В едно от последните си стихотворения, писано на фронта — „Сиротна песен“, — Дебелянов се връща към тази тема, но без да търси посредничеството на литературни образи:

Ако загина на война,
жал никого не ще попари —
изгубих майка, а жена
не наидох, нямам и другари.

Поради липса на каквито и да било свидетелства за това, как поетът е възприемал и оценявал романа на Й. П. Якобсен, изказването на предположението по този въпрос е рисковано. А това прави излишно и разискването на въпроса за съвременната рецепция на романа, усложнен в случая от обстоятелството, че единственият български превод е направен от трети език в началото на столетието, и се характеризира с редица неточности и несъвършенства, които не са били така очевидни навремето, както са днес. Впрочем фактът, че романът не е претърпял второ издание, свидетелствува, че неговото въздействие върху българската култура се е ограничило с епохата на модернизма и впоследствие е загубило актуалността си.

Поетическата самоидентификация на Димчо Дебелянов с Нилс Люне, главния герой от едноименния роман на Й. П. Якобсен, не е случайно хрумване, а дълбоко обмислена символна аналогия, допълнително задълбочена от успоредната в житейската съдба на литературния персонаж и на поета. Едва ли ще бъде пресилено твърдението, че въпросното двустиише на Дебелянов се е превърнало в поетическа сентенция, широко позната и употребявана в средите на българската интелигенция от първата половина на XX век. По такъв начин двустиишето прехвърля мост към датската литература, дала на света писатели като Х. Кр. Андерсен, Й. П. Якобсен, Г. Брандес, М. А. Нексъ и др.

ЗА „НЕНАПИСАНИ МЕМОАРИ“ И ТЯХНАТА АВТОРКА

Катя Ман е родена през 1883 година в семейството на професора по математика в Мюнхенския университет Алфред Прингсхайм. Родителският дом на „Арцисипрасе“ в Мюнхен е бил широко отворен за артистичния свят от това време. Чести гости в този дом са били художниците Ленбах, Каулбах и Шук, както и музикантите Рихард Щраус и Шилингс. Бащата е бил един от най-горещите почитатели на Рихард Вагнер, с когото поддържал личен контакт. По настояване на бащата тя следва без охота математика — при своя баща слуша лекции по математика, а при прочутия Рьонтген — физика. Заниманията с висша математика са приключени завинаги — през 1905 година Катя Ман свързва съдбата си с Томас Ман, вече утвърдил успешно името си с „Буденброкови“. Тя е майка на шест деца и през „прекалено дългия си живот“, както се изразява на старини, тя се придържа о „строго личната сфера“ — тя е майка на деца, едно от които завършва жизнения си път трагично, и съпруга на именит писател, с когото неизменно дели и радостите от възхода, и горчивините на дългия емигрантски живот. Тя не желае и след смъртта на съпруга си да публикува спомени за жизненото и творческото дело на Томас Ман. Напразни са били молбите и увещанията на близки да изпълни това задължение. Защото в това семейство, където всички пишели, все трябвало един от него да не пише. Към края на живота си (доживяла дълбока старост — починала на 94 години), в разговор с най-малкия си син Михаел и литературката Елизабет Плесен, тя поднася своите „ненаписани мемоари“. В тези „ненаписани мемоари“ непринудено и правдиво, на места с лек хумор и с подчертано чувство за мярка тя ни възпроизвежда жизнения път на съпруга си, творческия му процес и метод, отношенията с брат му Хайнрих Ман, епохата, през която са живели с Томас Ман. Изумително е чувството ѝ за такт и дискретност — тя съзнателно остава в „сянка“ до именития си съпруг, особено що се отнася до творческата му работа. А нейният разказ, разкривайки бурните събития на това столетие, разкрива идейното развитие на Томас Ман и в политическо отношение. И встъпвайки в „приключението“, подготвено от нейния син и споменатата литературка, тя, без да иска, е написала мемоари с литературна стойност.

Борислав Филипов

МОИТЕ НЕНАПИСАНИ МЕМОАРИ

КАТЯ МАН

През моя дълъг, прекалено дълъг живот аз винаги съм се придържала о строго личната сфера. Никога не съм се изявявала — намирах, че не подобава. Във връзка с това казвам: В това семейство трябва да има един човек, който да не пише.

А туй, дето сега се впускам в това интервю, трябва да се припише изключително на моята слабост и добродушност.

1970 г.

В 1912 година аз получих леко възпаление на белия дроб. Беше катар на върха на белия дроб, неизлекувана калцирана туберкулоза, но трябваше да прекарвам много пъти на лечение във висока планина. Най-напред ме пратиха за половин година, от март до септември, в горския санаториум в Давос, през следващата година за няколко месеца в Меран и Ароза и най-после — беше след войната — още веднъж за шест седмици в Клавадел при Давос. Но аз не бях тежко болна. Нямахме опасност за живота ми и по всяка вероятност историята щеше да се оправи от само себе си, ако нямаше възможност и средства да пребивавам в санаториуми. Знае ли човек? Обичай беше, ако имаха средства, болния да го пратят в Давос или Ароза.

Мъжът ми ме посети през лятото на 1912 година в Давос и беше така силно впечатлен от цялата среда и от всичко, което му разказах, че веднага се породи у него замисъл да напише новела за Давос, нещо като гротесков отзвук и антипод на „Смърт във Венеция“. Заплануваната новела се превърна след това във „Вълшебната планина“. Пак творбата е поискана това.

Той беше планирал един триптих-новела върху Еразъм, друга върху Йосиф и трета върху Филип II, които заедно трябваше да съставят скромен том. Но нещата си имаха свои собствени планове. От едната новела стана тетралогия, а до другите въобще не се и стигна.

И така, той ме посети в Давос и самото му пристигане всъщност беше точно такова като това на Ханс Касторп. И той слезе в селото Давос, и аз го посрещнах долу точно така, както прави неговият братовчед Цимсен. След това се изкачихме в санаториума и бързахме безкрайно, както братовчедите. Аз бях там месеци наред и отворих едни уста, и разказвах стотици неща, и все повтарях: „Толкова е приятно да можеш най-сетне да поговориш с някого.“ Тогава му показах различни типове; аз му ги и описах. След това той ги използва, като промени само имената им.

Две мои познати, едната госпожа Плюр и нейната приятелка, госпожа Мауз, Томас Ман ги възприе като госпожа „Щор“ и госпожа „Илтис“. Госпожа Плюр беше ужасно ординерна и аз бях удивена (както Ханс Касторп), че човек може да бъде така болен и при това толкова ординерен. Истинските имена на двете дами Плюр и Мауз аз намирах за много по-хубави, отколкото Щор и Илтис, но Томас Ман не можеше да ги назове с действителните им имена.

След това му показах благородника-ездач, този с ужасната кашлица, мрачната испанка „Tous — les — des“¹, чийто по-възрастен син беше тежко болен. Вторият ѝ син дойде на посещение и се разболя тежко и той веднага. Йесен като „придворен съветник Беренс“ ми го обясни, като ми каза: „Знаете ли, климатът тук е много благоприятен против болестта, при обстоятелства е благоприятен за избухване на болестта. В някои случаи той я предизвиква. При тези два случая климатът доведе до избухване на болестта.“ И двамата загинаха. Жената беше ужасно мрачна, облечена винаги в черно по подобие на Елеонора Дузе и обикаляше без отдих из градината. Тя знаеше малко френски и зърнеше ли някого, го заговарваше: „Vous savez, tous les des“². Това беше „Tous — les — deux“.

След това старшата сестра с ечемика в окоото. Са, да, как се казваше? В книгата тя се нарича „фон Милендок“. Тя имаше едно такова благородническо име. И самият „Йенсен“, с неговата маслена живопис, нали? И тази със свирещия пневмоторакс, „Хермине Клеефелд“, така се наричаше тя, смятам аз, даже в действителност и тази „Леви“, и тази другата от „дружеството с половин бял дроб“. Разказвах му също така и за тази, която по-често на твърде прилично „Господин Албин“ беше в Ароза. „Господин Албин“, който все се надуваше, който все бърникаше револвера и искаше да се застреля. Освен това той изяждаше и раздаваше толкова много праднини. Някои други характери в романа произхождат от моето пребиваване в Ароза.

Нарочно пишех на мъжа си дребни подробности, защото знаех, че той работи над книгата. Той започна книгата веднага след своето първо посещение в Давос, а когато след това бях в Ароза, той беше написал вече цели купича. В писмата, които всички са загубени, има много подробности. За германистите би била находка и лакомство възможността да се сравняват тези писма с „Вълшебната планина“. Това обаче не могат и не вреди никак. Германистите сравняват и без друго твърде, твърде много.

¹ И двамата. Бел. прев.

² И двамата. Бел. прев.

Имаше в Давос мадам Chauchat, която тръшкаше винаги вратата. В началото тя действително твърде много засягаше, обиждаше и ядосваше мъжа ми с това нейно тръшкане на вратата, но след това у него се породил някакво чувство за разбиране на нейните прелести. Тази жена, пациентка от славянски, руски произход, трябва да му е напомнила за този славянски младеж Прибислав Хиппе, един негов бивш съученик. Сигурно историята с Прибислав и молвива се е случила в училищния двор. Една реминисценция, която жената е събудила у моя мъж, но той не ѝ е връщал никога молив. Ханс Касторп е този. Чувствата на Томас Ман към мадам Chauchat не отиваха толкова надалеч, освен това той беше дошъл да ме посети. Той само я е наблюдавал и тя му е харесала много. Той не я е чакал цели седем години, а и през Валпургиевата нощ не я чакал, тъй като не я е преживял, защото ме посети през лятото, през месец юни, не е и започнал флирт с жената. Аз му разказах само как придворният съветник нарисова слепешком върху хартията свинчето. Туй трябва да се е случило при някакво забавление.

Вярно е, че Йенсен го е прегледал и казал веднага: „Вие имате тук едно място и бихте сторили много добре, ако останете тук с вашата жена половин година.“

Мъжът ми написал писмо на нашия домашен лекар в Мюнхен и той му отговорил с писмо: „Аз ви познавам много добре, вие бихте били първият, който при преглед в Давос не би показал следа от такова заболяване. Върнете се веднага. Вие няма какво да търсите в Давос.“

И историята със стрептококите е истинска. Случвало ми се е, че Йенсен не можеше да обясни защо поддържах постоянна температура, при все че лечението беше толкова напреднало. Той ми беше взел кръв и вкарал в нея някаква култура, а след това дойде и каза: „Това са стрептококи.“ Но аз смятам, че това беше глупост.

Сетембрини мъжът ми познаваше отругаде, а и психоаналитика, който изнасяше цикъл от беседи върху любовта като болестотворна сила, го нямаше тук. Това са измислици. При образа на Кроковски Томас Ман е мислил малко за д-р Бирхер от Цюрих. Имаше един асистент в Давос на име Миюлер, който беше свършено друг.

И Нафта нямаше. Нафта, такъв, какъвто си е, е измислена фигура. В края на 1922 г. ние бяхме във Виена. Бяхме се настанили в хотел „Империял“ и тогава ни посети Георг Лукач. Той живееше в изгнание във Виена, защото беше замесен в унгарското въстание на Бела Кун през 1919 г. Той разви веднага своите теории обърнат, към нас, говори непрекъснато, и така престоя цял час в нашата стая. Моят мъж не можа да вземе думата; той успя да каже: „Да, да, това беше наистина много интересно.“ Тогава Лукач излезе.

Това беше всичко, което той знаеше за Лукач. По-късно Лукач написа една много хубава и твърде умна книга върху Томас Ман, но мъжът ми го е виждал и слушал в живота си само един път. След това никога не е говорил за Лукач, не е мислил за него.

Когато ми прочете главата за Нафта с обрисовката на неговата личност, аз казах: „Мислил ли си всъщност за Лукач?“

„Не, как така?“

„Не знам, Нафта ми напомня за него.“

„Никак не съм възнамерявал това, но може и Лукач да ми се е мяркал.“

Естествено само възникнала на Нафта и неговият дар да преподава без отиди напомнят за Лукач. Цял час го беше слушал и гледал! Но странното у него се състоеше именно в това: той схващаше и разбираше всеки човек веднага. Той не наблюдаваше хората, за да ги нарисова сетне. Видеше ли някого веднъж, той го и възприемаше, и появеше ли се образ, на който този някой отговаряше, той си беше свършил работата, но не преднамерено — за такова нещо и дума не може да става. Така беше и със семейството на стария Крул. Като го попитах за модела, Томас Ман отговори: „Наблюдавах го веднъж половин час в един кораб на Рейн.“

Поначало нещата се слагаха така у него: Той можеше да нарисова всеки човек, когото веднъж е възприел, и то така, че аз го разпознавах веднага и даже тогава, когато не е целял да отличи образа.

Томас Ман пишеше твърде бавно. Но което напишеше, оставяше непроменено. Той почти никак не променяше. Той се подготвяше винаги твърде обстойно. Моят мъж не пишеше никога вечер, докато Хайнрих пишеше и вечер. Само преди обяд работеше. Неговата програма на

деня беше твърде дисциплинирана, проста и протичаше винаги еднакво. От девет до дванадесет часа пишеше, след това се разхождаше, обядваше, след обяда четеше вестник, изпушваше още една пура и тогава почиваше. След чая излизаше още веднъж на разходка, четеше и извършваше подготвителните работи, четивата за своята собствена продукция и свършваше туй, което той наричаше „изискване на деня“. Само трите часа преди обяд бяха определени за продуктивна работа. Той пишеше всичко на ръка и ако през деня беше написал две страници, то беше особено много.

Върху техниката на работата мъжът ми не е говорил никога с мен. При случай той ме е посещавал в своите планове. Върху някои работи сме беседвали, но никога не съм му давала съвети, с изключение на „Вълшебната планина“, където владеех темата. Никога не съм сътрудничела в написването на неговите книги.

Мъжът ми знаеше много стихотворения наизуст — преди всичко стихотворения от Платен и Гюте. При случай той ги декламираше с удоволствие.

Нобеловата награда не се стори никому като свършена изненада. От дълго време ставаше дума да му се присъди и една година преди това Томас Ман беше посочен като кандидат. Решителен глас за получаването на Нобеловата награда имаше един германист на име Бюк, професор Бюк. Професор Бюк никак не харесваше „Вълшебната планина“. Когато книгата излезе през 1924 г., той писа, че тази книга била така едностранчива и изключително немска, че за съжаление няма да бъде преведена на никой чужд език. Но ето че книгата, която „не можеше да бъде преведена на никой чужд език“, бе преведена на всички езици и представляваше подчертан световен успех, първият успех на моя мъж. Преди това Томас Ман беше известен, но „Вълшебната планина“ изгради фактически неговата международна значимост. За нея той и получи наградата. Но деспотичният господин Бюк не искаше да го възприеме и в документа пише, че наградата се присъжда на Томас Ман на първо място заради „Буденброкови“.

Бонди ни телефонира веднага от Стокхолм и аз отпътувах заедно с мъжа ми, за да присъствам на тържеството. То беше, както се казва тук, „уникално“, защото един път се случваше, и беше твърде интересно. Другите носители на наградата също присъстваха. Награденият за физика беше дук дьо Бройли, един значителен учен от Париж, а другите носители на наградата бяха американци. Един от тях застана с ръце в джобовите и каза съвсем нахално и глупаво: „I can't see any particular reason why I should have the prize but anyway it is a great pleasure for me to be here.“³ Истинското тържество беше естествено много празнично, но и твърде комично. Кралят седеше на своя стол, трона. Носителите на наградата бяха облечени във фракове и казаха по няколко думи. След това бяха извиквани един след друг, трябваше да се приближат до трона и крал Густав им връчваше диплома. Ала когато френският дук следваше да получи диплома, кралят стана и направи няколко крачки насреща му. Това намерих за погрешно.

След това се състоя вечерята, тържествената вечеря. Беше наредено тъй, че кралят можеше да седи само до лица от благороднически произход — не например до съпругата на някой носител на наградата или до някой от другите почетни гости, а трябваше да седи до дами от висшата аристокрация, защото беше голяма вечеря. И тъй, той седеше до две дърти принцеси. Масата беше наредена много празнично, беше покрита с разкошна покривка от дамаска, а всички ние дяхме от сребърни чинии. Кралят обаче имаше пред себе си върху тая дамаска една допълнителна покривка с дантели и се хранеше сам от златна чиния. Много прислужници поднасяха ястията, но зад краля стоеше неговият телохранител, който го обслужваше лично. Такива бяха обичаите. Беше наистина смешно, но всичко беше много хубаво и тържествено и естествено ние бяхме в повишено настроение.

Отношението на Томас Ман към Любек или по-добре отношението на любекчани към Томас Ман беше една глава сама за себе си през целия му живот. Както сенаторката Ман, неговата майка, както Герда Буденброк, Хано и Тонио, така и той беше чужда птица там. Той обичаше много майка си и беше страхотно привързан към нея. Когато се запознах с нея, тя не беше вече така атрактивна, но виждаше се, че е била много красива. Чертите на лицето ѝ бяха много добре

³ „Не виждам особена причина защо аз трябва да получа наградата, но във всеки случай голямо удоволствие за мен е да бъда тук“. Бел. прев.

изрязани — тя беше южен тип, полубразилски. И майка ѝ, починала млада, трябва да е била твърде красива. Още като дете тя пристигнала с баща си в Любек. След това е била настанена в този девически институт, който моят мъж е описал в „Буденброкови“, и там са се случвали точно такива неща, както със Зесами Вайхбротт, със „Захарницата“ и с всички други. После, твърде млада, тя се омъжила за сенатора или консула Хайрих Ман и е била подчертано артистично надарена. Тя свиреше много добре на пиано и пееше. Моят мъж се е запознал всъщност с цялата немска песенна литература чрез майка си. Докато тя е свирела и пеела, той е бил до нея, така както малкият Ханс. Освен това и като художничка не беше съвсем бездарна. Когато в семейството се рисуваха някакъв портрет и той не ѝ харесваше, тя го поправяше. Не знаех дали е било нужно за портрета, но знаех, че просто малко го прерисуваше. Тя беше даровита и красива.

В Мюнхен, където са заминали тя и децата ѝ след смъртта на сенатора Ман, тя беше все още твърде много жадна за живот. Около тях имаше кръг от разни господа — историк на изкуството, нумизматик и други. И тези господа се колебаеха кого да ухаждат собствено — дъщерите или майката. А дъщерите някак си страдаха от това, дето майката отдаваше толкова значение на женствеността и имаше почитатели.

В дома идваше и д-р Лйор, много образован, приятен мъж, дребен на ръст. И той се колебаеше, смятам аз, между майката и дъщерята Лула, по-възрастната сестра на мъжа ми, която всъщност се наричаше Юлия. Все пак той се ожени за дъщерята. Тази женитба не беше брак по любов, а по разум. Той имаше много добро положение като банков директор. Когато ние се оженихме, майката на мъжа ми живееше вече в Аугсбург. От Аугсбург моята свекърва замина за село — за Полинг, където живееха людето, на име Швайгхардтс. Мъжът ми ги прослави, много или малко, във „Фаустус“ под името Швайгешил. Там тя живееше за децата си в спомен.

Мъжът ми чувствуваше майка си по-близка, отколкото баща си. Това се отнася и за Хайрих. Той е уважавал баща си и го е виждал приблизително така, както Томас Буденброк, на когото естествено е придал много нещо от себе си. Бащата трябва да е бил много даровит, общителен и човек с интереси. Мъжът ми съжеляваше, че го е разочаровал до известна степен, защото е бил лош ученик и съвсем неподходящ за търговия, с която всъщност е трябвало да се занимава. Фирмата след смъртта на шефа била закрита. И въпреки това аз вярвам, че мъжът ми е бил по-близък на баща си, отколкото Хайрих. Отношенията между братята са били още от самото начало много странни. Братята (разликата във възрастта им беше четири години) не са си говорили цяла година още в Любек; това съм чула от мъжа си. Отвърнали са се били напълно един от друг. Не знаех причината за тогавашното им мълчание. Хайрих след завършване на училището станал книжар. После сменил книжарницата с издателско дело при С. Фишер в Берлин. Но един ден и там преустановил работата, за да отпътува за Италия. Моят мъж останал в Любек, за да завърши шестокласното си образование — той не е стигнал в училището по-надалеч, както е известно. Майката живеела вече в Мюнхен с двете по-малки сестри и брат. За там заминал и той след тях. По това време бил много привързан към Хайрих, както се вижда от писмата. Той искал да го завари във Флоренция и му писал, че ще бъде много жалко, ако Хайрих отпътува преди той да пристигне там и дано срещата се осъществи. Тогава той отдавал голяма цена на обичуването си с по-възрастния брат. През годината, която прекарвали заедно в Рим, Палестрина, те били в много добри отношения и мъжът ми до известна степен се влияел от по-възрастния си брат.

Такива бяха отношенията им — те се колебаеха между привличане и отблъскване. А с годините и отблъскването растеше.

Аз се запознах с Хайрих едва след сватбата ни. Нашите отношения бяха много смешни — ние си говорехме през целия живот на „ви“. Хайрих беше най-странният човек, който можем да си представим. Той беше доста официален — някаква смесица от крайна съдържаност и неубуданост. Аз можех да му подражавам така добре и това ми правеше особено удоволствие. Едно от моите слова беше: „Ах! Богатите! Колко им е добре!“

И друго, което си бях измислила: „Къде е Нипа? Тя е в градината! Гърбавият е легнал върху нея. Известно е, че тя е нимфоманка!“

С този т о о н, нали? Малко носово, рязко и всяка сричка подчертана с афектирана прецизност.

Всичко аз се държах към него много приветливо и добре, т. е. ние се препирахме винаги преди Първата световна война. За да го ядосам, аз вземах обикновено страната на руските генерали. Братята по това време възмъжаваха всеки за себе си и бяха разделени и в политическо отношение. Защото Хайнрих беше ориентиран напълно франко-латински, докато моят мъж беше напълно немец по корени на културата, абсолютен немец. Той нямаше твърде установено отношение към френската литература. Той е чел на френски с доста голяма мъка и не твърде много. Скандинавската литература, и преди всичко руската, му беше много по-близка.

С есето на Хайнрих за Зола се стигна до разрыв, и то до разрыв, от който и двамата са страдали много. Трудно е да се каже кой от братята е страдал повече от братската крамола.

Това злощастно есе, чието начало действително беше обидно. Ако си спомняте: „Дело на онези, които ще пресъхнат рано, е да застанат още в началото на своите двадесет години самоуверено и с чувство за световна правда.“ Никой не забеляза така ясно, както моят мъж, кой е визиран с този пасаж. Това го засегна извънредно много и той взе тази първа част от статията премного надълбоко, повече, отколкото беше нужно. Защото полемиката с Хайнрих не го свари съвсем неподготвен. Братята са спорели много пъти, защото Хайнрих беше ориентиран напълно западно, докато моят мъж, макар и до избухването на войната да не е бил абсолютно националистически настроен, все пак през войната беше променил тогавашната си позиция и продължително време вярваше в легендите за зложелателството на другите държави, за обкръжаването на Германия и за нейното пропадане и залез. Без есето на Хайнрих за Зола той не би написал книгата „Размисли“. Цялата книга беше пропита от страстна полемика срещу брата. Идеята за литературата на цивилизацията, която фигура Хайнрих трябваше да преставлява повече или по-малко, обсебваше по-голямата част от книгата. Едновременно с това, докато пишеше книгата, Томас Ман се освобождаваше малко по малко от обсебните го идеи. В предговора, който написа накрая, той вече е дистанциран. Той се позова на собственото си сражение за отстъпление и считаше убелено, че това, което иде и трябва да дойде, е демокрацията. Той написа „Размисли“ от сърце и в края на краищата преодоля това, което застъпваше в тях. Братската вражда приключи и помиренето настъпи, когато Хайнрих заболя тежко през януари 1922 година.

Обикновено изпадахме във финансови затруднения, когато строяхме къща и тези затруднения трябваше да бъдат превъзможни по някакъв начин. Мъжът ми през целия си живот никога не е искал аванс от издател. Той казваше, че това го потиска и някак си му е нежелано. Но за жилището в Тюлц моят мъж се обърна след известно колебание към Сами Фишер, за да му отпусне аванс, ако желае.

„Ах, знаеш ли“, каза моят мъж накрая, „ще взема аванс от Фишер.“ И писа дълго, подробно писмо до Фишер: Имали сме по-големи разходи от тези, които сме предвиждали, в момента действително сме в оскъдица, но скоро ще излезе „Кралско височество“. Освен това той, Фишер, бил в преговори с много чуждестранни издателства и сигурно предстоят добри приходи. Накратко, ще му бъде много приятно, ако Фишер би могъл да го авансира с 3000 марки. Сами Фишер отвърна съобразително и утвърдително, но с възражението: „Очевидно Вие сте направили грешка при писането. Вие сте смятали естествено 30 000 марки.“ Защото той не можеше да си помисли, че един автор, който има такива успехи, ще пише така дълго, подробно писмо, изпълнено с мотивирания и извинения. Това характеризира и двамата по мил начин: голямата скромност на единия и действителната готовност за помощ и любезна отзивчивост на другия. Аз се разбирах добре с Фишер. Аз харесвах много Сами Фишер. Често съм спорела с него, но това е нормално при преговори. Не желаех моят мъж да ги води и когато отивах при Фишер, той веднага ми казваше: „Е, що за кама криете под плаща?“

Нашият дом в Мюнхен беше широко отворен и много приятели го посещаваха — често или по-рядко. Днес ми е трудно да изброя всички по име: Хесе, Хофманстал, Хауптман, Йозеф Понтен, Бруно Франк, Ерих Бертрам, Жид Велекинд, Хайнрих Ман, Бруно Валтер, Густав Малер, Фуртвенглер и много, много други. Докато живеехме в Германия, мъжът ми често пътуваше из страната, за да изнася беседи. При пътуванията му из чужбина винаги съм го придружавала. Много пъти сме бивали във Венеция и Виена, после в Холандия и Англия и в Париж, за което пътуване Томас Ман написа „Парижката равностетка“. Били сме още и на много

други места в Европа. Естествено бях в Стокхолм през 1929 година, при връчването на Нобеловата награда.

Той пътуваше с удоволствие и аз също, доколкото бях свободна от грижи около децата, родителите ми и домакинството. И двамата обичахме Виена. А тогава тя имаше действително кръжок от поети. Ние познавахме всички. Хофманстал, с когото бяхме приятели още в Мюнхен, Шницлер, който вдъхваше доверие и притежаваше разбиране. Може би тези негови черти се дължаха на обстоятелството, че беше лекар по професия. Мъжът ми го харесваше много и проявяваше интерес към подробностите за всички негови книги. Особено „Лейтенант Густл“ е превъзходна новела. След това харесваше Беер-Хофман, когото аз не познавах много добре. Не познавахме Музил лично. Мъжът ми наскоро, като един от първите, написа много хубави неща за „Човек без качества“, а Музил се отблагодари, като писа по-късно през следващите години крайно пренебрежително за Томас Ман. Моят мъж ценеше много Хофманстал. Може би той го поставяше сред съвременните автори от своето и неговото поколение на по-високо стъпало, отколкото Херман Хесе, когото особено много обичаше. Трудно е да се каже. Но аз смятам, че най-любимият му беше Херман Хесе. Томас Ман беше чел с забележим интерес „Демиан“ естествено, без да знае, че зад псевдонима Синклер се крие Херман Хесе. Осведоми се сред приятелски кръг за този непознат Синклер, поразпита С. Фишер и узна, че Хесе бил донесъл ръкописа, че Синклер бил млад болен поет от Швейцария, нежелаел да бъде обезпокояван. Томас Ман съжаляваше за това. Той искаше да съобщи на Синклер колко много му е харесал „Демиан“. В началото на двадесетте години се запознахме с Хесе в Мюнхен. Той ни посети с Нинон Долбин, по-късно негова жена. Ние бяхме много добри приятели. Хесе имаше някак си шеговито, добро разбиране за човека и притежаваше силно чувство за хумор, което винаги се правеше на мъжа ми. Той беше забавен и водеше охотно разговор. Мъжът ми почувствува „Игра на стъклени перли“ като побратимена книга с „Доктор Фаустус“. Аз не виждам такова нещо. Аз не съзирам такова изключително сродство, каквото той смяташе, че е открил. Но той ценеше особено много работите на Хесе и му помогна при присъждането на Нобеловата награда и чрез правото си на участие, което имаше като бивш носител на наградата. Той настояваше наградата да бъде присъдена на Херман Хесе.

Томас Ман обичаше Верфел много като човек и го ценеше като писател. Стефан Цвайг — не толкова. Много държеше за Герхард Хауптман, но повечето за драматурга, отколкото за романиста Хауптман. Хауптман, боже мой, той беше великолепен! Виждахме го често. Томас Ман го познаваше от по-рано, от Берлин. При С. Фишер го е виждал, а аз си спомням за него главно във връзка с нашите срещи в Боцен, Мюнхен и Хидензее.

В Боцен бяхме заедно две седмици. Хауптман правеше силно впечатление на моя мъж със своя странен и неясен начин на говорене. Той имаше такъв недостатък. Не изтъргваше думите, които искаше да каже, докрай. Той беше личност. Моят мъж забелязал този недостатък при случай и след това, докато бяхме още в Боцен, ми каза: „Знаеш ли аз не бях съвсем сигурен с кого ще се върне мадам Chanchat в Давос. Тя трябваше все пак да се върне с някакъв придружител, но с кого? Сега вече знам с кого.“

Тогава забелязах когото имаше предвид. Тази завалена реч и тези принудени маниери на култура, каквито ги имаше след това у Минхер Пееперкори във „Вълшебната планина“, ги притежаваше фактически Хауптман. Веднъж по-късно Маргарета, жената на Хауптман, ми каза, че тази фигура била сигурно най-красивият паметник за Герхард. Моят мъж го намираще за много внушителен. Нещо се излъчваше от него.

Към мен беше направо извънредно ласкав и мил. Още си спомням случая, когато исках да се върнем в Мюнхен, защото двете най-малки деца бяха още съвсем малки, а беше дошла и нова гувернантка.

„Ах, Томи“, казах аз, „сега ще трябва действително да се върнем у дома.“ Маргарета, съвсем възмутена, каза: „Наистина, Герхард, ако прекарваш с удоволствие някъде, никога не бих настоявала да си замина.“

На това Хауптман отвърна: „Но Маргарета, помисли си само за децата, за малките.“ Той ме разбра напълно и в Боцен чувствуваше симпатия към мен. Веднъж се връщахме вкъщи

по двойки — мъжът ми с Маргарета, Хауптман с мен. Той беше малко натрапчив, но след това каза на мъжа ми: „Знаете ли, когато се движа с вашата жена, аз така силно се вълнувам.“

Съседството ни в Хидензее беше някак си неприятно, защото Хауптман беше кралят на Хидензее. Той ни беше достатъчно увещавал да дойдем там. Но той беше до такава степен недвусмисленият крал, че на нас ни се отдаваше незначително внимание. Живеехме в „Къщата при морето“ — „неговата къща“, — ала трябваше да се храним заедно с другите гости в трапезарията и получавашме твърде скромна храна, докато на Хауптман донасяха в стаята чудесни ястия. Цялата тази работа ни се струваше малко досадна.

Веднъж той беше в Мюнхен и всички: Хауптман, зълва ми, госпожа Юлия Лъор, която беше твърде префърцунена, и ние се връщашме вкъщи с нашата кола, твърде голяма кола. Хауптман беше малко дързък, защото, както обикновено, беше пил и когато зълва ми слезе от колата, той ѝ каза: „Довиждане, добра госпожо!“

Това много я засегна. Тя каза на брат си: „Мисля, че „добра госпожо“ се казва обикновено на чистачките, не намираш ли и ти, че е така?“

Тя държеше много на добри обноски по любовенски маниер. Моят мъж я с нарисувал в обрза на една от двете сестри Роле.

Когато Хауптман навърши седемдесет години, той празнува този си рожден ден цяла година от град на град. Един ден дойде ред и на Мюнхен. Най-напред имаше обяд в тесен кръг — Макс Халбе и жена му и ние взехме участие в обяда. Шампанското се лееше като река и Хауптман беше в разгара си. Случи се така, че насмалко щеше да пие „брудершафт“ с мъжа ми, защото той започна: „И тъй, господин Ман, аз мисля, ние двамата, ние сме все пак, ние сме все пак братя, и би могло, нали?“

Накратко: достатъчно!

Той не го каза докрай, но беше великолепен. Те не си заговориха на „ти“. Словата му тогава бяха все такива: „И тъй аз мисля, война, война? Отвратително! Но ще трябва да кажа война!“

Така потръгна чак до шест часа след обяд. След това се прибрахме с кола вкъщи, за да се проблемем. За вечерта беше определено тържествено представление на „Плъхвете“ в чест на Хауптман. Преди спектакъла Рихард Билингер, поет от селски произход, който беше написал пиеса под наслов „Нощ на духовете“, трябваше да произнесе слово. Билингер беше хвърлен по-късно в затвора от нацистите и ако някой искаше да му изпрати нещо, настояваше се да се посочи, че Билингер е в затвора заради противестествени полови сношения.

Билингер не можеше да започне речта си, завесата не можеше да се вдигне, всичко чакаше, защото този, който не идваше, беше Хауптман. Представлението трябваше да започне в осем часа, ала честваният все още не идваше и не идваше. Най-после той се появи със закъснение от половин час, но след това представлението на „Плъхвете“ мина много добре. Ние седяхме с него в ложата, а той беше пак натрапчив и мил. Той питаеше малка слабост към мен. По-късно нямаше никаква възможност да го видим. Обстоятелствата, характерни за епохата, различните схващания бяха против това. Ние емигрирахме, на мъжа ми беше невъзможно да не се дистанцира от нацистка Германия, Хауптман остана.

Веднъж случаят ги събра в Цюрих, но и от двете страни не бе почувствувана нужда да се срещнат. В горния етаж на един магазин — „Лондон Хауз“ — на Цюрихската „Банхофштрассе“ мъжът ми пробваше костюм. Продавачът дойде и попита: „Знаете ли кой е долу? Господин Хауптман. Желаете ли да го видите?“ Мъжът ми каза: „Ах, може би ще трябва да изчакаме все пак малко по-други времена.“

На това продавачът му отвърна: „Точно това каза и Хауптман.“

Въпреки това неговата смърт развълнува мъжа ми. Веднъж в Гапшайн жена му ни разказа случката, как русите завзели Агнетендорф, пощадили къщата и им позволили да си заминат. Беше смърт при тъжни обстоятелства и при все че обстоятелствата бяха така тъжни, всичко можеше да бъде и по-лошо.

Бруно Валтер беше един от най-добрите ни приятели. Той дойде в Мюнхен от Виена в 1913 година като заместник на Феликс Мотл и дълги години беше кралски баварски генерален музикален директор и художествен ръководител на Мюнхенската дворцова опера, докато напусна мястото поради националсоциалистическа и антисемитска реакция и започна своя скитнически

живот. Бяхме съседи в „Херцогпарк“. В този квартал живееха много приятелски семейства. С Бруно Валтер се запознахме по много смешен начин. Неговите деца, двете момичета, ходеха с Ерика и Клаус заедно в подготвително училище — Ебермайеровото частно училище. Тъй като то беше твърде надалеч от „Херцогпарк“, наредихме децата да бъдат придружавани от училището и довеждани въкън от нашата и тяхната гувернантка, които се сменяха. Валтерови бяха дошли наскоро и ние не познавахме лично Бруно Валтер, докато той един ден не позвъни по телефона у нас.

Аз казах: „Радвам се да се запозная с вас, господин Валтер. Какво има?“ „Да, бих искал да ви кажа следното: Никак не е редно, дето вашият Клаус, на път за училище, дърпал косите на моята Гретел. Днес е станало и не би трябвало да се случва. Удивен съм, че Клаус може да върши такива неща.“ Аз отвърнах: „Това го чувам за пръв път и ще взема най-решителни мерки. Ще предупредим Клаус и той сигурно няма да стори такова нещо втори път. Няма да се случи друг път, господин Валтер, съжалявам за станалото.“ Това беше нашата първа среща, след която ние бяхме през целия си живот много добри приятели. Той беше страстно привързан към децата си баща. Неговата дъщеря Гретел беше особено прелестно дете, Клаус впрочем също.

Бруно Валтер дирижираше така наречените концерти на Академията, които даваше придворният оркестър, същевременно и оперен оркестър. Той биваше откарван за концертите на Академията от кочияш в синя ливрея, с прислужник до него, в придворна карета, теглена от два коня. И тъй като ние живеехме съвсем наблизо и посещавахме концертите, обикновено той ни вземаше и така ни беше съдено да се возим за концертите на Академията в придворен екипаж.

Валтер беше твърде увлекателен, темпераментен, приятен човек. Той притежаваше нещо обезоръжаващо и в известен смисъл беше и наивен човек. Естествено той беше и интелигентен.

Музиката сякаш беше родена с него. Винаги ме е изненаждало и съм се питала как е възможно музиката да увлече някой човек толкова много и все повече и повече да го увлича. Когато разучаваше някоя творба, опера, симфония, концерт, той биваше погълнат изцяло от нея. Той се пренасяше в нея и въпросната пиеса се превръщаше в нещо изключително за него. Той я ценеше, обичаше я, удивляваше ѝ се и се въодушевяваше. А когато идеше при нас, свиреше на пианото с часове и пееше, като обясняваше действията или сочеше особените красоти: „Трябва да ви обърна още веднъж внимание върху този пасаж, преди да тръгнете!“ След това пасажът идеше и той запяваше. Често правеше това. Беше крайно освежаващо. Като млад човек изпитвал силно чувство към новото. В своите спомени „Тема и вариации“ той разказва как предизвикал недоволство в консерваторията в Берлин, защото се застъпвал твърде много за Вагнер. А по това време това не било позволено в консерваторията. По-късно се застъпвал с всички фибри за Густав Малер, когото той ужасно много уважаваше. С право.

Може би моят мъж е музицирал даже и по това време. Той свиреше на цигулка. Имаше много хубава цигулка и не свиреше никак лошо. Той нямаше само техника, а по-продължителното свирене не го удовлетворяваше. Противно му беше да дилетантства, тъй като нямаше време за упражнения. После преустанови свиренето. Понякога свиреше с Ернст Бертрам Бетеновите сонати. След това Михаел получи цигулката.

Мъжът ми никога не е учил да свири на пиано, но той импровизираше по слух с най-голяма любов „Тристан“. Той обичаше музиката. И ако пожелаем да разделим людето на люде на окото и люде на ухото, той всъщност не беше човек на окото. И все пак естествено дотолкова, доколкото той беше в състояние да възприема цялостно всеки човек.

Извън литературата най-голям интерес проявяваше, без съмнение, към музиката, която е преминала във всички негови творби и тематично, и структурно. Към живописиста не проявяваше твърде жив интерес. Той забелязваше хубавата картина, посещавахе с охота някоя галерия, но живописиста идваше на трето място. Номер две беше скулптурата, номер едно — музиката. Винаги повтаряше, че ако би се родил втори път, с удоволствие би пожелал да стане диригент. Когато изявил такова желание и пред Бруно Валтер, последният му отвърнал: „Ах, и така си е съвсем добре.“ А в своята книга писал за поета Томас Ман: „Томас Ман и музиката! Не го ли владее повече, отколкото той сам подозира?“

Професурата на гастролни начала в Прайансът не беше завинаги. Тя беше продължена с още една година и след това срокът ѝ изтече в 1940 г. Лятото на 1940 година прекарахме в Кали-

форния и бяхме във възторг от тази страна и нейния климат. Калифорнийският пейзаж напомняше много на Израел. Той харесваше на мъжа ми. Скоро намерихме чудно хубав имот, който беше сравнително евтин и го закупихме. Някакъв филмов деец от Холивуд го беше придобил, но загубил охота към него и след това го преотстъпи евтино. С великолепен изглед към морето и към Каталина, той беше красиво разположен. В голямата му градина имаше палмови, портокалови и лимонови дървета. След това намерихме добър архитект, а за вътрешната уредба наехме сина на бивш богат берлински магнат на въглища, Хулдински. Този извънредно културен емигрант влачеше оскъден живот в Америка като архитект по вътрешна уредба. Дойде, попита ме дали не би могъл да се заеме с вътрешната уредба на нашата къща. Аз казах: „Да, мили Паул, аз имам пълно доверие във вас, но знаете ли тази работа никак не можем да си позволим.“

А той ми отговори: „Въобщие нищо няма да ви взема, само ще покрия разноските. Но след това, когато се заговори навсякъде из Холивуд, че аз съм наредил къщата на Томас Ман, то ще ме ползува извънредно много—би било много добра репутация.“

„Разбира се, че ще се заемете с работата.“ И той я свърши чудно хубаво. Къщата беше прелестна. Мъжът ми казваше, че това било най-красивата му работна стая и в нея се чувствуваше много добре. Климатът е особено приятен, защото не е твърде горещо, освен (много смешно) през месец октомври. Тогава понякога появяваше вятърът от пустинята, така горещ и сух, че листата на пишешката машина се навиваха сами на ролка. Беше тежка горещина. Ношите бяха свежи — по-хубаво от това не бихме могли и да искаме. До плажа се стигаше с кола за десет до дванайсет минути. Аз возех мъжа си всеки ден за разходка край океана и докато той се разхождаше, аз се къпех. Возех го дотам, а после го прибирах. При разходките никога не съм го придружавала — може би само веднъж. Той се разхождаше с удоволствие самичък — убедена съм, че през разходките е обмислял и стъкмявал туй, което е искал да напише на другия ден. Защото това беше времето, когато нищо не го смущаваше. Смятам, че не беше уместно да се разхождам заедно с него. Ала всеки ден се случваше да го спре някоя кола, когато той се разхождаше, и да го попита: „Можем ли да ви вземем?“ А тогава той казваше: „Не, по-добре не, бих искал мъничко да се подвиза.“ И след това всички кучета обикновено се присъединяваха към него. Американците малко се разхождат — всеки случай така беше тогава.

И тъй, изградихме си тази къща в Палисадес естествено с ипотека — никога не сме били „богати“. Мъжът ми пътуваше много, за да изнася беседи. Имахме нужда от пари. Все нещо трябва да имаме. В началото Ерика ни придружаваше при тези пътувания за изнасяне на беседи заради „времето за въпроси“. Томас Ман не можеше да отговаря така сполучливо на английски. Ерика обаче можеше добре и той ѝ казваше какво би трябвало да отговори вместо него и на евентуалния въпрос. Тогава тя казваше: „My father says“⁴ но винаги го предаваше свободно. Спомням си, че веднъж бяхме в един колеж някъде наблизо до Ню-Йорк — на Лонг Исланд, а Ерика не беше с нас. „Ами сега, какво ще правим с question period“⁵?“ попитах аз. Намери се някаква учителка, емигрантка. „Аз говоря английски и немски“, каза тя, „и щом дъщеря ви я няма, ще свърша работата ѝ с голямо удоволствие.“

Аз казвам: „Е, добре, ние сме ви благодарни.“

И тъй, дойде „question period“, а тя се обръщаше все така: „Mr Mann says and I sink, he is quite right in this.“⁶

Никой не е питал за нейното мнение и някак си мъчително беше да се слушат подобни неща, и то на такъв незадоволителен английски език. Аз не знаех дали Тома е харесвал това „време за въпроси“. Това беше чисто американски обичай, но той свикна с този „question period“.

През януари 1944 г. станавме американски граждани. Изпитите за придобиване на подданство не бяха никак лесни. Трябваше доста да се готвим, да познаваме до известна степен не само конституцията и ресорите на правителството, но и да знаем нещо за администрацията и законодателството на отделните щати и градове, което беше значително по-трудно. Доколкото си спомням, всичко на всичко беше доста шекотливо, но двамата издържахме изпита. Аз бях учила по-добре от мъжа си, който умееше да извърти хитро и обиграно въпросите, които му се

⁴ „Баща ми казва . . .“ Бел. прев.

⁵ Време за въпроси. Бел. прев.

⁶ „Мистър Ман казва и аз мисля, че той е напълно прав в това.“ Бел. прев.

струваха някак си неясни и тъмни, и да се наговори добре пред изпитващата го дама. Той ѝ написа хубаво посвещение в нейния екземпляр от „Буденброкови“, който тя пъхна на съдията, а той поиска след това да има още един екземпляр. Така приятно протече приключението.

Макс Хоркхаймер и неговата жена ни бяха свидетели. А непосредствено след това отпразнувахме в един ресторант издържания изпит и процедура и Хоркхаймер разказваше, че като го попитали да каже по съвест и честно дали Томас Ман представлява един желан поданик, той отговорил: „Jou bet!“? Цялата тази история, що се отнася до чехите, беше никак неприятна на мъжа ми. Той писа на Едуард Бенеш, когото уважаваше, дълго писмо и му обясни, че не бивало да схваща смяната на поданството като акт на неблагодарност. Трябвало да направим крачката, защото живеем в тази страна и ще живеем и по-нататък в нея, а сръкът, в който бихме могли да получим американско поданство, бил изтекъл. Бенеш му отвори мило.

В Калифорния беше се зеселила цяла колония немски бегълци-литератори, музиканти, хора от филма и театъра, повечето от които дойдоха след нас и с наша помощ. А където има добри съседи, където има добри приятели, там кръгът действа стимулиращо, там е животът, там е домът. Тук пристигнаха: Шьонберг, Айслер, Валтер и сигурно още две дузини и повече приятели. В емиграция всяка къща е отворена и в Калифорния ние поддържахме повече връзки с писатели, отколкото в Мюнхен. Преди всичко бяхме в добри приятелски връзки освен с Франкови и с Верфелови и много пъти сме били зедно с тях. Верфел, противно на повечето емигранти, печелеше много добре в Америка. С „Песен за Бернадет“ той пожъна веднага огромен успех. „Song of Bernadette“ стана Book of the Month Club, след това дойде филмът — той натрупа цял куп пари веднага, някак си другояче от нас през първите години. Франц Верфел беше болен, тежко болен от сърце. Аз отидох у Верфелови — той лежеше на легло — и му казах: „Представате си „Яков“ е станал сега Vox-of-the Month Club.

Той така се зарадва, че почервения целият. „Алма, Алма — викна той — ела. Трябва да го чуеш. Та не е ли великолепно?“

Винаги му беше неприятно, че печелеше толкова много в сравнение с останалите емигранти и когато Томас постигна този успех, своя първи голям американски успех, той се радваше като дете.

Алма Малер беше личност. Моят мъж държеше много за нея. Тя пиеше много прекалено сладки ликьори, а по природа беше доста зла. С удоволствие се занимаваше с клюки и успя да накара и Арнолд Шьонберг да похвърля във връзка с разказа за дванайсетте тона във „Фаустус“, че Томас Ман му бе откраднал теорията за атонална композиция. Томас Ман зае от Шьонберг, с когото бяха приятели, неговата книга „Учение за хармонията“ и я изучи, но за кражба и дума на можеше да става. Шьонберг не беше чел „Доктор Фаустус“, всичко беше почерпил от Алма. Той се сърди на мъжа ми и във второто издание на книгата имаше забележка, съгласно която Шьонберг, а не Адриан Леверкун е създателят на това учение за композиция. С това Шьонберг се помири. Шьонберг не беше особено привлекателен човек, но и жена му, Гертруд Шьонберг, не харесвах също. Но и на нея не ѝ беше много леко с нейния тираничен мъж. Понякога бивахме канени на гости от тях — те бяха наши съседи. Човек се чувствуваше тиранизиран при тях, тъй като Шьонберг не можеше да понася пушенето на тютюн и жена му трябваше да отказва на гостите пушенето, което беше неприятно за хора, които пушеха с удоволствие. Така беше с моята дъщеря Ерика, страстна пушачка. Тя не се чувствуваше добре, ако не изпушеше цигарата си след храна. Шьонбергови имаха две ужасно невъзпитани момчета. Винаги когато родителите им имаха гости, съществуваше опасност да дойдат по нощници и да кажат: „И ние искаме да получим нещичко.“ Единствената възможност да усмирят въобще двете момчета се състоеше в това да накарат двамата да легнат в родителските легла, а много красивата, по-възрастна тяхна сестра Нуриа, омъжила се по-късно за музиканта Ноно, да ги надзирава. У Шьонбергови всичко вървеше надолу с краката. Гертруд Шьонберг не беше помалко мъчна от мъжа си, който, както чувах по онова време, ѝ създаваше големи грижи. Той не беше много млад, не беше здрав, а в Америка не намери и най-незначителен отклик. Едно от неговите невъзпитани момчета беше най-добрият тенисист на колежа си и печелеше много

⁷ „Гарантирам“. Бел. прев.

награди, с което Шьонберг се гордееше. Ала един ден, като се разхождали той и жена му, по пътя им насреща идвала млада съпружеска двойка. Младата жена шепнела нещо на мъжа си и двамата измерили с поглед Шьонберг, разминавайки се с него. Шьонберг се спрял и се обърнал към младата двойка, която също се спряла и се вглеждала. Тогава той чул как младата жена казала на мъжа си: „Това е бащата на Шьонберг!“ Шьонберг беше болен от сърце и беше много суверен. Той се ужасяваше например от всяко 13-о число на месеца и явяваше твърдо, че ще умре на някой 13-и. В края на краищата той беше вече на 76 години. На всяко 13-о число от месеца той ставаше неспокоен и вечерта Гертруд Шьонберг трябваше да седи до него и да го държи за ръката. А на другата страна на стаята се намираще часовникът и той се взираше в часовника и наблюдаваше как отминава тринадесетият ден от месеца. На 13 юли — смятаме че беше 1951 година — било пак така. Тя седяла пак там и часовникът чукал. Най-после настанало полунощ. Шьонберг станал от мястото си, изкачил се по стълбите, за да си легне да спи, а Гертруд отишла, както винаги в кухнята, за да му направи приспивателното. Той изпивал всяка вечер по една чаша боврил. Когато занесла чашата в неговата стая, той лежал безжизнен. Гертруд се изплашила до смърт и погледнала към часовника. И била фиксирана, както и той, от часовника. Тогава тя видяла, че още не е полунощ; часовникът в стаята долу го бил изпреварил с няколко минути. И някой ми беше казал, че Гертруд Шьонберг оттогава насам се измъчвала от мисълта, че може би той се е изплашил само от часовника и че може би нямало да умре в този миг, ако часовникът му бе показвал, че още не е минало полунощ.

Не бих могла да кажа къде се запознахме с Ханс Айслер. Не вярвам да е било у Шьонбергови. Във всеки случай често го виждахме; той идваше често у нас и ние при него. Той забавляваше много мъжа ми, особено със своите критически бележки по отношение на Вагнер. Винаги казваше: „И тъй, вижте например този пасаж, та това — казвам го винаги — е стар мошеник!“ Разговорите им бяха действително приятни поради крайно различните им схващания. Айслер беше постоянно във възбудено състояние, за да противоречи, и презираше много от ефектите на Вагнер. И за Пфиднер са говорили, за неговата „Палестрина“ — една творба, която мъжът ми харесваше и даже я чувствуваше като малко сродна по душа. Айслер я обявяваше направо за една от най-старите вехтории. Мъжът ми го слушаше с удоволствие. Той беше образован, целият обладан от *Esprit* и действително твърде забавен.

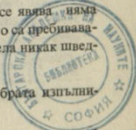
Чарли Чаплин виждахме също често. Средахме го при Фиртелови, но и при Айслер. Моят мъж беше най-благодарната публика, която може да се измисли. Той преставаше да се забавлява сред общество, шом някой започваше да разказва истории. Той не отдаваше голяма стойност на задълбочаващи и на високо ниво разговори. Той можеше да слуша Чаплин безкрайно. А Чаплин разказваше увлекателно спомени из своята младост, за своето първо излизане на сцената, за своите неуспехи, много смешно, много живо и много шеговито. При това той не театралничеше, а беше забавен разказвач. Мъжът ми се смееше до сълзи и трябваше да си бърше непрекъснато очите. По-късно посетих Чаплин още веднъж във Вевей. Там той притежаваше хубаво имение. Мъжът ми не беше вече между живите.

Между мъжа ми и Берт Брехт не съществуваше симпатия. Някак си не си подходяха. В Калифорния сме го срещали случайно. В Германия Томас Ман никак не го е познавал. Спомням си, че в Мюнхен Терезе Гизе⁸ му беше донесла една пиеса от Брехт. Гизе беше приятелка и на двамата. Мъжът ми, след като прочете пиесата й, върна и й каза: „Я виж ти, плашилото и на двамата. Мъжът ми, след като прочете пиесата й, върна и й каза: „Я виж ти, плашилото имало талант!“ Гизе предала на Брехт тези резки похвални слова, а той, поласкан, й казал зложелателно: „Собствено винаги съм намирал неговите кратки истории за много добри.“ Доколкото ми е известно, Брехт никога не е чел роман от Томас Ман.

По повод на „Майка Кураж“ някой ме попита: „Знаете ли защо в пиесата се явява няма жена?“

Аз казах: „Не, не зная.“ Има наистина нещо изненадващо в пиеса да се явява няма жена. Тогава той ми каза: „Тази роля Брехт е написал за жена си, защото, когато си пребивавал в Швеция, те не са били от дълго време там, за да научат езика. Вайгел не знаела никак шведски език. Затова той измислил за нея ролята на няма жена.“

⁸ Видна артистка от Мюнхенския „Шаушпилхаус“ преди Хитлер. Най-добрата изпълнителка на Майка Кураж според самия Брехт. — Бел. прев.



Защитната реч на Брехт пред Committee of the — American activities⁹, по-късно наречена комисията на Маккарти, беше предавана по радиото и аз я чух. Брехт беше хитър. Той се представи за глупав и другите оглушиха. Цялата тази история с loyalty checks¹⁰ беше най-голямото безобразие, но днес е почти също така лошо. Ние преживяхме цялото така наречено време на Маккарти и мъжът ми беше нападан непрекъснато като комунист, какъвто той през живота си не е бил.

Хайнрих Ман беше много нещастен в Америка. И той, и неговата жена получиха разрешение за пребиваване чрез симулативен договор, сключен с холивудски фирми, ала Хайнрих беше свършено непознат в Америка. Освен „Хенри четвърти“ нищо друго от него не беше преведено и никой нищо не знаеше за него, освен няколкото емигранти. Първият том на „Хенри четвърти“, издаден от Л. Б. Фишер, имаше решителен успех, след това вторият том — много по-малък. Беше твърде несправедливо и моят мъж страдаше много от тази несправедливост. Хайнрих живееше в бедност, ние го подпомагахме, доколкото можехме. Той живееше в отшелническа самота. Наистина той получи в началото чрез Максим Литвинов, съветски посланик в САЩ, финансова подкрепа, но тя не стигаше и след това спря. Литвинов му предаде хонорарите за неговите публикации в Русия, недостатъчни за неговия начин на живот, и ние се притичвахме на помощ.

Легенда е, че Томас Ман, след операцията на белите му дробове, бил получил по същия начин, значи чрез Литвинов, ампули и медикаменти за оздравяването си. Такова нещо не е имало, не беше и необходимо, защото моят мъж повнесе изненадващо добре операцията. Тогава той беше тъкмо на 70 години и в болницата казаха, че за първи път извършвали такава тежка операция на белите дробове на мъж на такава възраст. Едновременно направиха такава белодробна операция на мъж на 35 години и моят мъж се възстанови по-бързо от този толкова млад пациент. Томас Ман вярваше, че ще умре на 70-годишна възраст като майка си и това го беше написал, поради което бе и интервюиран. Но аз мисля да го е вярвал съвсем сериозно. Всъщност той не беше суеверен. Беше привързан към числото 7, беше привързан и към майка си, но да е бил сериозно убеден, че ще умре на 70-годишна възраст, аз се съмнявам. Казваше, че това все пак опасно за живота заболяване представлявало заместител на смъртта. Казваше по-натък, че не би могъл да се възстанови така бързо, ако не е имал такова голямо желание час по-скоро да се върне към работата си. Той пишеше „Доктор Фаустус“ и искаше на всяка цена да завърши книгата. Когато беше установена болестта, аз се намирах в много лошо положение. Никой нямаше тук, децата бяха на война, аз носех цялата отговорност. Заобиколена от всички страни със съвети, аз трябваше да викам този или онзи лекар, трябваше да сторя това или онова. Наредих да дойде един специалист, някой си доктор Розентал. Той прегледа мъжа ми и като го запиташ: „И тъй какво ви е впечатлението?“, той каза: „Работата е лоша, тумор, рак — and are going upstairs and tell the patient to be patient.“¹¹ Казвам: „We are not going upstairs and we are not going to tell him.“¹² Аз обясних по-късно на Томи: „Д-р Розентал те прегледа съвсем обстойно и очевидно ти имаш абсцес в белия дроб, който трябвало да се отстрани колкото е възможно по-бързо и трябвало да отидем при някой първокласен хирург, специалист по белите дробове.“

Аз се осведомих, говорих по телефона с Мартин Гумберт, който освен дето беше прототип на Май Сахме от последния том на „Йосиф“, беше и много добър лекар. Той ми препоръча д-р Адамс от Чикаго като абсолютно първокласен. Раз, два, три, заведохме с кола мъжа ми в Чикаго и трябваше да почакаме известно време, докато правеха анализ на предварителните изследвания. Направиха още една бронхоскопия, при която туморът беше потвърден. Операцията беше напълно сполучлива. Моят мъж знаеше поначало за какво става дума и какво беше заложено на карта, но не искаше никак да го повярва. Хайнрих, като чул, че Томи ще трябва да бъде опериран, беше не на себе си, загрижен. Той ми каза, че искал да замине за Чикаго. С мъка предотвратих това намерение, защото знаех, че мъжът ми ще бъде извънредно обез-

⁹ Комитет на американските активисти. Бел. прев.

¹⁰ Проверка на лоялността. Бел. прев.

¹¹ „И ние сега ще се качим горе и ще кажем на пациента да бъде търпелив.“ Бел. прев.

¹² „Ние няма да се качим горе и няма да му го кажем.“ Бел. прев.

докоси. От страна на Хайнрих това беше много мило, но можаш да му кажа само: „Моля ви не правете това.“ Тогава той му изпрати телеграма в болницата, която не показах на мъжа си, защото от нея лъхаше такава дълбока загриженост, от която моят мъж би помислил, че животът му се намира сред най-голяма опасност. Но Хайнрих се беше привързал към по-младия си брат в една изненадваща и растяща степен. Неговата привързаност и скромността му растеше с течение на годините. Не беше никакво кокетство, когато веднъж при някакъв разговор той ми каза: „И тъй, от нас двамата Томи е по-големият, това е сигурно и върху това съм свършено наясно.“ Той действително го чувствуваше и едва ли не обожаваше брат си. На Ерика казаше: „Твоят баща и аз сега се разбираме много добре в политическо отношение, само че твоят баща е малко по-радикален.“ Когато Хайнрих загуби жена си, той живя известно време при нас и аз се грижех за него, безпомощен, какъвто си беше през всички останали години. Нешата с Нели не бяха хубави. Когато беше жива, всеки миг ми викаха по телефона — била намерена в калта. Тя управляваше кола, което беше научила в Калифорния, и често пъти беше намирана пияна на кормилото. В пияно състояние на кормилото — та това е строго наказуемо, нали? На два пъти я отвеждаха в санаториум за нервно болни. Често пъти беше правила опити да се самоубие, докато при петия път най-сетне сложи край на живота си със свръхдоза от пришивателни средства. Хайнрих беше много страдал от тези нейни депресии, а след това и от загубата ѝ. Смъртта на неговата жена го направи още по-самотен. Обади се у нас по телефона и когато го запитах: „И тъй, Хайнрих, как сте?“, той каза: „Не сме добре. Нели току-що почина.“ Такъв беше той — един твърде странен човек. Той беше и много сустен. Нели и той обитаваха по мое мнение лошо, старомодно, неприветливо жилище, наблизо до град Лос Анжелос, доста отдалечено от нас. Когато Хайнрих идваше у нас, аз го докарвах с колата и го връщах с нея. След като Нели почина, хазайнът го предупреди да напусне жилището. Известно време договорите за наем бяха замразени, но след това закрилата, учредена в полза на наемателя, беше премахната. Хайнрих беше привързан много към жилището, защото беше свързано със спомени за Нели и не искаше в никакъв случай да го напусне. Той съчини едно писмо, което трябваше да бъде преведено на английски език и в това съчинение се казваше: „Мистер Ман няма да предаде жилището, защото той не иска и защото той не трябва да го напусне.“

Той трябваше обаче. Намерих му в Санта Моника едно много удобно жилище, недалеч от нас, което естествено за мен, а и за него беше по-добро. Всъщност то беше такова, от каквото се нуждаеше. Къщата имаше голямо жилищно помещение с въгъл за трапеза, баня, кухня и две спални стаи, едната за него, а другата за икономката, която едновременно беше и школувана болногледачка. Тя беше емигрантка и се грижеше за него така добре, както никоя друга от неговите страни жени не го е гледала.

Случай с това жилище по мое мнение беше щастлив и аз му казах: „Хайнрих, сега действително намерих за вас нещо хубаво. Вярвам, че ще ви хареса. Днес след обяд ще отидем с колата и ще го разгледаме.“

Показах му всичко: „Вижте хубавата жилищна стая. Там е мястото за вашите регали, тук пък можете да поставите вашите шкафови с книги. Тук пък е вашата спална стая и тази на помощницата ви.“ Той каза: „Да, но къде ще се храним?“ Аз казах: „Господи, Хайнрих, аз мисля, че там, в въгъла на хола? Нали?“

Ако се поставят крълата маса и столовете в трапезарията, нали? Аз мисля, че няма да дават големи динета въобще. А отвъд е кухнята с отвор, през който ще се подават ястията.“

Но къде ще се храним? Той си имаше своите претенции и ги предявяваше с една странна смесница от формалност и комичност. След това прие милостиво жилището, наредих всичко в него и после той влезе там.

Колкото повече застаряваше, толкова повече се привързваше към Любек и отново четеше „Буденброкови“, и на пределна възраст говореше все повече и повече на любекски диалект.

Един ден някакъв стар познат от Любек, с когото той не беше приятел, му писал. Този познат обичал да рисува с маслени бои. Той беше адвокат и вече възрастен господин. Той писал на Хайнрих дали не би могъл да му достави маслени бои. Хайнрих се обади веднага по телефона: „Катя, този господин има крайна нужда от маслени бои, погрижете се да ги намерите веднага и ги изпратете.“ Казвам: „Хайнрих, но сега остават само осем дена до Коледа. Имам да свърши

вам ужасно много работа. Всички деца ще дойдат, ще трябва да ходя на пазар и да свърша толкова много работа. Не би ли могло да го сторим непосредствено след празниците?"

Той каза: „Ех, Катя, вие сте толкова добросъвестна, за да не сторите това. Защо пък не веднага?"

След това аз го и сторих „веднага“.

Той прие назначението си за председател на Академията в Източен Берлин. Беше хубаво, дето го повикаха, но едновременно аз виждах с голяма загриженост, че здравето на Хайнрих беше разклатено и си мислех, че ще го поставят на показ, че ще трябва да държи речи. А той не беше човек за такива неща. Писах до Академията, когато дойде там, да бъде много щаден. Той не е човек, който ще се явява на събрания, за да държи речи. Нужни са големи грижи и събразителност. Той не може да доживее назначението си и така може би беше съвсем добре. макар, че един залез на живота сред достойнство и почести би бил повече от желан след едно неблагоприятно десетилетие в Америка, която не си взе бележка за него. Той умря твърде блажено. Сутринта болногледачката ми позвъни: „Ах, господин Ман още не се е събудил. Сърцето му тупти, но той изглежда безжизнен, не се събужда.“ Казах веднага: „Това не вешае нищо добро. По-добре е да извикате лекар. Лекарят диагностицира веднага, че се касае за кръвоизлив в мозъка. Хайнрих е прекарал последната си вечер пред радиото и слушал музика. Той обичаше италианска музика и нашият тамошен преподавател предаваше нея вечер концерт от Пучини. Пучини, когото Хайнрих обичаше най-много от всичко. Слушал е музика, легнал си е ободрен и радостен и е заспал, за да не се събуди никога вече. Той беше на 78 години и смъртта го завари пред неговия рожден ден — 27 март. Рожденият ден на Голо се пада на същата дата и той казал на племенника си: „Нали на 27 март ще се празнува? Гледай да дойдеш.“

Тогава Голо беше професор в Клермон, в един колеж, отдалечен на много авточасове от нас. Но Хайнрих настоявал: „Трябва да дойдеш, Голо!“

До този двоен рожден ден обаче не се стигна.

Адорнови живееха по това време също в Калифорния. Адорно, по-точно Визенгрунд-Адорно, даваше на мъжа ми съвети по музика при написването на „Доктор Фаустус“. Моят мъж се разбираше много добре с него и му изказа в „Произходът на доктор Фаустус“ голяма благодарност за неговите съвети, помощ и подкрепа. Бруно Валтер не му е давал съвети, а с Шьонберг всъщност не се е съветвал, при все че мъжът ми в разговори, когато той идеше у нас или ние бяхме у тях, е изкопчвал по нещичко. И вярвам, че Шьонберг водеше тези разговори с удоволствие, но истинският съветник на мъжа ми беше Визенгрунд-Адорно.

Мъжът ми прочел на Бруно Валтер книгата на части и Валтер бил докачен от мисълта, че музиката била нещо така тайнствено, опасно демонично, едва ли не в съюз с дявола. Такова нещо той не искаше и да знае. Как така музиката? Как може музиката, нещо така възвишено, музиката, която привлича към себе си децата, да поставя някого в опасност? Това той никак не искал да прозре. Съветите на Визенгрунд-Адорно бяха от музикално-техническо естество, а там той беше много посветен. Смятам, че те двамата едва ли са спорели, всичко вървеше много гладко и мъжът ми едва ли му е противоречел. Разговаряли са, мъжът ми го е питал, но Адорно нищо не му е продиктувал.

Тъй като Адриан Леверкюн е модерен музикант, не може да съществува съмнение, че Адорно е могъл да посъветва моя мъж във връзка с по-късните композиции на неговия герой, като „*Aprosa lipsis am figuris*“, както и относно Кречмаровото гълкуване на Беговеновата соната за пиано опус 111. Ала изложението е от край до край на моя мъж. Адорно му е обърнал внимание върху някои неща, обяснил ги е на Томас Ман и му е назвал специалните понятия. Голямо заблуждение е, когато след това Адорно смяташе, че книгата в съществената си част била написана от него, тъй като музиката играела доста голяма роля в нея. Понякога той беше като пошурял от претенции и блазираност. Беше много смешно и съществуват няколко анекдота за „неговия“ „Фаустус“. Имахме една обща приятелка — Ева Херман. Тя правеше отлични карикатури и притежаваше много вкус. Херман си построил прелестна неголяма къща и затова ни канеше на трепеза винаги поред. Тя имаше голямо жилищно помещение, но място за вечеря при нея не намираха повече от шест души. И така тя канеше още шест до осем души за след вечеря на кафе и ликьор. Адорнови бяха преди четиринадесет дни на вечеря и ето че ние и още

една съпругеска двойка дойдохме наред. Не знаей кои бяха тези хора. Случи се беда, електрическата печка отказа да работи поради късо съединение и вечерята се забави с четиридесет минути. Поради това гостите, поканени на аперитив, бяха дошли рано — бяха пристигнали още в 8 часа и три четвърти. А първи бяха дошли Адорнови. Нашата приятелка изтича веднага в жилищното помещение и каза: „Случи се малка неприятност, вечерята се забави поради тази и тази причина с четиридесет минути, съжалявам ужасно много. Ние ще поседим по-кратко време на трапезата, но ако бихте пожелали междувременно да хвърлим поглед в новите списания, най-новото издание на „New Yorker“ е тук, може би ви интересува, разгледайте го малко.“ Тогава Визенгрунд-Адорно каза: „Туй, дето ме оставяте да чакам тук, е такава обидна среща с Томас Ман. Наистина не съм в състояние да го приема. Непонятно ми е.“

Странно схващане беше това отъждествяване с Томас Ман. Един следобяд моят мъж си беше полегнал след трапезата, както винаги правеше. Аз седях в стаята и се занимавах с нещо. Стаята имаше врата, която водеше към градината. Тя беше отворена. Изведнъж виждам как Визенгрунд-Адорно иде през градината. Той беше облякъл изцяло тъмен костюм. Той влиза и аз казвам: „Но, господин докторе, така тържествено, и то през градината.“ Той направи съвсем сериозна и официална физиономия и каза: „Да, много неприятна работа е“ и ме попита дали може да поговори с мъжа ми. Аз казвам: „Не, та вие знаете, че той спи по това време, но ако бихте пожелали да го почакате половин час.“

Той седна, поведомеко разговор и изведнъж започна да разправя за своята голяма грижа: Мъжът ми в своя „Произход на доктор Фаустус“ не бил споменал Хоркхаймер. Аз му казвам: „Но как така? Господин Хоркхаймер е наш любезен приятел, но с „Произходът на доктор Фаустус“ той няма ни най-малко общо, а че вие сте помагали на моя мъж, това е известно надлъж и напречно.“ Визенгрунд-Адорно каза: „Не, не това е невъзможно. Хоркхаймер ще бъде дълбоко засегнат.“ Аз отвърнах: „Да, и какво да направим?“ А той: „Виждам само една възможност, мъжът ви най-малко да рецензира една нова книга, например в „New York Times.“ И по този начин работата беше уредена: книгата беше от Хоркхаймер и Адорно, тяхната „Диалектика на просвещението“. Тя беше изпратена на мъжа ми и когато Голо дойде, той му каза: „От тази работа не разбирам нищо. Не можеш ли ти да напишеш рецензията?“ Голо я написа, „Ню Йорк Таймс“ я напечата под името Томас Ман.

След като се бяхме завърнали и заживели отново в Швейцария, един ден дойдоха — трябва да е било 1952 или 1953 година — студенти от Франкфурт, от тамошния социологически институт, където Адорно преподаваше, интервюираха моя мъж и го разпитаха за Адорно. Мъжът ми каза: „Да, да, Адорно ми помагаше много в музикалните работи.“ Тогава аз казах: „Разбира се, но това не е основание да смята или трябва да смята, че той е написал книгата.“ Студентите докладвали на Адорно и естествено аз му станах много неприятна. Но аз смятам, че фактите имат предимство пред суетата, нали?

Начинът, по който работеше Томас Ман, беше феноменален. Когато пишеше някоя книга, той се задълбочаваше така нечувано много в нейния евентуален предмет и проучаваше много, и все още, и още непрекъснато, докато се занимаваше с нея. Той си набавяше всичко, което имаше познавателна стойност, набавяше си маса материал. Но шом книгата беше готова, той забравяше всичко.

По времето на „Доктор Фаустус“ той беше наред с другото голям теоретик на музиката, по време на „Йосиф“ — голям египтолог, ориенталист и теолог, медик за нуждите на „Вълшебната планина“. Но забележително и странно — той бързо забравяше всичките си помощни средства, както и придобити познания.

В архива „Томас Ман“ в Цюрих се намират всички книги, които е използвал за „Йосиф“. Той се занимаваше твърде живо с ориенталски работи, след това ги усвояваше и всичко преработваше в книгата и тогава, шом беше в състояние да напише *finis operis*, ориенталистиката не го интересуваше повече. Така беше с всичките му работи. Качества на учен той не притежаваше. Той вземаше това, от което се нуждаеше, и повече не искаше. Той казваше шеговито, че не знаел нищо повече от това, което имало в неговите творби и затова не бивало да го разпитват и изпитват.

Само както се каза, към музиката проявяваше винаги интерес. Тя беше изключението. Тая наклонност не угасна никога у него.

Синът ми Михаел има две момчета. Едното от тях, малкият Фридо, е моделът за Непомук Шнайдевайн във „Фаустус“. Моят мъж обичаше много тоя внук. Когато писа на Бруно Валтер за плана си да предостави на малкия Фридолин да играе роля в книгата, Валтер му отговори, че това било хубава идея и че той си представял тази глава като някое „алегро модерато“.

Старите и състарените лица след толкова дълго време, след войната. Невинаги беше възрадащо. Ние познавахме Вили Фуртвенглер. Бащата на Фуртвенглер, когато бях дете, беше много известен археолог, който преподаваше в Мюнхенския университет. Моите родители познаваха семейството, както беше обичайно сред професорите. Вили Фуртвенглер беше четири години по-млад от моя брат близък и от мен. Майка му го държеше въпреки като момче „чудо“. Той изглежда и не порасна, защото си остана дете „чудо“. . . след това стана възрастен. Срещали сме се случайно в Мюнхен и на Тегернзее, където те имаха имение. Вили Фуртвенглер остана в Германия, в Берлин, докато ние напуснахме страната през 1933 година. Като се завърнахме през 1952 г., той писа на мъжа ми писмо — хубаво би било, ако се видят сега. Моят мъж му отговори, че желанието му прави чест, радва го до известна степен, но между тях лежала твърде голяма, прекалено голяма пропаст и той смятал, че тази среща няма да бъде от полза и може би трябвало да се откаже от това намерение. Това докачило Фуртвенглер до безумие и при някакъв случай той се изразил, както следва: „Аз не съм Томас Ман, за да сменям при всеки случай националността си така, както се сменя риза.“ А след това то беше и напечатано. Никой не е мислил, че Томас Ман ще достигне осемдесетгодишна възраст и никой не е и помислил, че преди всичко той ще бъде до осемдесетгодишния си рожден ден така работоспособен. Той беше нервен, чувствителен, изпадаше лесно в депресии, но това се случва с мнозина от хората на изкуството. Здравото му не беше никога много стабилно, винаги все си имаше по някоя болка; най-тежкото заболяване беше рак в белия дроб, но той се възстанови много бързо и девет години след това почина от артериосклероза. Отначало лекарите диагностицираха тромбоза, но това възпаление на вените в крака беше само секундарно явление.

Годината, в която се чествуваше Шилер, съпадна с неговата осемдесетгодишнина. Той написа речта „Опит върху Шилер“, която следваше да изнесе в Щутгарт при тържеството. Той работи толкова много над тая реч, че тя беше все повече и повече удължавана, докато най-сетне достигна 120 машинописни листа, а бяха предвидени само 20 листа.

Когато Томас Ман подготвяше някоя беседа, тя винаги беше прекалено дълга. Задача на Ерика тогава беше да предприеме необходимите задрасквания и съкращения. В това тя беше майсторка. Тя трябваше да съкрати речта за Шилер до една шеста.

Тържеството в Щутгарт беше внушително. Публиката беше видимо развълнувана. Беше голямо напрежение. А след това поехме за Любек, където останахме цяла седмица и Томас Ман бе провъзгласен за почетен гражданин на града Любек. В един от дните той чете в градския театър от свои творби в продължение на час и половина. Даже и при така запълненото и богато на програми посещение в Любек той не искаше да изпусне спектакъл в градския театър. През целия си живот той ходеше на театър с удоволствие, за да гледа немска пиеса. Тя му липсваше в Америка. Една пиеса, „Фиоренца“, бил написал на младини и Макс Райнхардт, когото познавахме добре от Берлин, а по-късно и от Америка, му казваше винаги в Берлин: „Господин Ман, достатъчно е да напишете само някакъв диалог и аз ще го поставя веднага, такъв, какъвто и да бъде!“ Но той никога не се реши. Съвсем накрая поиска да напише една пиеса „Сватбата на Лютер“, но той беше събрал само материала и не беше написал нито ред до своята смърт. Неговата област беше романът, прозата. Той притежаваше наистина чувство, че е последният голям немски разказвач. Беше наясно, че буржоазната епоха е отминала и че би трябвало да дойде и ще дойде нещо друго. Но той принадлежеше на тази епоха, макар и да беше склонен да пародира нейните слабости.

За въздействието на своето творчество не беше съвсем сигурен. Винаги е казвал: „Това не може никой да предвиди.“ Но ето сега—петнадесет години от смъртта му — и творчеството му е още живо. Той постоянно е говорил с изключително благоразположение за неща, които вероятно ще настъпят, които не можеха да се видят в подробности. Собствено той е говорил, без каквато и да е болка от раздялата с буржоазната епоха. Сигурно е имало неща, за загубата на които би съжалявал, ако бе я преживял. Лично той се разглеждаше като последен от една велика епоха.

Превел от немски: Борислав Филипов

НАРОДНИЯТ БУДИТЕЛ СТЕФАН ЗАХАРИЕВ

ИВАН СЕСТРИМСКИ

Той е един от най-големите и заслужилите възрожденски дейци на Пазарджик и Пазарджишко, който заявява, изгарян от любовородно въодушевление, от най-чист патриотизъм, че иска, макар и „в преминала возраст“, „да послужи и аз народу си с нещичко“. Но значението му като народен будител, книжовник, географ и историк далече надхвърля пределите на родния му град и на Пазарджишкия край. С не по-малка ревност Стефан Захариев работи за народността пробуждане и за просветата и на други райони, сътрудничи на няколко периодични издания, пише и превежда книги, между които на първо място стои неговото известно „Географико-историко-статистическо описание на Татар-Пазарджишката кааза“, което и български, и чужди учени приемат за най-значителното краеведско проучване у нас до Освобождението. Този труд го представя „като завършен историк“, който се отнася критически към събрания до него документален материал и който, както се изразява Хр. Вакарелски, „съпоставя фактите, вглежда се задълбочено в документите и твърденията и в зависимост от нивото на тогавашната наука приема или отхвърля твърдения и изводи, спори енергично, изобличава в преднамерено извъртване на истини, документално опровергава“¹.

Стефан Захариев е рожба и създание на една историческа епоха, когато фанариотите и Цариградската гръцка патриаршия са принудени да минат от настъпление в отбрана, а скоро и в пълно отстъпление поради непрестанно засилващата се борба на българите за извоюване на църковна и национална независимост. Съдбата на Стефан Захариев до голяма степен напомня за съдбата на Васил Априлов и на редица други наши възрожденци, минали през елинофилството и гръцката култура, за да станат по-сетне пламенни ратници на българщината, създатели и ревнители на българската просвета и култура.

Родът на Стефан Захариев е между най-знатните родове в с. Сестримо, Пазарджишко, участвувал в ръководенето на селото и в отбраната му срещу кърджалийските нашествия. След едно от тези поредни опустошения на кърджалийските орди Георги Секулов, дядо на Стефан Захариев, се видял принуден да напусне изгореното село и да се установи в Пазарджик. Но и в града предприемчивите и трудолюбиви синове на Георги Секулов бързо се замогнали и издигнали. Стефан Захариев е роден около 1810 година в семейството на Захарие Г. Секулов, състоятелен кожухар, „сполучил да стане кюркчибашия на Гаванозоглу с привилегия да носи зелен биний“². По това време българските училища са голяма рядкост, а и те се намират още в килийния стадий на своето развитие. По тази причина пазарджишкият кюркчибашия изпраща сина си в Пловдив, за да изучи гръцки език. След като се връща в Пазарджик, Стефан Захариев се посвещава на търговска дейност, отначало при баща си, а по-късно, вече напълно самостоятелен, започва да търгува с „железарство, дървен материал и с пашкули“.

¹ Хр. Вакарелски. Научна дейност на Ст. Захариев и неговото „Описание на Татар-Пазарджишката кааза“. Юбилеен лист, ноември 1965 г. Издават Организационен комитет и Окръжен народен музей — Пазарджик.

² Животът на Стефана Захариева от гр. Т.-Пазарджик. — Училищен преглед, г. V, 1900, 658—668. Под биографията е поставен инициалът Х. Авторът ѝ е Христо Захариев, син на възрожденца, дългогодишен учител в различни краища на българските земи.

Ала търговската му работа е свързана с чести пътувания и те до голяма степен разширяват интелектуалния му хоризонт, неусетно дори го карат да прави сравнения с живота в други райони на страната и в чужбина, да възприема критично действителността в Турско. Търговската професия обаче не му се удава и той се вижда принуден да потърси другате препитанието си. Така по неволта става държавен служител — правителствен ковчезник (сандък емини) в родния си град. На тази длъжност го сполетява нещастие, което е могло да го доведе до безилка. Местният управител Махмуд бей Гаванозоглу, присвоил си неограничени права върху имота и живота на българите, започнал да строи голям сарай, обграден с двойни крепостни стени. Махмуд бей взел от ковчезника голяма сума, но се опитал да унищожи документите за тази сума. Съобразителният Стефан Захариев успял да предотврати това престъпление на жестокия управник и знаейки какво го очаква, веднага заминал за Цариград, където със съдействието на гръцката патриаршия успял да се оправдае след едногодишна съдебна давия. И ако правителството наказва пазарджишкия управник, то върши това не толкова заради опита му да задигне държавни пари, а защото е решило, че със строежа на този дворец-крепост Гаванозоглу си е поставил някакви антисултански замисли и кроежи.

Цариградската гръцка патриаршия още веднъж се застъпва за Стефан Захариев, останал без работа и без средства след едногодишните усилия да се оправдае, като го назначава за заместник на плодивския гръцки владика в Пазарджик. Новата длъжност също така му позволява да пътува предимно в границите на Татар-Пазарджишката кааза. През този период именно той започва да събира, сега вече системно и с увлечение, материали и данни от най-различно естество — археологически, исторически, географски, статистически, стопански, фолклорни, демографски и книжовни паметници. Това събирателство не е плод само на колекционерска страст. Сега то е свързано с определена предпоставена патриотична цел — да проучи бита и миналото на българите от този край, с които го свързва общ родов произход. Така изучаването на хората и живота по горното течение на Марица оказва голямо въздействие за пробуждане на българското съзнание у Стефан Захариев, за засилване на обичта му към неговия български народ, най-обезправения и експлоатирания народ в пределите на Османската империя. Не по-малко влияние върху народиостното и нравственото преустройство оказва и общото раздвижване на българите в града, създаването на български училища, борбата за замяна на гръцкия език в черквите с българо-славянски език и т. н. „За него е било невъзможно да стане отведнъж пионер на народното съзнание, а гледал преди всичко да се подготви за тази дейност. Така той постепенно добре изучава писмения български език, самообразова се, след което пламва у него идеята за народно възраждане и през периода на църковната борба го виждаме като прав книголюбец и родолюбец в Пазарджик.“³ През първата половина на петдесетте години на миналия век Стефан Захариев все по-определено и открито участва в борбата на българите и от приятел на гърцизма, на гръцкия език и култура става техен гонител. И още при първите му антифанариотски прояви го уволняват и той отново трябва да търси другате препитанието си.

Лишен от редовен доход, Стефан Захариев преживява период на тежък недоимък и бедност, когато не само не може да плаща дълговете си, но няма средства да задоволява дори най-елементарните нужди на семейството си. За бедственоото му положение можем да съдим по едно негово писмо от пролетта на 1860 година до д-р Ст. Чомаков: „Не зная вече що да права, срам ме е да ходя по света и с молбите си утиячих всичките приятели, както и вас, но като приятел и човек благосъвестен пак ида да ви помола, ако не делом, а то словом да ми помогнете да проговорите на господин Георгаки да ма не лишава от домът ми в такъв светли ден, гдето чловецити нарочито тръгват от далечни места да си дойдат у домът да празнуват Великден, а аз да остана в чужда къща без една парича с голи деца — непременно да плачат, когато всичките ся радват. . .“⁴ Един такъв остър пристъп на безпаричие и немотия няма да продължи

³ Ст. Захариев. Географико-историко-статистическо описание на Татар-Пазарджишката кааза с една карта и таблица на различни стари паметници. Фототипно издание с коментар. 1973. Научен коментар и редакция — проф. Ив. Батаклиев, Ал. Арнаудов. Няколко думи за книгата и изданието, с. XI.

⁴ Ив. Батаклиев. Град Татар-Пазарджик. Историко-географски преглед, 1923. С., с. 357.

дълго време, но и по-нататък Стефан Захариев няма да благоденствува безгрижно, защото та-
къв е халът на повечето родолюбци по онова време, които са се впрегнали да разорават народ-
ната нива и да воюват за едно по-щастливо бъдеще на своя поробен народ.

Стефан Захариев отдава всички сили и средства, с които разполага, за да подпомага дей-
щите, ратуващи за църковна независимост, за създаване на добре устроени училища и други
народни дружества и организации. Той се нарежда между ония патриоти в Пазарджик, които
не жалят нищо, дори и живота си, та стъпка след стъпка да отнемат терена, завладян незакон-
но от гърците и техните оръдия — гръкоманите и цинцарите в българските земи. Гражданст-
вото бързо оценява родолюбивата му дейност и го избира за секретар на българската черковно-
училищна община и за член на мезлища (правителствения съвет) в Пазарджик. Той става по-
стоянен библиотекар и книгоснабдител на училищните библиотеки и настоятел на периодичния
печат. То му дава възможност да предлага и да осъществява редица културно-обществени
почини, които активизират българщината в града и целия край и създават благоприятни усло-
вия за патриотичното възпитание на младежта, за привличането и участието на широките слое-
ве на занаятчиите и селяните. Един от тези почини е тържественото чествуване на Братя Кирил
и Методий, което започва още от 1859 година и бързо придобива всенароден характер. За раз-
мерите на тези катагодишни чествувания на 11 май (днес 24 май), за подема на патриотичните
настроения дава представа една дописка, поместена в бр. 10 от 6 юни 1864 година на в. „Съвет-
ник“. Тук цитираме само откъса, описващ манифестацията на учащите се, духовенството и
народа:

„Народът, който от благоговение беше ся затекъл от всичкият град, даже и от селата, да
сичуствува в това народно тържество, беше толкоз многочислен, шото не само църквата,
но и дворът черковен беше пълен от мъже, жени и деца, натруфени като на Великден.

Парадата стана по тоя начин: подир отпуст излязоха клепалата напред, подир тях уче-
ниците от девическото училище, 80 на брой, облечени все в бели дрехи и препасани с червена
пантлика, с венци на главите им и наредени да върват по две, под управлението на учителката
г-жа Милева Барака; подиря им също по двама по двама, учениците от взаимните училища под
управлението на взаимно-учителите г. Х. П. Ковачева и А. Владимиров; подир тях учениците
от главното училище под управлението на главният учител г-н Ю. Ненов, всичките с по една
свещ и китка в ръцете си; след свещниците, херувимите, кръстовети и певците и после священ-
ни лица, от които архимандрит Партений носеше святото евангелие, духовник Игнатий ико-
ната на българските просветители, украсена с цветя, а други образити на священоначалниците
ни, които стояха в църквата на владишкия стол, догде ся свърши божествената служба и най-
последе многочисленият народ. . .“⁵

Една от постоянните грижи на Стефан Захариев е да подкрепя училищата, да търси под-
ходящи учители за тях. В това отношение той е всеотдайно ревностен, неуморим и е готов да
отговори на всяка молба, на всеки вопъл и зов, а тези повизи са постоянни и идват от разни
градове и села. А най-често той сам поема инициативата и праша български учители, за да
задоволи растящите нужди навсякъде, където живеят българи, които искат да водят борба сре-
щу гръцкото духовенство и гръцкото богослужение в черквите, срещу гръцкия език и панели-
низма на фанариотите. „Учителите Ст. Джансъзов, Теод. Ненов, Ат. Божков, Тома Попов,
учителката Арапа Атанасова и други — отбелязва синът му Хр. Ст. Захариев — са били пър-
вите, изпратени от него учители по Драмско, Неврокопско и Серско. . .“⁶

За да се види обхватът на неговата обществена и културна дейност, трябва да се спомене,
че Стефан Захариев участва в учредяването на читалище „Виделина“, на женското дружество
„Просвета“ и пр. В продължение на няколко години е главният разпространител на почти всич-
ки вестници и списания, издавани в Цариград, както и на някои други включително и в „Дунав-
ски лебед“ на Г. С. Раковски. От кореспонденцията му, от която е оцеляла малка част, проли-
чат усърдието и енергията му в ежедневната работа по разпространяването на печата не само
в града и околната, но и далече извън тях.

⁵ Пак там, 424—425.

⁶ Х. Животът на Стефан Захариев. — Училищен преглед, г. V, 1900, с. 664.

Стефан Захариев дружи с местните интелегенти, подкрепя всяко тяхно културно начинание, насърчава ги в помислите и стремежите им за просветното издигане на еснафи и селяни. Дори неведнъж си създава неприятности, защото се застъпва за беднотиите в града и околните селища, безмилостно ограбвани от турските управници, гръцкото духовенство и българските чорбаджии: „... разгневили са, че не оставям да угнетяват и събличат сиромашия. ...”⁷ Той дружи със Станислав Доспевски и високо цени изкуството му. За да му създаде по-добри условия за работа, да го поощри в творческите му занимания и замисли, Стефан Захариев пожелава да му изработи портрет, като същевременно убеждава и други състоятелни хора да последват примера му. Без грижите и старанията му Станислав Доспевски едва ли щеше да създаде тези няколко портрета, които се отличават с високо качество на изпълнението, с големите си живописни достойнства и днес ние едва ли щяхме да имаме представа за образа на бележития възрожденец. Тази творба на художника представя Стефан Захариев като типичен български интелегент от шестдесетте години на миналия век — буден поглед, високо чело, което се подава изпод феса, правилни черти, две бръчки-бразди, спускащи се от двете страни на устата му, които дават меланхолична отсянка на лицето му. Снягът му Христо Ст. Захариев описва този портрет, изработен „с маслени краски в естествената големина до пояса“:

„В своя тогавашен широк, но отличен от другите костюм с червен фес на главата, пепелява чохена салтамарка със самурени боази, вишнева скъпа антерия от гизия, с челини чохени шалвари и тароболуспояс, Ст. Захариев в дясната си ръка величествено и гордо държи един екземпляр от „Български книжици“⁸. Разбира се, в последните думи на описанието явно проличава пиететът на един син, който високо цени нравствената сила, енергията и родолюбивата дейност на баща си и свято тачи паметта му.

През 1858 година в Цариград се създава императорският френски лицей и чрез своя пловдивски представител турското правителство нарежда да се представи някой добър ученик от Пазарджик, който да бъде изпратен да се учи в новото училище. С тази мисия е натоварен Стефан Захариев и той, вместо да прати сина си Христо, както го съветвали някои негови съграждани, избира Константин Величков, който вече е проявявал разностранните си способности. Вярно е, че Стефан Захариев се е опасявал да не бъде обвинен в бащино пристрастие и семейственост, но навярно е предпочел сина на Петко Кюркчията, защото с верния си нюх е предусетил, че от този черноок, с горящи очи юноша може да излезе човек, който ще бъде полезен на своя народ.

За да се види колко е широкообхватна дейността на Стефан Захариев, трябва да отбележим и участието му в строежа на новия мост на Марица, извършен през 1860 година. Две години преди това при едно наводнение, „голямата вода“ на придошлите Марица и Тополница разрушава старата маричина кюприя. Двете реки „занесоха от Пазарджика 10 махали, сиреч половината“, както е отбелязано в „Цариградски вестник“, 1858 година, бр. 399⁹.

Но неизтощимата си работоспособност и пламенната си любов към „майка си мила България“ Стефан Захариев впряга в борбата за придобиване на църковна независимост. Като мнозина от възрожденските дейци и той смята, че нашият народ трябва и може сам, със собствени си сили и воля да извоюва своето откъсване от Цариградската гръцка патриаршия, да си създаде своя самостоятелна църковна организация и по този начин да осъществи един от своите вековни идеали. Той подкрепя това всенародно движение и бързо се издига до положението на ръководен деец в Пазарджик, а и в Пловдив, Пешера, Неврокоп, Драма, Пиротско, Пирдоуско и пр. Той застава начело наред с още неколцина родолюбци в двубоя за прогонването на гърците от най-голямата черква в града, което успешно завършва на 19 октомври 1859 година. Той оглавява пазарджишките еснафски организации, които дават отпор на всяко нареждане на пловдивския гръцки владика и смело се опълчват срещу някои чорбаджии, поддали се на интри-

⁷ Ив. Батаклиев. Град Татар-Пазарджик. Историко-географски преглед. С., 1923, с. 371.

⁸ Х. Животът на Стефан Захариев. — Училищен преглед, г. V, 1900, с. 664.

⁹ Ив. Батаклиев. Град Татар-Пазарджик. Историко-географски преглед. С., 1932, с. 412.

гитя на гръцките духовници и ръководещи се само от личните си интереси. Неговите наблюдения и обобщения в това отношение са забележителни. Съвсем ясно и категорично той разделя българите на три „пояса“, ако речем да употребим неговата терминология. Всъщност той разкрива още по онова време класовото разделение на българския народ и доста вярно определя родолюбие и дейността на тези три „класи“. В едно свое писмо от 6 януари 1863 година до Йоаким Груев пише между другото: „Между българити родолюбие ся намира само в средният пояс, големити си гонят интересът, и само тлъсти и големи думи има в них, и в долните като прости нито разбират що е народност.“¹⁰ Естествено пазарджишките чорбаджии, поне най-върлите привърженици на гръкоманството и на турските аги, не му остават дължни и системно го следват. За съжаление срещат се хора и между интелегенцията, които го хулят и оклеветават. Най-непримиримият между тях несъмнено е даскал Йордан Ненов, който го нарича „българогонител“, „предател“ и пр. Дори и след смъртта на Стефан Захариев даскал Ненов продължава да си служи с подобни обидни нападки в книгата си „За възраждането на българщината в Татар-Пазарджик“, 1890 година.

Стефан Захариев е автор на редица изложения и протести против деянията на гръцките архиепископи, подписвани от стотици и хиляди българи, праща молби и искания до турската администрация в Цариград за назначаване на българи за свещеници и владци. Особено е ценен и уважаван той в Пловдив, където правят силно впечатление изказванията му пред местните власти, преди всичко с демократичността си, с напредничавите си възгледи и националноборческия си дух, със системната защита на българските интереси и искания. И затова неслучайно когато през 1862 година д-р Ст. Чомаков по семейни причини решава да се откаже от своята мисия в Цариград, пловдивските български първенци предлагат да го замести именно Ст. Захариев. В писмо-покана от 26 февруари 1862 година, подписано от представителите на Пловдив, Чирпан, Панагюрище, Калофер, Копривщица, Сопот, Пещера, Клисуре и Пазарджик, той е призван в Пловдив, „отгдето да ся отправите в Цариград, докле е още там г-н д-р Стоянчо, за да ви препоръчи и представи, гдето трябва“. Като напуска работата и семейството си, Стефан Захариев тръгва за Пловдив, изпратен тържествено от съгражданите си. Но скоро нещата вземат друг обрат и заминаването на Стефан Захариев за Цариград се осуетява, тъй като д-р Чомаков отново добива възможност да остане на поста си. Това известие „ма поразил като гром“, казва той в писмото си от 19 март 1862 година до същия този д-р Чомаков, когато е трябвало да замести в Цариград, „мойто е положение днес ужасно, и паметта ми ся колебае от отчаянието, и страх ма е от зли следствия за животът ми. . .“, „как да реша да ся завърна надиря с такова безчестие, когато ма ся изпратили торжествено целии народ с децом от градът ни, и толкова писма и аманети, както от управителят ни, така и частни, и тука за уважение на службата ми промених в старо време формата на облеклото си, да оставим на страна разноските и пагубити от работити, но честолубието, но унижението пред вразите народни, по-добре е за мене смъртта, вежели да ся върна надиря тъй. . .“¹¹.

Не е трудно да си представим драмата на Стефан Захариев, оплакващ горката си участ, разтърсен до дъното на душата си от обидата, от унижението и срама, които съдбата му отрежда. Но скоро у него надделява синовното чувство на дълг към народа и отново той търси утеха и лек за страданията си в още по-усилна работа за преуспяване на училищното дело и народната просвета в Пазарджик, в борбата за свободна българска църква.

В тази борба Стефан Захариев участва и със своите публицистични и книжовни трудове. С основание някои историци смятат, че много от дописките, изпращани от Пазарджик и Пазарджишко, и помествани в цариградските вестници, са негово дело. Но и досега не е установено и едва ли ще се установи някога, кои от тези многобройни кореспонденции са плод на неговото перо, тъй като голяма част от тях са обнародвани без подпис или инициали, без какъвто и да било намек за авторство. Ето защо с положителност можем да говорим само за ония дописки, статии и преводи, които са подписани с името му или с инициалите му. Помествани във вестниците „Турция“, „Время“, „Гайда“, „Македония“ и др., те изнасят и коментират разнообраз-

¹⁰ Пак там, 397—398.

¹¹ Пак там, с. 368.

пи въпроси, но определено надделява интересът му към издирването и публикуването на стари ръкописни паметници. Заслужава внимание дописката му, поместена във в. „Македония“, бр. 23 от 4 май 1868 година, в която говори за непоносимото положение на селяните от Пазарджик край. А любовта му към старините е изразена и в превод от гръцки език на два материала, обнародвани в сп. „Читалище“. Първият от тях е озаглавен „Македонско пирувание“ (сп. „Читалище“, г. I, 1871, кн. 7, 210—216) и съдържа писмо, изобразяващо едно „пирувание“ на древните македонци. След писмото следва две страници текст от преводача, който отправя острieto на критиката си срещу една известна по онова време слабост на някои лъжечивилизовани българи в чужбина, и у нас да не говорят на български, а на чужди езици. Една слабост, често подлагана на присмех не само в публицистични творби, но и в художествени произведения. На края на публикацията е отбелязано: „Превел и писал Стефан Захариев на 25-ий март 1870 в Т.-Пазарджик.“

Вторият превод, поместен пак в сп. „Читалище“ (г. I, 1871, кн. 9, 275—285, кн. 10, 308—315, г. II, 1871, кн. 7, 296—303, г. II, 1872, кн. 8, 335—341 и кн. 9, 397—401) е по-голям по обем и по-интересен по съдържание. Той носи характерното за тогава дълго заглавие — „Описание на манастирските книгохранителници с Афонската гора, преведено от английският на гръцки език, и побългарено от Стефана Захариева, татар-пазарджичинина в 1870 л.“. Всъщност това е статия на „някой си учен англичанин Роберт Курзен“, както отбелязва преводачът в своята кратка уводна бележка, в която споменава и за причината, подбудила го да преведе това „Описание...“: „Тук ще видят читателите колко древни съкровища ся сахраняват в манастирските книжарници и черквити в Свята гора, сиреч, стари ръкописи, много важни за археолозите, изображения изкусни от Византийската школа, позлатени ковчези със святи мощи, украсени с безценни камение, превъзходно художествени подароци от различни владетели и самодръжщи... (275—276). Ала този свой книжовен труд Стефан Захариев не ще да е могъл да види отпечатан в списанието, тъй като е бил вече починал, когато са излезли посочените по-горе книжки.

През 1867 година излиза в отделна книга „Невенка, болярска дъщеря. Прикаска. Цариград в книгопечатницътъ на Македония“. Тази „прикаска“ е преработка на популярната повест от руския писател Н. Карамзин. На последната 56-а страница на изданието отново намираме една бележка, която разкрива характера на „превода“ и сочи неговия „редактор“, който всъщност е и издател: „Настоящата повест е прекроена от г-на Стефана Захариева от Татар-Пазарджик, а поправена от П. Славейков.“ Прекроена — това вече показва колко надълбоко преводачът е разоравал и приготвял текста към интелектуалното равнище на тогавашния читател, чиито естетически и духовни потребности не ще да са били големи. Основното, което са преследвали и автори, и преводачи, е техните писания да будят народното съзнание, да засягат патриотичните струни в сърцето на българския читател, за да се готви той за борбата, която взема все по-остри форми и навлиза в решителния си стадий. Миналото трябва да служи на настоящето, трябва да сочи хоризонтите на бъдещето. Романтично-героичното изображение на българското минало е предназначено да буди и да подхранва любовродството у българина, да инспирира най-съкровениите му патриотични упования и надежди. Една такава заветна цел преследва и Стефан Захариев, като авторизира превода на „Наталья, боярская дочь“ и персонажите ѝ стават чисто български, а действието се пренася в Търново и България и т. н. Главните действащи лица Невенка и Светослав са готови да пожертвуват всичко за своето отечество и дори Невенка, крехкото цвете на едно болярско семейство, е готова да грабне оръжието в негова защита. Така под перото на Стефан Захариев, а трябва да кажа и на П. Р. Славейков, повестта на Карамзин, една от популярните творби на руския сантиментализъм, се превръща в „българска“ творба, която оказва положително влияние върху читателите през последното десетилетие на турското робство. Прави впечатление, че тя е четивна и поради яснотата и чистотата на езика, за което несъмнено много е допринесъл големият български поет, рядък майстор на художественото слово. Всичко това естествено е увлякло ученика от Галата-сарайския лицей К. Величков, който я използва като литературна основа за своята първа пиеса „Невенка и Светослав“, поставена в Цариград през 1872 година и издадена в отделна книжка след две години¹².

¹² Освен оригиналния руски текст на повестта Стефан Захариев несъмнено е имал под ръка и двата ѝ български превода на Елена Мутева и Йоаким Груев, появили се почти едновременно през 1852 година.

Веднага след издаването на „Невенка, болярска дъщеря“ Стефан Захариев отпечатва друга книжка, преведена от гръцки език — „Святий Димитрий Солунски и македонските славяне с българите“ (1868). Още на титулната страница е отбелязано — „Издадено от П. Р. Славейков“, а накрая пак се натъкваме на пояснителен текст, който разкрива името на преводача, както и своеобразното на работата на издателя: „Като не имахми оригиналът на настоящето описание, ний си възползувахми от трудът и поправките на трудолюбивият наш съотечественик в Татар-Пазарджик, комуто и подносим благодаренията си за това.“ Последните две страници на изданието (103, 104) са запълнени от две стихотворни творби на П. Р. Славейков, естествено без да са подписани — „За татковина“ и „Басяя“. И тук редакторската намеса на П. Р. Славейков ще да е била осезателна, тъй като езикът и на този превод е сравнително правилен и гладък. Трябвало да се каже обаче, че и Стефан Захариев е притежавал усет за език и стил, развиван и усъвършенствуван постоянно, за което съдим по следващата негова книга, която е издадена от Хр. Г. Данов и е била отпечатана във Виена през 1870 година.

Става дума за бележития краеведчески труд „Географико-историко-статистическо описание на Татар-Пазарджишката кааза с една карта и таблица на различни стари паметници. Съчинено от Стефан Захариев, т.-пазарджиченин“, върху който авторът е работил най-продължително, с необичайна ревност и систематичност, с научна добросъвестност и чувство за отговорност. Идеята за нея се поражда в процеса на дългогодишните му обиколки из Пазарджишкия край, когато започва своята събирателска и краеведска дейност, когато издирва и проучва много и разнородни материали — стари ръкописи, археологически находки, древни монети, надписи и изображения на божества и битови сцени върху мраморни плочи и керамични съдове, народни песни и приказки, легенди, разкази и спомени от стари хора и т. н. В предговора си към „ученолюбивите читатели“ той пише за своя систематичен и споен труд: „... сяка година обикалях по няколко села да изпитвам жителите за старите исторически предания, доколкото помнят старците, и да описувам планините, реките и развалнените крепости и черкви, които са съществували в българските времена, като събирах и колкото ръкописи български са ся укрили от гонителите гръци на българската писменост, в които ся намериха някои отривки и забележвания много полезни за писанието ми, освен това изпитах и някои приятели турци, че имали частни истории, написани подир завоеванието на тези места, от които извлякох няколко изчисления за станалите битви с българите.“¹³

Но подтикът идва и отдугаде. Стефан Захариев намира подобни описания и трудове, но с по-оскъдни данни, неверни при това в големата си част, на Пловдивско от гръцки автори, които не скриват своите антибългарски настроения и шовинистични кроежи. В споменатия предговор Стефан Захариев отбелязва, че бил събрал достатъчно материали и бил готов още през 1851 година, но отлагал написването на труда си, защото не му достигали необходимите знания и не владеел добре писмения български език — „като не познавам граматически българският език, не дерзах български да пиша“. Идва през 1865 година книгата му окончателно е завършена. Покрай будителските и народолюбивите интонации тя съдържа изобилни данни от най-различно естество за Пазарджик и за 113 села, включително и за Пещера, Доспат, Панагюрище, Девинско, та дори и за част от Пловдивско. Майката по своя обем книжка съдържа ценни сведения и „дава незаменимо верен географски, демографски, стопански и административен лик на обширния район от каазата... — както пише Христо Вакарелски. — Ние не притежаваме за онова време друг труд, така обоснован с достоверни сведения, местни названия, разстояния между селища, качества на почви, за горите, размери на производство в земеделие и скотовъдство, статистики, търговия, администрация, данъци и пр.“¹⁴ Особено ценни са бележките, които доизясняват някои посочвания и данни, дадени в основния корпус на книжката. Те съставят едва ли не половината от обема на книжката и често пъти са по-интересни и богати на факти, отколкото текстовете, които обясняват. Наред с новите географски, стопански, демографски и пр.

¹³ Ст. Захариев. Географико-историко-статистическо описание на Татар-Пазарджишката кааза. . . Фототипно издание с коментар, 1870, с. 3.

¹⁴ Хр. Вакарелски. Научната дейност на Ст. Захариев и неговото „Описание на Татар-Пазарджишката кааза“. Юбилеен лист, ноември 1965 г. Издават Организационен комитет и Окръжен народен музей — Пазарджик.

допълнения, тези „потребни забележвания за изяснение на географическо-историко-статистическото описание и някои стари надписи“, както нарича авторът тази втора част от книжката си, в нея доминират материалите за миналото на каазата, за борби, победи и поражения на българското население, за редица предания и легенди, подхранващи народността и верско самочувствие на поробения народ, най-после и за тези „някои стари надписи“, които авторът така старателно и с любов преписва и описва. Тук, от страниците на тези 43 обширни „забележвания“ се долавя полъхът на патриотичните настроения, които са вълнували автора винаги, когато се докосне до миналото на нашия народ, когато заговори за своите любими стари ръкописи, събирани с пламенно усърдие и трогателно българолюбие.

В тази част на труда си Стефан Захариев помества откритата от него и станала широка известна в нашата историческа наука приписка на поп Методи Драгинов, нахвърляна върху страниците на „един на кожа писан Требник, разкъсан до половината“, за трагичното помохамеданчване на родопските българи. Напоследък обаче някои наши научни работници започнаха да изразяват съмнение в автентичността на приписката¹⁵. Разбира се, въпросът е дискуссионен и тегърва ще трябва да се разглежда и преценява от нашите специалисти.

Непосредствено след излизането му от печат трудът на Стефан Захариев получава висока оценка от такива учени като М. Дринов и др., които го смятат за богат извор на най-различни известия и данни, добросъвестно събирани и регистрирани. Главно с него Стефан Захариев заема своето място между първите български книжовници, краеведи и самообразовали се научни дейци, работили родолюбиво и предано през епохата на Българското възраждане.

Но Стефан Захариев оставя и няколко необнародвани ръкописа, включително и незавършени окончателно, от които един са оцелели, а други са безвъзвратно загубени. Преди време беше публикуван в в неговата цялост и точност един ръкопис, запазен в чужбина, известен у нас по някои откъси, поместени в печата още преди Освобождението. Ръкописът представлява отговори на 174 въпроса, които хърватският историк на правото В. Богишич задава на нашия възрожденец. Отговорите, донякъде образуващи композиционно едно цяло, дават сведения за културата, бита, обичаите, семейните и трудовите взаимоотношения, сватбените ритуали, облеклото, родственияте връзки и т. н. на българите от Пазарджишкия край. По този начин Стефан Захариев прави своя принос в нашето народознание и етнография, изяснява редица частно-правни отношения, дава материали за своеобразието на българската душевност, за българския народ като здраво споена етническа и народна общност¹⁶.

Един от тези ръкописи, може би най-ценният, е загубен отдавна. Това е ръкописът на автобиографията му, която покрай информацията за живота, борбите и деянията на Стефан Захариев съдържа и материали за миналото на родния му край. В предговора на известната двутомна „Българска христоматия...“, издадена през 1884 година, съставителите К. Величков и Ив. Вазов, без да знаят, че автобиографията вече е пропаднала, съобщават: „Освен това той е написал своята автобиография, която е оставил да се печата подир смъртта му, но и досега не е издадена. Тя ще бъде един драгоценен паметник за нашата история, особено по черковний въпрос, който С. Захариев е следувал във всичкото му развитие и в който е зед живо участие, особено със своите писма до много общини в Македония, които е поощрявал на борба...“¹⁷

Синът на Стефан Захариев, който е познавал най-добре речената автобиография и който не е могъл да опази при обиските на квартирата му от турските власти, задигнали и други архивни и старинни материали, събирани от баща му, казва, че тя „обширно обемаше по хронологически ред организацията и действията на разните турски опустошителни орди: кърджали, спахии, делибашии, еничери и пр.“¹⁸ Трябва да отбележим и друг негов труд, също изчезнал — „Извлечение и забележки върху Орфеевите химни от 2500 стиха на Ст. Веркович“, както и ръкописа на незавършения превод на „Тримата мускетари“ от Ал. Дюма-баща.

¹⁵ Илия Тодоров. Летописният разказ на поп Методи Драгинов. — Старобългарска литература, 1984, кн. 16.

¹⁶ Петър Хр. Петров. Непубликуван ръкопис на Ст. Захариев от 1867 г. Известия на Етнографския институт с музей на БАН, 1968, кн. XI, 303—333.

¹⁷ Българска христоматия... Съставители И. Вазов и К. Величков. Част I. Проза. Част II. Поезия. Пловдив, 1884.

¹⁸ Х. Животът на Стефана Захариев от Т. Пазарджик. — Учил. преглед, г. V, 1900, с. 667.

Значителна част от изключително ценната му кореспонденция също така е загубена. Известно е, че той е кореспондирал с мнозина наши и чужди научни дейци като П. Р. Славейков, д-р Ст. Чомаков, М. Дринов, Ст. Веркович, П. Шафарик, Й. Груев и др. Но и оная преписка запазена и обнародвана от Й. Иванов и Ат. Шопов, изяснява много моменти от развитието на българския църковен въпрос, разкрива отделни страни от живота и характера на немалко възрожденски дейци¹⁹.

В една дописка, поместена в бр. 19 от 10 май 1871 година на в. „Македония“, дописка-некролог, която е едно своеобразно прощаване с починалия Стефан Захариев, се споменава в съгласна форма за някои от заслугите му и се нахвърлят отделни шрихи от идейно-нравствен портрет.

„Внезапен смъртен удар прекъсна живота на родолюбивият ни съотечественик г-н Стефан Захариев, на 13 миналаго, който потопа в крайна скръб цялото му домородство, всичките роднини, приятели и съотечественици — пише анонимният дописник — почитател на Стефан Захариев. — Днес с неизказана жалост цялата ни епархия изгубва един от най-родолюбивите си граждани, който като главен поборник по църковния въпрос в града ни, с благоразумните си разпорядения управляваше в духовно и обществено отношение цялата ни епархия; освен това поконний беше и горещ ревнител на българската ни книжевност, която и сдоби с някои книжки, за които му сми дължни крайна признателност. Ний не можем да затаим пред народа неутешимата печал на домородството му, което остава в крайна бедност, на приятелите му, които няма да го забравят, и на всичките му съграждани мало и голямо, които единогласно произнасят *вечна му память*; а пък неговото истинско родолюбие и неуморимо старание дано бъде добър пример на всичките ни граждани. *Вечна му память!*“

Т. Пазарджик, април 18, 1871.

И наистина с цялата си народополезна дейност в Пазарджик и Пазарджишко, в Тракия и Македония, със своята готовност да прави всякакви жертви за благо на народа, с книжовното си наследство и особено с краеведческия си труд, Стефан Захариев заслужено се нарежда в число то на ония възрожденци, които поставиха основите на българската църковна самостоятелност на нашето учебно дело, на просветата и културата през последните две десетилетия преди Освобождението на България.

НОВООТКРИТИ ПИСМА НА АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ ДО АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ

МАГДАЛЕНА БАЕВА, МАРГАРИТА ДОЙРЕНСКА

Приятелските и творческите връзки между Разцветников и Каралийчев датират от началото на 20-те години. Сътрудничеството им в прогресивния периодичен печат и посещенията им в клуба на Комунистическата партия укрепват за цял живот дружеските им отношения. Кървавата разпра с възстаналия народ през Септември 1923 г. дълбоко резонира и у двамата младши поети. Поместените от Разцветников, Каралийчев и Фурнаджиев стихове в кн. 1 на сп. „Нов път“ от 1. XII. 1923 г. под рубриката „Жертвени клади“ недвусмислено свидетелствуват за гражданската доблест на утвърждаващите се творци и са доказателство за духовната близост между тях. В книгата си „Спомени“ (С., Народна култура, 1967, с. 205) Каралийчев прави следното признание: „С Асен Разцветников, скъпият приятел и прекрасния човек, ние прекарахме четвърт век заедно, работихме според силите си на българската книжовна нива, писахме и печатахме книги, обикаляхме села и градове, излизахме много пъти на сцената пред големи и малки слу-

¹⁹ Й. Иванов. Писма от Ст. Захариев. — СБНУ на Българското книжовно дружество, кн. XXI, 1905; Ст. Шопов. Писма из архивата на д-р Стоян Чомаков. — Сборник на БАН, кн. XII, 1919.

шатели, изпитахме и краткотрайната упойка на похвалите, и горчилката на необузданата критика, заедно се отклонихме от пътя, пропадохме в мрак, изгървахме пулса на своя народ и по-късно отново намерихме разковничето на нашата неспокойна младост.⁴

Макар и немного на брой, писмата на Асен Разветников, съхранявани в архива на Ангел Каралийчев, осветляват взаимоотношенията между двамата творци. В тях намираме и данни, които допълват и обогатяват житейската биография на Асен Разветников. Писмото от 5. VI. 1929 г. е своеобразно свидетелство за душевното състояние на поета. За този период от живота му (октомври 1927 — юли 1929 г.), когато той е учителствувал в механо-техническото училище в Габрово, Тодор Харманджиев си спомня: „Личеше, че достатъчно са го измъчвали негодите, липсата на приятелска среда, самотата сред чужди на неговите интереси хора.“ (Асен Разветников, Ангел Каралийчев и Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. С., Български писател, 1976, с. 133.)

Особено внимание изисква първото от публикуваните писма. То хвърля светлина върху характера на някои от възникналите разногласия между сътрудниците на прогресивните периодични издания, като същевременно разкрива и взаимоотношенията им с определени редактори. Документът безспорно е от значение, тъй като става въпрос за първи прояви на сектантско отношение към художественото творчество, за тенденции, които се развиват по-късно през 30-те години.

I*

Резолюция

Аз долуподписаният Henry Fey¹, свикан на голямо предпътствателно събрание в кабинета на мастития наш критик Георги Цанев² след като се занимах с ред въпроси, реших:

1) Протестирам най-високо срещу написаната за мен (от автора на поемата „Бяла крава“... т. е. пардон — „Мауна лоя“³) епитафия.

2) Заявявам, че нямам никакво желание да давам повод на Георги Цанев да ми прави посмъртно издание на съчиненията, за да се прославя и си храни жената и децата.

3) Заявявам, че по-скоро бих предпочел ахасферовско безсмъртие⁴, отколкото да дам със смъртта си удобен случай на Цв. Ив. Хр. П. Тод. Чачановски⁵ да напише цял том стихове, а особено да притиска час по час в мършавите си прегръдки моето Хасково, както злоцастната Женя.

За събранието, Henry Fey

* Първото писмо, което публикуваме тук, е приложено към писмо на Георги Цанев до Ангел Каралийчев и съдържа Резолюция, издържана в хумористичен тон, и два послеслова. Написано е на тесни бели листове с молив. Пликът с адреса не е запазен. Документът е подписан с псевдоним Хенри Фей и не носи дата. Може да се предполага, че писмото е писано през 1923 г., тъй като Георги Цанев в своето изложение съобщава два факта: подготвя издание на творби от Христо Смирненски („печална радост“ — Г. Ц.) и информира за спор, поводът за който е поемата на Ангел Каралийчев „Мауна лоя“, отпечатана през пролетта на 1923 г.

¹ Henry Fey — псевдоним на Асен Разветников, с него се е подписвал в сп. „Червен смях“ (1920—1923); сп. „Смях и сълзи“, 1924; сп. „Звънар“, 1924; в. „Лъч“ 1923; в. „Звезда“, 1924.

² Георги Цанев — академик, литературен критик и историк, р. 1895 г. Дружбата на Асен Разветников с Георги Цанев датира от началото на 20-те години. „От 1922 г. — споделя Георги Цанев (Асен Разветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. С., Български писател, 1976, с. 59) — бяхме винаги заедно — четворката: Каралийчев, Разветников, Фурнаджиев и аз. Една четворка, напълно единна — с еднакви политически убеждения, с едни и същи чувства и литературни интереси. Сътрудничехме всички в комунистическите издания: комсомолския орган „Младец“, литературно-научната притурка на „Работнически вестник“, а после и в „Нов път“.

³ „... от автора на поемата „Бяла крава“... т. е. пардон — „Мауна лоя“... — Ангел Каралийчев (1902—1972). През 1923 г. той издава поемата „Мауна лоя“ (заглавието е име на вулкан, тук пародирано от Ас. Разветников), оценена от Георги Цанев като „едно слабо, но гръмогласно съчинение във футуристичен стил“.

⁴ „... ахасферовско безсмъртие“ — Ахасфер, легендарният „вечен еврей“, осъден да се скита по земята до свършека на света.

⁵ Цв. Ив. Хр. П. Тод. Чачановски-Цветан Чачановски, сътрудник на сп. „Червен смях“.

P. S. I. Вчера ме викаха в печатния комитет по въпроса за сборника⁶. Прие ме Тод. Петров (Видинския)⁷. Съобщи ми страшно радостната новина, че моите две стихотворения щели да бъдат напечатани, само че . . . се нуждаят от някои поправки. В „Новата Голгота“⁸ трябвало да поправа една дума само—това се казва критик, а не като Г.Ц. да ти намери 100 000 думи за поправяне! Казано е там: „И сякаш всичко беше луенен сын.“ Прилагателното *луенен* да се махне, защото работниците нямало да разберат що за сын е това; луната ли го е сънувала, или на луната е сънуван, или при луна, или под луна и пр. Най-лошото в тая работа е, разбира се, че подобни сънища в съновниците ги няма. В „Младешка песен“⁹ трябва от израза — „кълнем се в кръвта си ще палим зората на вечния ден“ — да се махне думата *вечен*. Съображенията са следните. — Ние сме хора марксиста, то се знае — стари марксиста. Ние по нашата диалектика твърдим, че всичко е относително и променливо, следователно нищо вечно няма. Буржоазията от своя страна, желайки да закрепим кървавото си класово господство над широките трудящи се маси и раб. класа, се мъчи да вътълпи на последните, че нейната власт е вечна. И вот как, аз бедния дурачек, без да съзнавам давам подкрепата си на тия реакционни замисли, като вътълпявам в съзнанието на работниците думата *вечен*. . . О, нещастен аз. . . Главата си с поепел ще посипя /за нещастие тя е бръсната и няма да го задържи/, ще ида при Народния¹⁰, ще падна там на колена пред новите порти и три дни ще ридая и прося прошка за великия си грях. . . И ще излязат на третия ден привечер гигантите на нашата поезия и критика — Димитър Иванов Полянов-Морянин¹¹, Черкез Казбич¹², Тодор Петров и Цветан Иванов Христов Чачановски (който, излизайки от работа, ще бърза да занесе хляб на своето гладно семейство), ще протегнат над мене ръце и ще кажат: „Слава Богу, вразуми се най-сетне!“ И т. н., и т. н.

Засега аз си взех обратно ръкописите уж да направя нужните поправки, *но не мисля да ги връщам назад*. Викат също и тебе, Кюлявков¹³, Терпешев¹⁴ и др. — за същата работа. Добре ще сторим и ти да си вземеш назад ръкописите. Кюлявков и той ще стори същото. И докато не оставят сборника в ръцете на хора, които разбират от подобни неща — да ги не връщаме. Две думи и за „Черв. смях“¹⁵. Кюлявков не ще вече да сътрудничи, аз също. Към отказа трябва да се присъединиш и ти. Пиши ми по това. Мисля, че сега пред конгреса¹⁶ ще бъде добре да сторим всичко възможно да размърдаме тията в редакцията. *Иначе „Черв. смях“ е загинаги погубен*.

Пиши ми до село.

Целува те Хенри

II. Забравих да ти кажа, че Т. Петров изказа неодобрението си от обстоятелството, че в „Новата Голгота“ съм допуснал Исуса, който, както се знае, едва ли е бил член на III Интерн., пък и да е бил, сигурно не си е плащал редовно членските вноски. Неговото име сее религиозни предразсъдъци сред шир. раб. маси. Лошото било, че и други някои (ти?) го твърде много употребявали. . .

⁶ „ . . . по въпроса за сборника. . . “ — не се установи за какъв сборник става въпрос.

⁷ Тод. Петров (Видинския) — Тодор Петров (1878—1924), журналист, деец на революционното работническо движение в България.

⁸ „Новата Голгота“ — стихотворението е напечатано за пръв път с псевдонима Разцветников в седмичната литературна притурка на „Работнически вестник“, № 23, 2 дек. 1922 г. По-късно авторът преименува стихотворението на „Предтеча“.

⁹ „Младешка песен“ — стихотворението е отпечатано за пръв път в литературната притурка на в. „Работнически вестник“ на 2 септември 1922 г.

¹⁰ Народния — Народният дом в София. Намирал се е на Львов мост, опожарен през 1921 г. и възстановен наново със средства на Партията през 1923 г.

¹¹ Димитър Иванов Полянов—Морянин—поет, (1876—1953), редактор на сп. „Червен смях“.

¹² Черкез Казбич — не се установи кой се крие зад този псевдоним.

¹³ Кюлявков — Крум Кюлявков, поет и художник (1893—1955).

¹⁴ Терпешев — Желязко Терпешев, поет (1902—1937).

¹⁵ „Червен смях“. — „Червен смях“, седмично хумористично художествено литературно списание (25. X. 1919 — IX. 1923).

¹⁶ „ . . . че сега пред конгреса . . . “ става въпрос за партийен конгрес, който не се е състоял.

Драги Ангеле,

обръщам се към тебе за една услуга, която на теб не ще ти струва нищо, но за мен ще бъде твърде ценна.

Работата се състои в следното. Знаеш, че свърших право¹ и че се готвя да довърша славянската филология. Отвън тия две неща изглеждат несъвместими
 ...² ги свързва, за да работя в областта на историята на славянското и българско право. Досега нямах пари, за да дойда да запиша още два семестъра и завърша филологията. Бях решил от наесен да дойда в София и да гледам, как да е, да уредя тая работа: изгледите са обаче не добри.

Тия дни срещнах в вестниците едно съобщение, че между другите стипендии, които дава М-вото на просветата тая година, има и една — за специализация по история на славянското и българско право. Щяла да бъде дадена на човек, завършил нашия факултет и препоръчан от него.

Аз едва ли бих могъл и да допусна, че мога да бъда препоръчан, защото свърших, без да се опозная с някой от професорите (знаеш ме, че съм малко утиклив³, както казва Влайков⁴, и твърде не излизам на преден план). Това е още по-невероятно, като си знаа, че по история на бълг. право показах успех „добър“ (каквото е общият ми университетски успех).

Но има и друго едно нещо, което ме кара да се интересувам от тоя въпрос. То е обстоятелството, че в тая област проявяват интерес съвсем малцина. Затуй допускам, че е възможно да няма особено сериозни кандидати за стипендията.

Тук именно ми е нужна твоята помощ. Бъди тъй добър да се срещнеш с Бобчев⁵ и се осведомиш добре в що се състои работата, има ли кандидати и т. н. Като ми дадеш сведенията, ще види дали да се занимавам по-нататък с тоя въпрос.

Печалното е, че аз на два пъти залагах да работя върху един въпрос от областта на историята на бълг. право, но по липса на каквато и да било литература, не можах дори да започна „съчинението“ си. Иначе, ако бях извадил нещо на бял свят, сега можеше да ми послужи. Но — здраве да е. И то ще бъде.

Тук — мъртва провинциална тишина. Поезия — няма. Уча уж френски и се мъча да започна полски (нужен ми е за сравнителна граматика на славянските езици), но не върви. Уморен съм — нали е край на учебната година.

Ти кой-знае какви детски работи готвиш пак. Поет истински си ти, а нас, дега пишем в годината по 10 реда, вятър ни вее. По-добре да изследваме наказателното право на старите българи, отколкото да пишем стихове—*pour notre plaisir et pour supplice des autres*⁶, както казва Le Sage⁷.

Колю⁸ какво прави? Поздрави всички. Ще ти бъда много признателен, ако ми изпратиш снимките, т. е. картичките от снимката, която направихме.

Асен,

* Второто писмо на Асен Разцветников до Ангел Каралийчев — от 5. VI. 1929 г. Габрово, е написано на бели листове с мастило. Разчита се изключително трудно. Буквите са широки, едри, отвесни, равни като печатни. Пликът с адреса не е запазен.

¹ „Знаеш, че свърших право“ . . . — Разцветников, преди да завърши право през 1926 г., е следвал славянска филология.

² — три неразчетени думи.

³ „утиклив“ — стеснителен.

⁴ Влайков — Тодор Г. Влайков, писател (1865—1943).

⁵ Бобчев — Стефан Савов Бобчев (1853—1940), преподавател по история на българското и славянското право в Юридическия факултет на Софийския университет.

⁶ „... pour notre plaisir et pour supplice des autres“ — за наше удоволствие и терзание на другите.

⁷ Le Sage — Люсаж, Ален Рене (1668—1747), френски писател.

⁸ Колю — Никола Фурнаджиев (1903—1968), поет.

P. S. Ако чуеш, че някъде има скромна коректорска ваканция, да ме имаш предвид. Ще дойда през юли и не желая вече да се връщам тук, а парите ще ми стигнат само за няколко месеца.

* * *

III*

Сушица, 28. 2. 44

Драги Ангеле,

отдавна вече нямам никаква вест от вас — какво правите, оздравя ли Вела¹ напълно, там ли сте още, или ти си заминал там, където се е евакуирал Съюза на пе-бе?²

Тука снега валя, начевайки от Свети Трифон Зарезан, близо две седмици, затрупа ни и ни замрази. От пътници научих, че към вас валяло малко.

Сега вее южен вятър, капчуците текоха и взеха дори да пресъхват, чува се пафкането на влака към Стражица. Не ми се стои вече тука, а пък не виждам да се е създала възможност за връщане в София. Искам да отида малко към В.Търново, но чакам да се стопли, защото пътят — най-късият — е през вашата гара, т. е. 15 километра — е доста труден, зет ми ходи на конференция в Гор. Оряховица преди няколко дни и измръзнал, та му изкара една болест.

Обади ми се, моля ти се, и ми пиши какво възнамеряваш ти. Вела да не се бои, на лято като направи 20-на слънчеви бани, съвсем ще забрави пневмонията.

Не съм написал тука нито ред, нито пък съм прочел нещо — най-сериозното четиво, което ме занимава, са вестниците, които чета внимателно, за да разбере не е ли възможно да се върна в София. Ти, както винаги храбър на поста си, без друго написал вече един товар хубави листове, нали?

Желяя ви здраве и всичко най-добро!

Асен

П. П. Нарочно поздравя баща си и майка си от мене, много се безпокоих, когато каруцарът ми каза, че баща ти отишъл с него на гарата за моите куфари. Нали той не биваше да излиза заради окото си. Надявам се обаче, не е станало нещо лошо, и окото му е вече съвсем здраво.

Поздравя и другите познати, а особено моя препрадалечен роднина Канджев, с когото свирехме и пяхме така хубаво, но уви! не бидохме достойно оценени от висшето стражишко общество, което се беше събрало на угощение по случай осветяването на къщата му.

Ако знаеш адреса на Коля Фурнаджиев, съобщи ми го.

* * *

IV**

Сушица, 25. 4. 44.

Драги Ангеле,

на 20 и 21 т. м. бях в София, веднага след последната бомбардировка, и смятам за неизлишно да ти съобщя, че жилището ви не е пострадало от тая бомбардировка. Минах край него, дори влязох в коридора, вратата ви само не е в ред.

* Третото писмо — от 28. II. 1944 г., с. Сушица — е написано на бяла луксозна хартия на машина. Адресирано е: До Господин Ангел Каралийчев, писател, с. Стражица, Гор. Оряховско. Подател: Асен Разцветников, с. Сушица, Гор. Оряховско. Асен Разцветников е бил евакуиран в с. Сушица от 4. I. 1944 до юли 1944 г. и е живял в дома на сестра си Кръстина Трифонова.

¹ Вела — Вела Каралийчева, съпругата на Ангел Каралийчев.

² „Съюза на пе-бе“ — Съюзът на популярните банки.

** Четвъртото писмо е от 25. IV. 1944 г. от Сушица. Написано е върху пощенска картичка с мастило и с характерните за Разцветников печатни букви. Адресирано е: До господин Ангел Каралийчев, с. Койнаре, Белослатинско. В с. Койнаре Каралийчев е бил евакуиран заедно със Съюза на популярните банки като редактор на сп. „Кооперативна просвета“.

Това, което ние наричаме още София, е само един неузнаваем град, може би от преди 500 или 1000 години, една развалина, една пустиня, в която шях да умира от жажда. В единичкия оазис, който намерих по дългия път от моята квартира до Подуене, се продаваше само вино.

Завърнах се болен от мъките в летящия ад, който ние в незлобливото си невежество наричаме влак. Ами че то второто пришествие е вече настанало, всички кръгове на ада са вече действителност, само че ние не ги виждаме, поете. . .

Както и да е, нека оставим тия апокалиптични размисли.

Завиждам ви на обществото, аз съм съвсем сам тука. Завиждам ви също и на реката, в която скоро ще почнете да се разхлаждате.

Много здраве на всички ви! Асен.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“ бр. 8, бр. 9 — 1985.

Бр. 8

На уводно място бр. 8 предлага на читателите статията на Л. Федосеева „Посланик на социалистическата култура“, посветена на естетическото въздействие на съветската многонационална литература върху чуждестранния читател. Това въздействие е закономерна проява на вечната традиция на обмен на културни ценности между народите. Авторката смята, че е назряла необходимостта да се разкрият реалните форми и видове влияние на идеите и образите на съветската литература върху различните слоеве чуждестранни читатели, а своята статия тя посвещава специално на проблема, как се възприема в чужбина *положителният герой* (тук и навсякъде курсивът е на Л. Ф.) на съветската литература. Като материал за анализ са й послужили многобройни отзиви за произведения на съветската литература, изпратени от студенти в задочното отделение на Института за руски език „А. С. Пушкин“ за периода 1975—1980 г., а също читателски отзиви от чужбина, получени в редакцията на списание „Советска литература на иностранный языках“. В методологическо отношение Л. Федосеева се позовава на трудове на М. Храпченко, в които той последователно разработва различни страни на историко-функционалния метод за изучаване на литературното произведение.

Както е известно — се казва в статията, — общественят и естетическият идеал се разкриват по различни начини. Той може да бъде разкрит в образа на положителния герой, може да бъде изразен от писателя и косвено: чрез авторската идея, дори посредством авторската лирическа интонация, която също може да звучи и „чрез отрицанието“, „как не трябва“.

Обаче — подчертава Л. Федосеева — преди всичко яркият характер на положителния герой е способен да формира и развие мирогледа на читателя. Съветската литература е особено привлекателна за читателите в капиталистическите страни, защото те откриват в нея това, което не е в състояние да им даде буржоазната литература: образа на героя, господар на своята съдба, социално-активна личност, оптимистична, уверено гледаща в бъдещето.

Когато става дума за тази художествено-философска концепция за човека — пише

авторката, — не можем да не споменем името на М. Горки, който поставя нейните основи. Огромно и многоаспектно е влиянието на М. Горки в чужбина — то излиза извън пределите на чисто художествената литература и включва въздействието на цялата му житейска философия. Както изтъква Ал. Фадеев: „У М. Горки за пръв път положителният герой е носител на социалистическите идеали в тяхното научно марксистко-ленинско разбиране, герой, призван да осъществи социализма в живота на обществото.“

Л. Федосеева привежда отзиви на читатели студенти от Финландия, Франция, САЩ и др. във връзка с въпроса, с какво ги привличат героите на М. Горки. В цитираните размисли по повод Горкиевите образи се разкрива *позитивното*, адекватното възприемане на съветската литература. Този тип възприятия съдържат хуманистични, здрави духовни и социални начала, те се пораждат от естествения стремеж на читателя към героя — носител на високи идеали.

В статията са приведени отзиви и мнения на чуждестранни читатели относно възприемането образа на В. И. Ленин в съветската литература — цитирани са отзиви за творби на М. Горки, М. Шагинян, Е. Евтушенко, посветени на В. И. Ленин.

След като се спира на редица положителни отзиви на чуждестранни читатели от 70-те години, възпитани в буржоазна среда, Л. Федосеева изтъква, че в условията на изострена идеологическа борба подобно възприемане на положителния герой на съветската литература отразява известни промени в духовното изграждане на читателя. Тези промени, разбира се, още не са довели до прелом в мирогледа, но до известна степен го приближават. Под влияние на образите и идеите на съветската литература у чуждестранния читател се поражда духовен имунитет против буржоазната култура, укрепва солидарността на трудовите хора.

Изучаването на читателските отзиви — се казва в статията — дава възможност да се види, че позитивният тип възприемане далеч не е единственият. Поради недостатъчното познаване на съветския живот, поради вулгарносоциологическата трактовка на художественото произведение, която не се съобразява със сложната естетическа система на автора, понякога се стига до *схематизиран тип възприемане*. В статията са изтъкнати и трудностите при възприемането на съветската литература извън пределите на съвет-

ската страна, дължащи се на това, че произведенията на съветската литература са създадени в съвършено различни социални условия, в различна идейна атмосфера от тази, в която живеят техните чуждестранни читатели. Тук авторката цитира мисълта на М. Горки, който казва: „От сливането, съпадението на опита на литератора с опита на читателя се получава художествената правда — тази особена убедителност на словесното изкуство, чрез която се обяснява силата на влиянието на литературата върху хората.“ Чуждестранният читател — пише Л. Федосеева — може „да слее“ в едно духовния опит на съветския автор със своя личен опит, а може и да не го разбере, да го отхвърли. Най-голяма вероятност за „отхвърляне“, неразбиране на положителния герой на съветската литература съществува сред читателите в капиталистическите страни. Това е понятно, доколкото контролът върху духовния живот на Запад се намира в ръцете на доминиращото мащинство, което води непрекъсната борба за влияние върху читателя и това мащинство прави всичко възможно духовните ценности на социализма да бъдат възприемани превратно. Различни доктрини на антисъветизма правят опити да дискредитират положителния герой на многонационалната съветска литература, като се мъчат да придадат на фалшификациите си научноизследователски характер. Като пример е посочена книгата на американския съветолог Р. Метюсън „Положителният герой в съветската литература“ и статията на професора по социология в Масачузетския университет П. Холандер „Подчиняване на литературата на политиката. Социалистическият реализъм в историческа и сравнителна перспектива“, в която той, вместо да направи анализ на един цялостен художествен характер, дава съвсем превратна картина чрез схоластическо изобразяване на качествата на положителния герой в съветската литература. Нападките срещу положителния герой на съветската литература отдавна и са се превърнали в шампи, които бродят по страниците на книгите на западните съветолози. Л. Федосеева пише, че не се наема да прави преглед на съветоложките измислици — те получават сериозен отпор от страна на редица съветски учени (А. Беляев, В. Боричуков, А. Овчаренко, В. Озеров, М. Храпченко, В. Шчербина и др.). В случая — е казано в статията — всичко това нас ни интересува само като един от факторите, които формират преднамерено отношение към съветската литература.

Но — продължава по-нататък размислите си Л. Федосеева — негативното отношение към съветската литература е не само пряко следствие от фалшификациите на западните съветолози. Читателят в капиталистическите страни се намира под многогодишно и постоянно манипулиране чрез най-различни форми на буржоазната идеология. Всичко, взето заедно, е причина за погрешното въз-

приемане на положителния герой на съветската литература. Този герой е представен като човек, лишен от индивидуални стремежи и аскетически подчиняващ своя живот на социалните цели на държавата. И независимо, че съветската литература е изпълнена с ярки страсти, че в нея се разкриват съкровени глъбини на човешката психология, на западния читател му е трудно да се добере до тази жива реалност през барьерата от усвоени вече погрешни, лъжливи представи. Концепцията за личността в литературата — пише Л. Федосеева — продължава да е арена на идеологическа борба, борба за съзнанието на масите, която днес е една от най-важните сфери за решаване на изхода на гигантския двубой между силите на войната и силите на мира за бъдещето на планетата.

В бр. 8 е поместена и статията на М. Ландор „Кратката проза и нейните граници“ с подзаглавие „Западни разказвачи за традициите на руския разказ“. В нея е проследено влиянието на руския разказ, на кратката повествователна форма в руската литература на XIX в. върху западни писатели. В първия раздел от статията, озаглавен „Теоретични — практически“, М. Ландор се спира на теоретически трудове на западни писатели, в които те осветляват теоретически краткия жанр и се стремят да покажат какво е мястото на руските автори, дали класически образци в кратката повествователна форма, върху изграждането на западни новелисти и разказвачи. Отбелязано е сето на В. Уулф „Наклонената кула“ (1940), на Х. Бейтс „Сверменната новела“ (1941), на ирландските писатели О'Фаолейн „Новелата“ (1948) и О'Конор „Самотният глас“ (1962), на В. С. Притчет „Среднощен светилник“ (1971). В цитираните книги — пише М. Ландор — влиянието на руската традиция е онагледено чрез непрекъснати паралели или антитези (например Чехов — Мопсан, Гогол — Е. По и др.). Въпреки че трудовете са съвсем различни — и в теорията тези новелисти разкриват своите творчески пристрастия, всеки разкрива „своя“ руска традиция, като подчертава, че в случая става дума не за повърхностно, а за вътрешно, дълбоко влияние. Руските образци на XIX в., прочетени с днешни очи, позволяват на писателите-теоретици да осмислят какъв път е извървял краткият жанр. Отбелязано е влиянието на Ф. Достоевски, Л. Андреев, М. Горки, Вс. Гаршин, А. Чехов, Л. Толстой.

Известният английски разказвач Х. Бейтс в очерка си придава на самото понятие „кратък жанр“ демократическа окраска — той смята за несъвършени писатели тези, които са „сковани от класови симпатии“. В неговата книга традицията на руския разказ е обхваната широко, а изводът, до който стига писателят, е, че руската традиция в кратката повествователна форма, в разказа е изиграла формиращо влияние върху неговото поколение.

Специално внимание отделя М. Ландор на повестта на Гогол „Шинел“. Приведено е мнението на О'Фолейн за тази повест — ирландският писател рязко отделя „Шинел“ от масата подражателни разкази, според него в случая в рамките на краткия жанр е включена цяла епоха. Проследено е подробно и влиянието на А. П. Чехов — не надминатия майстор на кратката повествователна форма, разглеждани са елементите на неговата неканоническа новела, новата техника, която той използва. Разглеждано е и влиянието на М. Горки, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой. Класическите руски разкази — пише М. Ландор — са станали вечни спътници на съвременната култура. И XX в. отново откри колко обемни са тези разкази и как те довеждат дотам — да се промени самото понятие за краткия жанр, за неговите възможности и неговите граници.

Бр. 9

Централно място в броя заемат две юбилейни годишници — „90-годишнината от рождението на Сергей Есенин“ и „Към 800-годишнината на „Слово за похода на Игор““. В рубриката, посветена на Есенин, са включени четири статии: на И. Вайнберг „А. М. Горки и Сергей Есенин“, А. Крюкова „Николай Асеев за Сергей Есенин: двойствен поглед“, С. Кошечкин „Злият гост“ с подзаглавие „Размисли за поемата на С. Есенин „Черният човек“ и на А. Зверев „Откритата половина на земята“.

В статията на И. Вайнберг се проследяват отношенията между М. Горки и С. Есенин — историята на техните взаимоотношения не е богата със събития — между първото им запознанство и последната им среща минават само шест-седем години. Авторът смята, че темата „Горки и Есенин“ съдържа толкова големи и сложни проблеми, че тя ще става още много пъти обект на сериозно внимание от страна на литературните изследователи. В статията на Вайнберг са включени само фрагменти от негово голямо изследване, посветено на тази тема. Подробно е разгледан мемоарният очерк на М. Горки за Есенин, написан наскоро след гибелта на поета. Неговата смърт Горки чувствава като тежка лична загуба и това налага своя отпечатък върху цялата художествена структура на очерка, върху композицията му, определя неговата лирико-емоционална атмосфера, неговия лайдмотив — скръбта за безвреме загиналия голям талант.

Статията на А. Крюкова е посветена на отношението на Н. Асеев към С. Есенин — продължение на своя дълъг живот Асеев проявява нееднакво отношение към Есенин. Най-пълно концепцията на Асеев за творчеството на Есенин е изразена в статията, написана наскоро след смъртта на поета — „Пляч по Есенин“. Авторката се спира на еволюцията, която претърпяват естетическите възгледи на

Асеев и отбелязва нанесените от самия него корекции в същата статия, когато я подготвя за печат през 60-те години в книга с избрани творби.

В статията на С. Кошечкин се проследява творческата история на поемата „Черният човек“ — поемата е написана през периода юни 1922 — февруари 1923 г. Връщането на Есенин към поемата през ноември 1925 г. е за него своеобразен катарзис — пише Кошечкин — освобождаване и очистване пред нова житейска стъпка. Посочени са промените, които Есенин прави в последната редакция на поемата — поетът съкращава част от текста, приглушава неговата трагичност, зачертава строфите, свързани с болезнени преживявания, със страх пред бъдещето — това е направено в два запазени чернови варианта.

Последната статия в юбилейната рубрика за С. Есенин е на А. Зверев — в нея авторът изразява несъгласие с известното становище, че пътуванията на Есенин в Европа и Америка са оказали пагубно влияние върху него и по-специално върху неговата поезия. Според Зверев да се възприемат като „опустошителен самум“ за поета неговите пътувания, би означавало да се видят твърде опростено многообразните последствия, които имат тези пътувания и за живота на поета, и за неговата поезия. Времето, прекарано в Америка, действително е осветлило много неща за Есенин по друг начин, но не е успяло да промени неговия мироглед. Затова с голяма доза условност може да се говори за някакъв прелом в мирогледа на поета след пътуванията му, прави своя извод авторът на статията.

В рубриката „Към 800-годишнината на „Слово за похода на Игор“ са поместени следните статии: Д. Лихачов — „Тем за изучаване“, О. Творогов — „Първостепенни задачи“, Л. Дмитриев — „Някои проблеми“, В. Франчук — „Към въпроса за автора“, А. Дьомин — „За кого да пишем?“, Л. Сазонова — „Нерешените задачи“, Н. Демакова — „Да изучаваме устните извори“.

Мария Блажева

ГДР

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин/Ваймар, 1984, кн. II

В рецензираната книжка на „Ваймарер байтраге“ привлича вниманието статията на проф. д-р Клаус Пеполд „Мартин Валзер в прехода към осемдесетте години“.

Авторът посочва, че когато се постави въпросът за промените в духовния климат на Федерална република Германия от началото на миналото десетилетие и за тяхното отражение в литературата, не може да се отмени творчеството на Мартин Валзер. Като един от най-видните писатели на ФРГ, който това демонстрира за позицията на после-

дователните антиимпериалистически сили в страната си, Валзер попада в центъра на атаките на буржоазната критика срещу една литература, осмелила се сериозно да размишлява върху социалната алтернатива на държавномонистическия капитализъм. Атаките срещу самия Валзер започнаха през 1972 г. след публикуването на повестта „Болестта на Галистл“. Критикът на в. „Франкфуртер алгемайне цайтунг“ Гюнтер Бьокер нарече повестта „обявяване на банкрут“ от страна на Мартин Валзер; Шпрингеровият вестник „Ди велт“ упрекна Валзер, че търси спасение в някаква идеология, понеже е изгубил „занаятчийското умение за упражняване на своята буржоазна професия, писателството“. А през 1976 г. маститият критик Марсел Райх-Раники реагира на романа „Отвъд любовта“, като публикува рецензия под заглавие „Отвъд литературата“; в нея той твърдеше, че „не си струва да се прочете и една глава, дори само една-единствена страница от тази книга“. В същото време той нарече сътрудничеството на Валзер с някои комунисти „сръчно нагаждане към модното поведение на мнозина западногермански интелектуалци“, а също го определи като опит да се маскира загубата на творческата продуктивност: „Когато с творчеството не ще да върши повече, в нашата страна барикадата на класовата борба става по-привлекателно, а често и по-угодно убежище, във всеки случай тя не е нещо повече от декоративна кулиса“, писа Раники.

Идеологическият натиск върху Валзер бе съчетан с икономически, подчертава авторът. В разговор с швейцарския литературовед Петер Андре Блох от 1975 г. Мартин Валзер разкрива последните от официалното непризнано отношение към него и творчеството му. Те се изразяват преди всичко в рязко намаляване на възможностите му да взема думата в средствата за масова информация, както и в нарастваща лична изолация. „Така се стигна до упрека, че аз вече не зачитам основите на конституцията“, казва Валзер.

През 1977 г. Мартин Валзер отпрати писмо до съветския писател Юрий Трифонов, в което даде израз на разочарованието си от несбъднатите надежди в политическия живот на ФРГ от края на шестдесетте и началото на седемдесетте години. В това писмо се споделяше убеждението, че е необходимо да се води борба с изкушението „да се отдалем на насладата от чистата световна скръб“. Литературното съответствие на това умонастроение е новелата „Бягащият кон“, първият по-голям художествен текст, с който Валзер отново се появи публично след кризата от 1976—1977 г. Авторът отбелязва, че новелата представлява сеизмограма както на вътрешните трусове, така и на променената духовна атмосфера във Федералната република от края на изминалото десетилетие. В същото време доловимите интонации на примирение и затвореността на новелата

спрямо непосредствено политическата проблематика създаваха впечатлението, че Мартин Валзер най-после се е нагодил към „смяната на тенденциите“. Новелата бе публикувана в необикновено голям тираж, а същият критик Марсел Райх-Раники, който безапелационно отричаше Валзер и творчеството му, сега я нарече „шедевър на немската проза за наши дни“. С писателя бяха проведени три разговора по телевизията, а издателството „Зуркамп“ му организира литературни четения и в най-отдалечените кътчета на Федералната република.

Но радостта на буржоазните критици от „промяната“ у Валзер не беше дълготрайна, отбелязва авторът. След публикуването на романа „Душевно терзания“ (1979) стана ясно, че Мартин Валзер в никакъв случай не е загубил интереса си към социалната проблематика. Тогава критикът Хуго Дитбернер видя в творбата „крайбъглен камък“ в поредицата книги на Валзер след „Болестта на Галистл“, в които „кризата на западногерманското общество и на къснокапиталистическия Запад изобщо е описана като болест на протагонистите“. Проникната от социално напрежение е и книгата на Валзер „Писмо до лорд Лист“ (1982), която пък подхваща темата, залегнала още в романа „Отвъд любовта“. Тук проличава, посочва авторът, че с годините Мартин Валзер е изгубил някои надежди, но при него остава непроменена потребността от литературното експониране на тези надежди. Той все така е изпълнен с копнеж по една „естетика на съпротивата“, очертана в едноименния роман на Петер Вайс. Неговите изказвания и теоретически публикации от този период свидетелствуват за несъгласието му с една преобладаваща в културния живот на ФРГ тенденция, наречена от Валзер „автентичност чрез регресия“. Тази тенденция предоставя на писателя възможност „да се спаси в нарцистична оргия“ и вижда задачата му в това „да обогати с няколко перли съкровищницата от брилянтни формулировки за безсмислението на човешкото съществуване. Макар в известен смисъл да се дистанцира от Бертолт Брехт, Мартин Валзер изразява в есеистичния си сборник „Любовни обяснения“ (1983) своята потребност от подобен на Брехтовия начин на живот и творческа самоизява, тоест от „работа, която може да бъде полезна за другите“.

Авторът смята, че всички тези усилия разкриват Мартин Валзер в неговата почти отчаяна борба да съхрани хуманистичния основен принцип на литературата сред новите противоречия, при нови външни и вътрешни затруднения. Напрежението между познанието, че става дума и за него, когато се говори за „заstraшеността на интелектуалците в буржоазния обоз“, и очевидно силното желание да се върши нещо позитивно в полза на обществото, дава основния тон в настоящото творчество на Мартин Валзер.

Интензивността, с която той изживява това напрежение, предпазва неговата литературна продукция от характерната за западногерманските интелектуалци тенденция към небрежност. Но дали наложените от тази тенденция граници могат да бъдат преодоляни, не зависи само от намеренията на писателя. В своята реч за Гьоте Валзер отбелязва: „За мое собствено удивление непрекъснато забелязвам, че аз съм типичен случай.“ Това наблюдение подкрепя схващането, че Валзер чувствително реагира на такива всеобщии тенденции и по някакъв начин става зависим от тях, че той се нуждае от духовни течения, които да му дадат подтик и да подкрепят опитите му за прекратяване на границите, смята авторът. Както литературата не може да бъде отделена от историята, така и положението на писателя Мартин Валзер е свързано с напредъка или отстъпленията на демократичното движение в страната му и е повлияно от развитието на световния революционен процес изобщо.

Така статията на проф. Клаус Пецолд хвърля светлина върху невидимите зависимости между социалните условия във Федералната република през осемдесетте години на нашето столетие и творческия път на един „типичен“ за своето поколение писател като Мартин Валзер. Този творчески път е всъщност път и на неговите събратя по перо, но Валзер си е спечелил името на представителна фигура в цялостната културна панорама на страната. А това прави изследването на неговите криволиции особено интересно и показателно. Нека отбележим, че последната голяма епическа творба на Валзер, романът „Прибоят“ (1985), представлява ново връщане към проблематиката на на шумялата преди седем години новела „Бягашият кон“. Критиката е отново възторжена и същевременно снизходителна. За този роман на Валзер четем: „Една жива, езиково силна творба, интелигентна и в най-добрия смисъл на думата забавна. Една незабравима книга за съдбата на онези, които обичат и умират.“ Но не бива да се пренебрегва наблюдението, че всяка нова книга на Мартин Валзер е някакво връщане към вече овладяна художествена територия, но от нова позиция, с нови прозрения и с нова творческа интензивност.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„EUPHORION“, Хайлелберг. 1984, кн.2

По-особен интерес в разглежданата книжка предизвиква изследването на Гилберт Райс „Мост към възбразимото. Притча и рефлексия в романа на Роберт Музил „Човекът без качества“.

Когато Волфганг Кайзер резюмира своите разсъждения за кризата на модерния роман, той ги свежда до формулата: „Смъртта на повествователя означава смъртта на ро-

мана“, отбелязва авторът. Но зад привидно формалната, изведена от историята на жанра категория на „повествователя“ се крие определена, отнесена към съдържанието интенция; Кайзер я описва недостатъчно точно като „последно упование в идеите, последна доверчивост“. Авторът смята, че в това наблюдение се крие противоречие. Романът има свои формални закономерности, които му позволяват да изгради една завършена цялост, включваща един свят, отделни гледни точки и различни изобразителни пластове. Така романът създава една действителност, която се отличава от действителността на обикновеното съзнание в такава степен, в каквата той следва собствен си формален закон. Така че напрежението спрямо дадена действителност с нейните величини като действие, характер, повествовател е указание за радикалността, с която един роман осъществява своята същност и своя формален закон, заключава авторът.

Тези общи разсъждения могат да бъдат проверени върху конкретна творба като романа на Музил „Човекът без качества“, за да се установи дали те разкриват съществен аспект на модерната литература.

Още първата глава на романа, „От която по забележителен начин не следва нищо“, както гласи заглавието ѝ, започва богата на внушения игра с идеята за взаимосвързаността. „Действителните дадености“ на традиционния роман — място, време, действие, лица — се въвеждат по такъв начин, че една след друга се изпробват различни възможности за обозначаване, различни взаимосвязимости, в които те функционират като елементи. Например една злополука може да се представи като неприятно лично преживяване, като технически проблем или като стойност в рамките на една статистика.

По този начин реалните дадености, които предхождат романа, макар и да не се унищожават, получават неустановено, трептящо значение. Така и отношението към главния герой се определя съвсем произволно. Неговите качества са свързани с видимата взаимосвързаност на света, но не и с неговата личност — в същото време „човекът без качества“ е и „човек на функционалното разбиране“ — в първата част на романа той играе ролята на „пасивен активист“, посочва авторът. Обстоятелствата на неговия живот, но преди всичко свързаното му с „успоредната акция“ — централното действие в книгата — произтичат от редица случайности, на които той не може да противопостави нищо, понеже е напълно неопределен и аморфен. Главният герой на романа Улрих става активен само като коментатор на случилото се; той изяснява неговата закономерност, като установява смайващи връзки между различните пластове на романа. С това той решително допринася „нишката на повествованието да се превърне в безкрайно заплетена тъкан“ по думите на Музил. Но „чувството

за възможност“ у Улрих прави и следващата стъпка. Действителното изглежда на героя само като изключителен случай, като ограничение на възможното. Така „функционалното разбиране“, от една страна, и „чувството за възможност“, от друга, се съчетават в понятието „дух“. Чрез досега си с действителността този „дух“ довежда до две различни поведения. Едното може да се обозначи като „утопия на екзактния живот“, а другото — като „утопия на есеизма“. Екзактният живот се съизмерва с най-значителните духовни постижения на столетието в областта на природните науки. Тъй като е невъзможно да се установи взаимовръзка на цялото, този живот е насочен изцяло към детайла; в сферата на морала се оказва по този начин, „че страсти изчезват и на тяхно място се появява нещо като прагогния на добротата“. Обратно, утопията на есеизма изхожда от „лекомисленото състояние на съзнанието в света“. Мисленето, което съответствува на тази утопия, се отказва да определи ясно своя предмет и наместо това умножава броя на перспективите, в които той се явява. Така първоначално количествената разлика бързо се превръща в качествена; на мястото на една разумна логика идва логика, която е подчинена на други закони. Мисленето на Улрих е твърде сложно и противоречиво. Той си взима „отпуска от живота“, за да намери „истинския живот“. Но пълната неопределеност на неговия дух е белег за това, че „липсва малката частица, която позволява да се затвори прекъснатият кръг“ по израза на Музил. Така „утопията на есеизма“ вече подсказва, че героят на Музил търси определящото в някаква „друга взаимовръзка“, в отношението към чувството. Опитът за синтеза между обективното и субективното, към каквото той полусериозно, полуиронично се стреми, си остава само краткотраен момент.

Авторът посочва, за да подкрепи тезата си, че описването на Улриховото мислене прави от него незабелязано герой на романа, за който остава в сила многозначителното изявление на Музил: „Историята на този роман се свежда до това, че историята, която трябва да бъде разказана в него, не се разказва.“ Така романът се превръща в притча за неизразимостта на света, в която основно място заемат рефлексията и анализът на духовните състояния, чрез които се осъзнава тази неизразимост, заключава Гилберт Райс.

Венцеслав Константинов

МЕКСИКО

„CUADERNOS AMERICANOS“
Mexico, número 2, año 44, 1985

Ето едно важно и стабилно литературно-обществено списание, което играе голяма роля не само сред мексиканските интелектуални демократични и прогресивни среди, но и сред тези от другите латиноамерикан-

ски страни. То е двумесечно издание, обемащо във всяка книжка 250 големи страници, и което се публикува от едноименното издателство, чийто директор-основател е видният мексикански общественик и публицист Хесус Силва Еросог. А това е трибуна на онези литературни обществени среди, които със своите прогресивни и демократични идеи отдавна водят неуморна борба в защита на латиноамериканските народи от пристъпите на империализма и колониализма. Ето защо тези въпроси се преплитат и с литературно-обществените проблеми отвъд Атлантика и много често ги изразяват на страниците на списанието, което има редовни отдели за критични материали, есета, поезия, белетристика и рецензии за нови книги.

Такъв е обликът и на обемната кн. 2 от 1985 г., която сега ни занимава. Така например един от най-важните материали е словото на видния мексикански прогресивен писател Карлос Фуентес, чийто романи „Най-прозрачната област“ (1958) и „Смъртта на Артемио Крус“ (1962) са вече преведени у нас, произнесено на тържественото заседание при награждаването му с най-голямата мексиканска национална литературна награда за 1984 г. Словото е озаглавено „Литературата е революционна и политическа в най-дълбокото разбиране“. А това се потвърждава и от редицата му литературно-обществени размисли, свързани с достойнството на демократичната и прогресивна литература, в която блестят и основните черти на мексиканската реалистична литература, в която изпълват образите на онези знайни и незнайни герои, борили се за отстояване свободата и независимостта на тяхната родина. Неслучайно Карлос Фуентес подчертава: „Ние искаме личното съзнание да се явява и да отговаря на други съвести, без да се забравя историческият вървех на Америка...“ Нещо повече: за да определи историческия и реалистическия развой на латиноамериканската литература, Карлос Фуентес подчертава, че тази литература „разкъсва хоризонтите на консерватизма и насочва читателите към свободното схващане на унищожение на старите ограничителни представи за безплодните шампи, на стари предразсъдъци и доктрини...“.

След тези и други насоки на истинската мексиканска и латиноамериканска съвременна литература Карлос Фуентес се спира и на нещо много важно от своята автобиография, нещо, което малцина знаят, и от което бихме имали по-добра представа за неговото творческо развитие „...занаятчиите от Санта Клара дел Кобре, живописецът Педро Коронел, д-р Хосе Руис Ерера, инж. Хорхе Суарес Диас, и старият ми приятел Пабло Гонзалес Касанова, с които съм разговарял дълги часове за защищаване независимостта на Латинска Америка...“ И после припомня уроците от „борбата срещу инквизицията, нетолерантността, закона на Линч...“ А всичко това, както и други неща,

който Карлос Фуентес подчертава в силното си слово, трябва да свържем с борбата срещу робските причинители на застоя, на трудностите, които сковаваха и сега още сковават свободното развитие на други народи, за да подчертае като завършек на тези мисли: „Това е нашият истински влог в света, който се развива.“

В същата кн. 2 на сп. „Куалернос американо“ е публикувано и ценното изследване „Насилие и историческо безумие в три аржентински романа от 80-те години“ от аржентинската критичка и есеистка Кармен Ноеми Перили от град Тукуман, с хубаво въведение към темата с два откъса от двама поети — перуанеца Мануел Скорса, който е известен и като белетрист, и аржентинския поет и есеист Хорхе Луис Борхес. Ето как звучи този откъс от Скорса:

Америка, не мога да напиша
твоего име, без да ме умра.

Ето защо още в началото на своето изследване Кармен Перили обяснява, че тази тягостна действителност е влязла като основен сюжет в трите романа „Улица на умрелите коне“ (1982) от Хорхе Асис, „Няма да има повече мъки, ни забравя“ от Освалдо Сориано (1980) и „За цял живот“ от Хуан Карлос Мартини (1981). Те са свързани с ужасното насилие, практикувано в близкото или далечното минало в една страна като Аржентина, чийто народ доскоро беше отново жертва на разни военни режими. И авторката Перили подчертава, че „този труд в скоро време ще разширя и задълбоча“.

Впрочем в романа на Хорхе Асис е реалистично-художествено описана и с ярък усет безчовечната яма, пълна с аномални неща, с деградацията на жените и сексуалните извращения. А с това романът Асис се осмели да бичува не само експлоатацията на бедното и обезправеното население, но и алчните апетити на крупни земевладелци, които не се спират пред нищо да ограбват населението с жалко платен труд на хората от низините.

Романът на Освалдо Сориано има още по-ярко реалистично съдържание. И както подчертава критичката Перили, „Освалдо Сориано може да бъде определен като писател реалист“. Нещо повече: тя го характеризира и като автор, носещ облика на критическия реализъм. Това, разбира се, се отнася и за другия му също така ярък роман „Зимни жилища“ (1983), защото „има за тема Аржентина преди и след 1976 г.“, както тя подчертава. А описаните герои по същество стават жертва на насилието, упражнявано от реакционни и профашистки управници. В тези романи се чувствава също така и политическият спектър, репресиите на военните и пр. Но това не е попречило на автора да напише своите произведения в художествено-реалистически аспект, с колоритно и плавено разказване на редица типични случаи от тази тежка действителност, за да „изрази макро-

космоса (Аржентина и микрокосмоса (колониата „Вела“), представяйки по този начин една част от националните конфликти“, както подчертава критичката Перили. Важно е и това, което тя казва по-нататък: „За разлика от Асис при Сориано се очертава една критическа позиция спрямо социалните проблеми. Той анализира идеологическите компоненти, както и митическите. Тук Перон е представен като един от най-важните лидери. Това е митът, който бързо привлича обикновеното народа, но той е ту позитивен, ту негативен.“ Защото и ние знаем, че генерал Перон, който става президент на Аржентина, не можа изцяло да се очертае като истински демократична личност поради военнополитическите си забежки, макар да се ползваше с голямо обаяние сред народа. „Зад историческите елементи Сориано ни дава настроенията на аржентинското общество, нуждата му от митове, неговите автобиографични компоненти, често пъти неговите донкихотовски настроения и липсата на реално виждане в това общество“, заключава критичката Кармен Перили.

Третият роман — „За цял живот“ от Хуан Карлос Мартини, е по-близък до магическия реализъм. В него е отразено, както казва Перили, „един цялостен реализъм, една истинска характеристика за Аржентина и нейната специфика като народ“ и продължава: „Това е един халюциниращ космос, създаден чрез новите начини на белетристично изразяване. И тук се изисква активното участие на читателя, за да разбере развитието на действието. Тук няма специфично кореспондиране чрез дати от действителността, а всъщност една алегорична илюстрация на дълбоките сили, които го свързват.“ И критичката Перили тук отбелязва нещо, което малцина досега са казали: „Сред аржентинците има много фалшиви космополити, защото това е един народ, формиран от емигранти.“ В този дух например една майка заявява в романа: „Дойдохме тук, за да умрем, вместо да градим, родихме мизерия, родихме лудост и умираме агонизиращи, и почваме да осъждаме...“ Именно това раздвоение авторът Хуан Карлос Мартини добре е схванал, защото пречи често пъти на някои хора, даже прогресивни, да обединят народа за борба срещу военнопашистките среди и реакцията, за да спасят страната от така честите военни диктатури.

Впрочем в списанието има и редовни отдели за поезия, разкази или повели, както и за критични отзиви за новоизлезли книги, които имат парлвни сюжети, свързани са с ярки произведения, като тези, които разглеждахме по-горе, отдел за изследване важни страници от миналото, далечно или близко, на латиноамериканските народи и пр. Всичко това разнообразява тази двумесечна трибуна, една от най-ярките проявления на мексиканския периодичен печат.

Жак Битев

МИТЪТ, ЛИТЕРАТУРАТА И ЛИТЕРАТУРОВЕД-
ДЪТ („МИТ И ЛИТЕРАТУРА“ от Богдан
Богданов. С., изд. Наука и изкуство“ 1985)

Когато едно изследване носи заглавието „Мит и литература“ това само по себе си носи значителна научна амбиция. Защото това очевидно внушава не само че мащабът на обобщенията ще бъде едно огромно културно пространство, но и необходимостта литературоведът „попътно“ да се справи с проблеми, които не изглеждат негова специалност и по-скоро са от компетенцията на етнологията, културологията, антропологията и пр. Освен всичко друго подобно заглавие поставя и много сериозен методологически проблем — по какъв именно начин ще се сравняват, съпоставят, различават и пр. „митът“ и „литературата“ — две явления, за които съвременната наука твърди, че имат коренно различен социокommunikативен и културен статут на съществуване. Тук няма да споменавам нещо друго — че който озаглави книгата си по този начин, автоматично включва своето научно произведение в една широка научна общност (в която примерно личат имената на Лосев, Фрайденберг, Топаров, Аверинцев, Мелетински, а също на Елиаде, Клод Леви-Строс, Нортроп Фрай...) и че съответно трябва да „издържи“ на не каква да е конкуренция.

Още в самото начало искам да изкажа мнението си — книгата на Богдан Богданов „Мит и литература“ с чест изпълнява обещанието на амбициозното си заглавие. И може да се смята за значително постижение на съвременното — не само наше — литературознание. Тя е посветена в частност на старогръцката литература и на нейните отношения с мита. Но за разлика от Олга Фрайденберг интересите на Богданов са насочени не толкова към генетичните, колкото към комуникативните и функционалните връзки (и различия) между литературата и мита. Тази гледна точка му позволява да спечели обща перспектива и да постави един проблем, който рядко се обсъжда в грандиозната книжнина, посветена на античната словесност. Това е въпросът за „устойчивия момент, за опазващата се в хода на развитието генерална особеност на старогръцката литература...“. Разбира се, още в уводната постановка на проблема Б. Богданов изтъква, че тази „генерална особеност“ ще бъде тълку-

вана не субстанционално, а като сложна вътрешно динамична цялост, тя „би трябвало да бъде сложна системна характеристика, която да свързва ред ценности и комуникационни ориентири, очертаващи цялостно полето за идеологическо и естетическо действие, в което се е осъществила тази литература“.

Богданов е наясно, че подобен подход изправя изследователя пред дилемата „единство или многообразие?“, „типология или описателна история“? и че едно грубо търсене на „генералната особеност на старогръцката литература би означавало оръязването на пстротата и многопосочността на реалните литературни явления, от които тя е съставена. За него обаче предварителната типология (посеща наистина недостатъците на абстрактността и едрата схематичност) е задължителен етап, предхождащ писането на една истинска история — защото „на типологията е по-лесно от историята да се справи с отговора на въпроса, кое е общото и кое специфичното в старогръцката литературна традиция“. В опита си да се справи с проблема на „генералната особеност“ на старогръцката литература типологичният подход на Богданов допуска известна симбиоза с историзма и разделя старогръцката литература на два основни типа, които съвпадат и с основната периодизационната двудялба на старогръцката културна традиция: доеленистическия критерий за обособяване на тези два едри типа в старогръцката литература е културологичен — обособеността resp. необособеността на литературата като специализирана дейност в контекста на старогръцката празнична или всекидневна култура. Според Богданов културният статут на литературата в нова Европа и Александрия не се отличават принципино — техни особености са „артефактността“ на произведението (неговата „затвореност“ като текст на писмената култура и като индивидуална смислова постройка), индивидуално-интимният начин на неговото ползуване (актът на четене), наличието на литературно самосъзнание (специализирана прослойка от тълкуватели, критици и пр.). Тоест елинистическият и новоевропейският период (или по-скоро тип) в развитието на литературата се характеризират с обособеност и специализираност на литературната комуникация като културна подсистема.

Следвайки Аверинцев, Б. Богданов характеризира културния тип, характерен за епохите на геометрически, архаически и класическия период, като „дореклексивен традиционализъм“, като прави уговорката, че за разлика от древните източни култури и литератури дореклексивният традиционализъм на Елада е обръкан, динамичен и най-важното — либерален (т. е. традицията не се мисли за нещо священо). В рамките на този културен тип най-общата особеност на литературата е, че тя все още не се е обособила истински — и в медиума на своята комуникативност („създава се с писане, но се разпространява устно“), и в начина на комуникативното си ползуване (колективен или индивидуален, идеологически или „развлекателен“), и в „затвореността“ на литературните артефакти (творби) — творбата повтаря-варира жанровия хоризонт, истинската ѝ завършеност се осъществява на равнището на културен модел, който ѝ се задава отвън; това води до факта, че контекстът на своите различни равнища (празникът, епическият цикъл, жанрът) непрекъснато се възпроизвежда вътре в текста, който „на свой ред се оказва недостатъчно обособен от своя контекст“. Генералната „дореклексивно-традиционалистична“ черта на литературата от този период е нейното важно и съществено участие във възловата традиционна задача на едно подобно късномитологично общество — в „периодично трансцендентното набавяне на реалност“ — т. е. в опита чрез различни митологически (или вече идеологически?) процедури, една от които е и литературата, да се структурира флуидната, обръкана и проблематична настояща реалност „по образ и подобие“ на традиционния Космос.

Тук достигахме до основната теза в книгата на Богданов, теза, която той последователно доказва и конкретизира в отделните глави на своята книга и която е главният му научен принос. Тя тръгва от стария опит да се открие спецификата на старогръцката литература в нейната изключителна привързаност към традиционни митологични фабули. Но Богданов преосмисля и далеч надхвърля това неособено оригинално наблюдение — той показва, че старогръцката словесност не само ползува традиционни митологични фабули, но дори и там, където липсва традиционен митологичен мотив или събитийна структура, старогръцката литература „вторично митологизира“ персонажи и събитийни редове. Така той създава възловото операционално понятие на своето изследване, което се нуждае тук от известно пояснение. Под „вторичен мит“ Б. Богданов разбира особен тип ползуване на определена културна форма, който имплицира решаване на проблемите на настоящето и набавяне на „действителност“ (т. е. подреденост, структурираност) на това настояще отвън, от традицията. Това може да бъде

наречено „мит“, защото то напомня организирането на профанното време чрез циклите на сакралното време (характерна митологична процедура), а освен това защото за целта често се използва една сюжетна операция като медиатор между противоречия. Но вторичният мит се отличава от първобитният мит по съществени характеристики: той се движи към десакрализация, съжителства с други форми на идеологическо реагиране (зачатъци на наука, изкуство, право и пр.), започва да отделя социалната проблематика от проблемите на биокосмическия генезис, в семиотичен план не смесва плана на езика и плана на съобщението и често пъти основната му задача е да конструира ценностно поле (да класифицира ценностно настоящата реалност), като това ценностно поле не се онтологизира задължително. Тук трябва да се отбележи, че Богданов не е уточнил в какво отношение се намират понятията „вторичен мит“ и „идеология“ (а на места говори и за първобитния мит като за „идеологически опит“). Струва ми се, че понятието „идеология“ функционира с различен обем и съдържание в различните части на неговата книга, което създава условия за обръкване.

За сметка на това той е диференцирал „вторичен мит“ от „литература“, като е изтъкнал, че вторичният мит в отношенията си към недообособеното литературно произведение е смислова принуда, „преграда към евентуалното множение на значения“ — т. е., че за разлика от принципно многозначното литературно произведение (към тази теза на Богданов ще се върнем по-късно) вторичният мит е твърде смислова и мирогледна схема, насочена към решаване на проблем на актуалната настояща реалност на съответната епоха.

Така че основната теза на Богданов изглежда приблизително по следния начин: генералната особеност на старогръцката литература трябва да се опише като отношение (съществуване и противодействие) между страна на вторичния мит и страна на литературата („литературата като художественост“) в рамките на особен начин на комуникативно функциониране и колективно ползуване на старогръцките словесни продукти. Вторичният мит се създава от нуждата да се „фиксира“ действителността (т. е. да се подреди настоящето и да се разрешат неговите проблеми) — т. е. той решава социални и мирогледни задачи на едно конкретно време и на конкретна общност от хора; но той съжителства в словесния продукт с един значително по-динамичен феномен — литературата, която чрез особено бораване с културни форми („съчетаване-протопопоставяне“) „моделира по-универсално културно поведение от допустимото в контекста“. Казано иначе, страната на литературата в старогръцкото словесно произведение Богданов схваща като „един вид нова, непри-

ложена или изобило оставяща неприложима система за мирогледно ориентиране, която поради това може да изпълни сублимативни, градивни или разграждащи задачи в определена културна среда". Така вторичният мит се свеща от него като инструмент за „твърдо“ мирогледно ориентиране (насочено към конкретно настояще и конкретни проблеми на конкретна общност от хора), а литературата — като „меко“ мирогледно ориентиране, насочено към едно „универсално“ време и „универсална“ общност от хора. Дialeктиката на тяхното съжителстване Богданов описва в различни старогръцки произведения в отделните глави на своята книга, но общата му теоретична постановка в това отношение изглежда така: „Казано накратко, развалена като митология (поради своята „отвореност“, „либералност“ и пр.— б. м., А. К.) традиционната елинска митология генерира литература, която на свой ред постоянно се допълва с вторичен мит. Ако литературата, разбира на тесен смисъл на думата като художествено концепиране на действителност, е един вид проява на исторически оформилата се недостатъчност на елинската митология като митологичен език, от друга страна, вторичният мит е компенсация за тази недостатъчност, връщане към мита. Казано образно, ранната гръцка литература като че ли се опитва да се освободи от мита и все не успява да го стори.“

Позволил си дотук така подробно излагане на основната теоретична постановка на Богданов (която в известен смисъл е и негова изходна методологическа точка) по две причини. Първата е, че не съм специалист по старогръцка литература и не съм в състояние достатъчно компетентно да коментирам литературно-историческата и културно-историческата страна от книгата „Мит и литература“ — това е право на работещите професионално в областта на класическата филология. Но втората причина е по-съществена: дълбоко ми убеждение е, че изследването „Мит и литература“ е не само литературно-исторически анализ и културологично ситуиране на ранната гръцка литература; поне в същата степен то е и съчинение по възловни проблеми на литературната теория. Проблемите като отношението между литературен текст и контекст, какво представлява самото литературно произведение и какво е отношението между него и неговото комуникативно функциониране, какво е отношението между литература и идеология и т. н. Тоест — книгата на Богдан Богданов върху материал от старогръцката литература се занимава с някои от най-важните съвременни литературно-теоретически проблеми.

Все пак ще се опитам съвсем накратко и конспективно да изложа резултатите от наблюденията на Богданов върху Омир, Хезиод, Пиндар, атическата трагедия, историографията на Херодот, Тукидид и Ксенофонт, както и върху диалозите на Платон.

Богданов анализира „Илиада“ (отчасти и „Одисея“) и установява чрез парадигматичен анализ на техните сюжети, че те могат да изпълняват ролята на вторични митове, решаващи действителни проблеми на Омировото време — коя е истинската родина и стабилна човешка общност, в която участва гъркът. Богданов описва различно „ползуване“ на „Илиада“ — в тесен кръг при празничните вечери при различни местни първенци (където обикновено се изпълнява само откъс и епическата поезия се слуша за забава) и при общонародните празници в геометрическата епоха (където се е наложило обемът на цялата „Илиада“ и където тя е била изпълнявана открито пред голям брой слушатели от разни полиси). Сюжетът на „Илиада“, анализиран от Богданов като медиатор между „свое“ и „чуждо“ (поведението на Ахил според Богданов моделира ситуации. 1. „гръци срещу гръци“; 2. „гръци заедно с гръци“; 3. „гръци срещу троянци“; 4. „гръци заедно с троянци“), е винушал на разнополисните си слушатели, че участвуват в една надполисна родина, а и в една наднационална човешка общност. Т. е. сюжетът демонстрира съвпадение между своя парадигматичен и своя прагматичен смисъл — значението, което то грати вътре в епическото произведение съвпада със значението му при празничното му ползуване. Страната на литературата в „Илиада“ се реализира покрай този вторичномитологичен сюжет — от една страна, чрез симетричната и „зрителна“, „геометрична“ композиция (заета може би от Вазовата живопис), която естетизира самия акт на творене, „чрез нея един вид се настоява, че творчеството е акт на осъразмеряване“ (последното налага и естетическото съзрение като главна форма на ползуване). От друга страна, „литературното“ в „Илиада“ Богданов открива в особения омировски похват на епическата ретардация (детайлно анализиран от Аuerbach) — която спечелва спокойно наблюдение на действителността като плуралистична, като прекрасно обилие от самоценни автономни предметности. Това позволява да се създаде *пластично* описание на неща, поместени в *реално* време и пространство.

Разглеждайки двете композиционни части на „Дела и дни“ на Хезиод, Б. Богданов описва как чрез редуване на „митологически партии“ в уводната част Хезиод конструира ценностно поле, което подрежда в аксиологично отношение настоящата действителност. Чрез това първичномитологични фабули са използвани с вторичномитологични функции; онова, което трябва да бъде контекстуално условие за литературно произведение и литературен сюжет (контекстуалната наличност на ценностно пространство с определени посоки, в което да се движи герой-актант), е пренесено в рамките на самото произведение и го е „задушило“. Подготовката за сюжетен текст е последвана при Хезиод не от сюжет, а от описание на селския природен и

битов свят. Тук за разлика от вторичномитологичната ценностна класификация страната на литературата се осъществява в описание на реална среда и реално времепротичане, и то в определени детайли и моменти — при природни и битови картини. Страна на литературата е (както и при Омир) и самият факт на реденето на текстовите компоненти, актът на композирането.

Епиникият на Пиндар показва едри аналогии с отношението „мит — литература“, така както е анализирано при Омир и Хезиод. И при него контекстът е пренесен в текста (този път като жанров хоризонт, почти повторен от композицията на текста). Структурата на жанра „епиникий“ повтаря структурата на елинския спортен празник и носи в себе си имплицитни идеологически постановки на аристократичната култура от късната архаика — така жанрът и конкретният текст стават вторичномитологически инструменти за социализация. Страната на литературата и този път се осъществява „покрай“ това — на нивото на художествения език, който декорира общоприетото... прави от него материя за субективно преживяване и удоволствие“. Тя представлява свободно раздвижване на асоциативни редове, спечелване „за мит“ възможността да се говори за конкретна човешка личност — срещу традицията, за която винаги единствено достойните за обсъждане предмети са митологични. Литературното се определя в „стилистически излишества“, в метонимични асоциативни преходи, едри композиционни метафори.

След един много сложен и на места неясен анализ Богданов разкрива, че и сюжетът на атическата трагедия функционира като вторичен мит, защото решава вътрешно противоречива задача от времето на Есхил, Софокъл и Еврипид. Парадигматиката на трагедияния сюжет е описана от Богданов като двутактна, двусъбитийна схема (реализирана в различни варианти) — начално събитие, резултат от колизия между света на човека и отвъдните сили, което подтиква героя към активност за преодоляване на липсата и достигане на липсващото благополучие. Второто събитие (породено от активните действия на героя) води до развързка, но тя рядко отменя началното лишаване и никогa не води до придобиване на ново благо. Т. е. това е сюжет-мит, който се занимава с решаване на проблема, докогато активната позиция на човека в света е средство за придобиване на благо — и решаващ този проблем по компромисно фаталистичен начин (възможност за „ограничена свобода“ и „ограничено пастиене“). Литературността и тук се реализира на нивото на композицията на трагедията или композицията на трилогията (тя се концентрира според Богданов във възможността да се създават връзки по аналогия между отделните фабули, в търсене на възможност смисловия хоризонт на жанра да

се преодолее чрез многозначност, формални композиционни техники и пр.).

Богданов разглежда Платоновия диалог като поле на оригинално и силно стълкновение между устната и раждащата се писмена култура в древна Гърция: той обръща внимание на факта, че „писаният диалог е повече от диалог“, той е „разказ за диалог“. Писмената му форма дава възможност за свободно-индивидуално ползуване, което пък дава възможност за повторно четене, комбинации и пр.: „строят на диалога става смислово значещ“. Така че във формално отношение Богданов дефинира Платоновия диалог като „прозаическа среда, в която контрапунктово се разполагат различни логико-аналитични и художествено-символични форми на изказ. Диалогът е масивна среда за динамизиране на различни видове слово“. В тази възможност за „сложно аранжиране на темата“ Б. Богданов открива страната на литературността: на съдържателно равнище тази склонност към литературно многопосочно-многозначно аранжиране на темата чрез различни прозаически езици се проявява като интерес към „проблема за действителността като реален човешки проблем“, като „един вид имитиране на жизненото многообразие... в диалектиката на аспекти и различни нива на истинност“. Но Богданов отбелязва, че литературата отново е породена „покрай“ — целта на Платон не е била това „литературно имитиране на многообразието на действителността“, а нещо съвсем друго — търсенето на метод за беседно изследване на философска проблематика. Т. е. философският подход на Платон е склонен да произвежда символи, които носят в себе си и нещо литературно (но Богданов показва как Платон е склонен също така да произвежда и „твърди“ вторични митове), тъй като са композиционно смислови организатори на прозаическото разноречие в диалога.

Така в конкретните си наблюдения за „дълговидното“ движение от „развален“ първичен мит към литература, а оттам към компенсаторно пораждање на вторичен мит, Богданов непрекъснато описва какво е било „спечелено“ или „открито“ за литературата от различните жанрове, автори и конкретни произведения. Така Омир „спечелва“ за литературата способността за творенето на „чиста форма“, а също и представата за множество обилно от прекрасни предмети; Хезиод първи конструира система на настоящата действителност; Пиндар „открива“ свободното боравене с асоциативни редове (т. е. нещо близко до лирическото композиране и до техниката на алузията и реминисценцията); трагедията — композиционното и смислово успоредяване на фабули и проблематизираната активност на човека; историческата проза „открива“ уважението към факта като към факт, по-конкретното улавяне на действителната човешка среда, обилието от прозаически форми и разни нива на раз-

казване; Платоновият диалог може да „аранжира“ темата на различни равнища, организиращи от символи или вериги от символи, стилистичното многообразие, реални късове от атинското всекидневие и пр. (Разбира се, при Богданов „откриването“ и „спечелването“ за литературата са метафори, не бива да се възприемат в някакъв „Колумбов“, „първооткривателски“ смисъл.)

Надявам се, че от преразказа-тълкуване, който направих на проблематиката на „Мит и литература“, са станали ясни и основните научни приноси на Богдан Богданов. Все пак нека ги повторим още веднъж: изключително оригиналното и интересно решение на проблема за „генералната особеност“ на старогръцката литература като откъсваща се от мита и пораждаща мит в себе си, автономизираща се и подчинена на своето културно-идеологическо ползуване, „отвъд конкретното си значение за класическата филология тази постановка на Богданов е силен мисловен стимул и за проблеми като отношението между литературното произведение и неговото идеологическо ползуване); създаването и операционализирането на понятието „вторичен мит“, идеята за „твърдото“ и „меко“ миогледно ориентиране, успешността на повечето от интерпретациите, направени от създадената проблема гледна точка. А също така и някои „попътни“ негови идеи като схващането му за „вертикализма“ и „хоризонтализма“ като два типа културно реагиране, изтъкването на „либералния“ характер на старогръцката митологична традиция, разсъжденията му за Платоновия диалог като за „нещо повече от диалог“ (т. е. изтъкването на ролята на писмената традиция в неговото създаване) и пр. Всячко това с основание ме кара да твърдя, че книгата „Мит и литература“ е значителен научен успех.

Нека сега да се върнем към някои болни проблеми на съвременната литературна теория, чиято обърканост и сложност не е успяла да преодолее докрай и книгата на Богданов. Видяхме, че идеята на Богданов — литературното в словесните продукти на елинската култура (които ние поради традиционна инерция продължаваме да наричаме „литература“ като цяло) е само част, само „покрай“ други неща в тези словесни продукти — тази идея „работи“ успешно в неговите интерпретации и дава много интересни резултати. Опасното е обаче, че уговорената двусмисленост „литература-цяло“ — „литература-част“ като че ли скрива многозначността на „литературата-част“ като понятие: неопределеността на това какво точно означава т. нар. от Богданов „страна на литературата“. Всъщност „страната на литературата“ в книгата на Богданов страда не толкова от „неопределеност“, колкото от „преопределеност“; по различни поводи в текста на книгата се дава множество различни попътни нейни определения. Целият въпрос е в тяхната съвместимост. От една страна, както беше

посочено в началото на настоящата рецензия, Богданов твърди, че страната на литературата „моделира по-универсално поведение от допустимото в контекста“, „нова, неприложена или оставаща неприложима система за миогледно ориентиране, която поради това може да изпълни сублимативни, гравитивни или разграждащи задачи в определена културна среда“ (впрочем по какъв именно начин е възможно литературата да функционира и като сублимативно и като гравитивно, и като разграждащо реагиране, би било интересно, ако Б. Богданов съотнесе своите схващания по този въпрос с идеята на Атанас Натев за „контрадаптивната“ функция на изкуството). Т. е. страната на литературата е начин да се моделира едно „меко“ миогледно реагиране. Но много често, когато говори за „страна на литературата“, Богданов я определя по друг начин: като „съдържание, разколюбено между утвърждаване на определен смисъл и превръщане в празна форма за утвърждаване на някакъв смисъл“, или пък като „един изказ, който клони да стане автономен“ или като „миожение на значения“ (т. е. все определения, които гравитират около прочутото схващане на Пражския лингвистичен кръжок за „автономността“, „самосредоточеността“ на поетическия знак). На друго място пък се твърди, че литературността е във виртуозното редене и композиране на елементи и във възможността подобен текст да бъде „свободно ползуван“. И още едно определяне на страната на литературата — като постигане на плуралистичната, самоценна настояща действителност и възможност за фукионалното ѝ удвояване — при което става възможност предметите да се изобразяват не с определена идеологическа цел, а „просто така“, заради прекрасното си обилие. По този начин за различните цели на научния анализ в различни части от книгата „страната на литературата“ е определена като „меко“ миогледно реагиране, като „автономен знак“, като „виртуозна“ композиционна комбинаторика, като свободно ползуване, като плуралистично самоценна настояща действителност. Настоящата рецензия съвсем не твърди, че всички тези характеристики на литературността са несъчетаеми — тя само твърди, че в „Мит и литература“ те са недостатъчно съчетани, че книгата не внушава достатъчно ясно на своя читател каква е систематичността на тяхната свързаност. Казано полунашега, полунасерiously като че ли Богданов се е опитал да реши научен проблем чрез една „митологическа“ процедура: да съедини двете полносно противоположни определения на литературността — „автономен знак“ — „миогледно реагиране“ с един контекстуален низ от понятия-медиатори — свободно композиране и ползуване, множествена и самоценна настояща действителност плюс фикционалното ѝ удвояване, „мекост“, универсалност на миогледното реагиране. Така или иначе за разлика от опе-

рационалното понятие „вторичен мит“ понятието „страна на литературата“ създава поне толкова проблеми, колкото и разрешава.

Именно скритата литературнотеоретическа проблематика и нуждата от разрешаването на тази „преопределеност“ на понятието „страна на литературата“ са причина научното мислене на Б. Богданов след книгата му „Мит и литература“ да се насочи в определена посока. В сп. „Български фолклор“, кн. 3 от 1985 г. бе публикувана статията на Богданов „Фолклор и литература“, където той прави много интересен опит да разреши именно посочената проблематика чрез културологично-комуникативно диференциране на фолклора и литературата. Няма да се впускам в подробности — ще отбележа само, че в тази статия проблемът за връзката между „автотеличния“ поетичен знак (литературният текст, притежаващ самосъсредоточена, индивидуална смислова построяност) и способността на литературата да създава модели за „универсално“ мирогледно реагиране е решен по изключително интересен начин — чрез анализ на ситуацията на четенето като специфична за литературната комуникация. Писаният художествен текст е разглеждан от Богданов като „вкамънена комуникация без комуниканти“, т. е. „собствената смислова структура на литературното произведение е бивше функциониране... абстрахирана среда за обичуване“. Какво означава това „бивше функциониране“? При фолклора „текстът“ е насочен към структуриране на фолклорния колектив и изваждането на фолклорния индивид от нецялостното му всекидневно битие чрез потапянето му в празничната фолклорна общност. Т. е. фолклорът интегрира индивида в общността. При литературната комуникация нещата се променят. Писаният литературен текст се откъсва от непосредствената комуникация чрез това получава следните възможности: 1. неговият автор става много по-активен, може да твори „индивидуална“ действителност (което на семиотично ниво е тъждествено с „автотелизирането“ на съобщението, тъй като текстът трябва да построи собствения си контекст); 2. пасивният възприемател трябва да разреши конфликта от възможността за среща с много подобни „индивидуални“ действителности; 3. това се постига чрез ситуацията на четенето, при която читателят обичува не непосредствено с автора, а с цялостната построяна в текста действителност (противопоставяща се на реалния, фрагментизиран всекидневен свят). Така според Богданов „в идеалното си проявление литературният текст служи за извеждането на четящия индивид в идеална среда, в която изправен пред лицето на цялостна действителност, той общува с равни нему индивиди (на друго място Богданов говори за общност „комунитас“ — б. м, А. К.). Предназначен да отиде до всекиго при максимален брой индивиди, които също са крайно индивидуали-

зирани, устремен към това да бъде смислов независим от всякаква външна определена, обрнал смисъла към самия себе си, автотеличен и принципно необвързан с определено предназначение, литературният текст става многозначен, можещ да се разбира при индивидуалното си потребление всякак.“ Но именно това „парадоксално функциониране без функция“ според Богданов е причината, според която „литературният текст прави от всеки читател философ“.

Вероятно тези оригинални идеи на Богданов се нуждаят от много по-сериозно, монографично разработване. Но едно е сигурно — че именно проблематиката и подходът, реализирани в „Мит и литература“, са довели Богданов до изключително интересен опит за разрешаване някои от най-сериозните литературно-теоретични проблеми на нашето време (показателна е и методологическата страна на въпроса — взаимният превод на културологични, структуралистски и рецепционистки постановки в един нееклектичен цялостен и самобитен методологически подход). Ще очакваме тяхното по-нататъшно разработване и задълбочаване.

Александър Кюсев

ПРОЗИРНАТА НЕЯСНОТА

(„Анализ на лирическата творба“ от Никола Георгиев. С., изд. „Народна просвета“, 1985)

Навлizanето в методологията и терминологичния апарат на книгата на Никола Георгиев „Анализ на лирическата творба“ предизвиква изненада най-малко в две посоки. Първата идва от учудването на неговите почитатели, които си задават въпроса — няма чак сега се появи тази книга! Та тя ни е така позната. Втората — от страна на хората, които само са слушали за нейния автор — как е възможно една толкова зряла книга да бъде... едва втора поред? А всичко това може би ще обясни недоумението на книгоразпространителите, които ден-два след получаването ѝ безпомощно вдигаха рамене: „Изчерпа се, какво става, нали мина кандидатстудентската кампания?“

Какво наистина става? Защо тази малка и непретенциозна наглед (но с великолепно външно оформление) книжка предизвиква толкова оживление? Признавам, че за мен изненада нямаше. Та нали и аз като многобройните си колеги винаги когато срещна устремно забързаната фигура на един от най-популярните преподаватели от университета, все гледам да задам по някой и друг въпрос, да „пооткрадна“ някоя от неговите сензационно звучащи реплики, да чуя някой от отговорите, които често могат да се ползват като готови теоретически изводи. На такава „непопулярна популярност“ се радват само учени, чието дело многократно надраства личната им роля в обществото.

Лично на мен тази книга донесе едно творческо удовлетворение. Няма нищо странно в това, след като тя разреши едно продължително колебание — възможно ли е поставянето на проблема за художествената неснота, или не. Оказа се, че на „ясната неяснота“ или неясната яснота“ авторът е посветил десетина страници, които имат пряка връзка с моите творчески колебания. Споменавам този факт, защото, убеден съм, много автори след прочитане на книгата ще се окажат в същото положение. А нека повярваме, че не са вече малко онези, които наместо „да ни поучават как да анализираме художествената творба (което е значително по-лесно) се заиретнат и на дело ни покажат как се прави това“. Те ще имат под ръка едно солидно помагало — един наистина здрав фундамент, който доскоро отсъствуваше от българския литературен живот. Защото произведение, което да се занимава с методологията на литературния анализ, ние досега нямаме. Публикувани са литературни разбори на отделни произведения, посвещавани са монографии на отделни автори, писани са дори истории и теории на литературата, но методологичните проблеми и терминологичният апарат на самия анализ не са били разработвани. Така „Анализ на лирическата творба“ не просто запълва празноти, тя заляга като основа в по-нататъшното развитие на българската литературоведска мисъл.

Авторът непрекъснато подчертава, че неговият метод е само един измежду възможните, като споменава и други, но у читателя не остава съмнение за лични предпочитания след блестящо проведените анализи. Основната тежест на изследователската страст на Никола Георгиев пада върху лириката (това личи дори от озаглавяването на отделните дялове „Лириката и изграждането на смисъла“; „Лириката и човекът“; „Лириката и логиката“ и т. н.). Като една от многото системи за произвеждане на смисъл литературата (и в частност лириката) има отношение към човека и неговата комуникативна среда — езика, логиката, познанието. Това е и принципът на композиране на книгата. Н. Георгиев съумява да постави частния проблем (за лириката) в неговата глобалност — отношението към човека и неговия свят. Лириката става „прозорец“, през който се виждат една голяма част от онова, което ни заобикаля. Човекът, светът, смисълът — сред лириката — ето как авторът окръжнява един привидно частен проблем.

Ситуирането на лириката е възможно по два основни начина — чрез съпоставяне на творбата с други лирически творби и със собствения ѝ теоретичен модел. Докато първата част на съждениято тук не буди възражения, то за второто се налага да бъдат разбулвани тежки пластове от съмнения. Имаше време, когато дори думата „модел“ (отнесена към литературата) предизвикваше тревожни чувства, а до структурно разглеждане на твор-

бата българският читател така и не достигна. Нямаше къде да се прочете такъв анализ на произведение от роден автор. А за множество дори постструктуралистски теории вече се говори в минало време. Голото „не“ винаги е кухо и само върша колелото на сби-тията назад, преди появата на пределено явление... и всичко е в първоначална изходна точка. Само диалогичният спор е плодотворен — спор, който преди появата на тази книга беше занемарен. Защото от нея узнаваме, че не авторът на „Анализ на лирическата творба“ е този, който настоява за „затворено четене“ или иманентно изследване на структурите. Неговият анализ не изпуска от очи съпоставителната посока извън художествената литература с други речеве типове и жанрове. А това е и една от важните му заслуги. Като заговаря за типове речеве и неречеве актове и жестове, той приближава българския читател до най-модерни похвати от съвременната литературна теория. Безспорно, трудностите тук са много, но както подчертава Н. Георгиев, анализът трябва да ги преодолява, а и да ги превърне в предмет на своите наблюдения. Тази задача произтича от факта, че „част от лирическата специфика се крие тъкмо в смисловото наслагване и преливане...“ Надникването в бездните на лирически смисъл и докосването до очарованието на стиха — това са двата плана, в които се извършват всички аналитични операции. Сегментирането на лирическия текст е проведено парадигматично — в дълбочина и синтагматично — линейно. И в двата типа членене то достига до най-малките значещи ядра — бинарните опозиции от срички и дори звукове. Естествено е, че подобни анализи не могат да бъдат направени на всички по-значителни художествени произведения. Нито това е необходимо. Те дават „алгоритъма“, с който всеки изследовател може сам да проникне до тайната на лирическата творба.

Един текст става „художествен“, когато нещо в обичайния ток на езика започне да „шуми“. Това е почти неумолимият момент на „реторичното отклонение“, отклонението в семантиката на думите, което нарушава цялата система на техните взаимоотношения. Дали това ще бъде едно наречение (например, „нейде“ от прочутия Ботев стих „жетварка пее нейде в полето“) или многозначно повторено „тихи пазви, тиха нощ разгръща“, или дори активното отсъствие (премълчаване), което творбата упорито посочва, то е йероглифът на магията, наречена поезия. Фин литератор, с изтънчен усет за тези „кодове на вечността“, Н. Георгиев не се колебае да се впусне в преследването им. Не се колебае въпреки гигантските наслоения от предразсъдъци, които трябва да преодолее. И не мога да преценя, къде е по-голяма заслугата на автора — дали в превъзможването на инерцията и литературния шаблон — една задача, която може да се сравни с тази за из-

чистването на Авгиевите обори, или в майсторските прозрения на анализите. И колкото по-очевиден е успехът на първата работа, толкова по-удивително е, че е постигната и втората, за която са нужни като че ли поне две поколения изследователи, работещи в същата традиция. Но двойният успех на тази книга съвсем не е само в този пункт. Вече е време да назовем най-голямото ѝ достойнство. То може да се събере в едно изречение: постигнато е изискването сложното да потъва в простото и простото да разтваря и поема в себе си сложното — един почти непосилен, но неотменим за методологическо съчинение резултат. Защото тази книга ще се чете както от абитуриента, така и от студента, изучаващ теория на литературата, но от нея не би се лишил и изграденят научен работник, залутан из почти непроходимите дебри на литературния анализ. И никой няма да се почувствува ошетен в онова, което ще потърси да узнае. На едно място забелязах резюмирани две литературни теории — на Емил Шайгер и на Роман Ингарден. Разбира се, никой няма да сметне, че е достатъчно да прочете книгата на Н. Георгиев, след което може да мине без повечето от авторите, чийто опит е обобщен в нея — едно заблудение, което е „удобно“ и често се практикува. Но че читателят ще получи импулс да потърси някои от книгите, които авторът е ползвал, това е сигурно. И би успял може би по-добре, ако накрая беше предоставено още малко място на автора за кратка библиография на заглавията или дори за един съвсем малък речник на по-употребяваните термини от някои съвременни теории. Доскоро така изпълнена книга на български език би била само мечта, но мисля, че вече може да се пометча на глас.

Никола Георгиев не си позволява да назове пряко предметите на своите пристрации. Но те не оставят съмнение при очевидната любов, с която са изтеглени проекциите на техния лирически смисъл. Заключеното в художествен код познание също е истинно, а неговото въздействие е много по-силно и многообразно. Зад всяка лирическа творба „плуват“ неовладени късове истина и функцията на художествената система в нея не е само да ги назовава, но и да ги показва. Така лирическото произведение може да бъде истинно, без в него да е изречено дори едно ясно суждение. „Казва, недовказвайки“ — резюмира този факт Н. Георгиев и добавя: „В пораждането на неазовани неазовими значения лирическата творба отива необикновено далеч, толкова далеч, че движението започва да се пречупва и отрича в самото себе си, а опиянението от веселието на езика се въгвора от болката за неговата предугажда или извъявана ограниченост.“

В същия план — на заговаряне за неща, упорито пренебрегвани досега от българското литературознание — са издържани главни-

те, посветени на отношението на лириката с логиката и езика. И точно тук могат да се срещнат въпроси като: „како анализираме, когато анализираме?“ „кой е обектът на тази дейност?“ Или разбирането (този глагол в случая е най-уместен) на закъснели схващания за благозвучието на стиха като резултат от сърчно римувание. Или борбата с разбирането за поетичност на един езикови изрази срещу „непоетичност“ на други. За степента на развитост на една национална литература са важни не толкова разрешените, колкото поставените въпроси. Моментите, в които литературата започва да се пита за закономерностите на своята свързаност, са своеобразни индикатори на зрелост. Развитието на марксисткото литературознание у нас повече не може да пренебрегва цитираните по-горе въпроси, както и всички останали от книгата. Тяхното поставяне от силен, диалектичен ум отваря нови хоризонти пред националния литературен процес. Само в динамичното русло на диалектичната мисъл могат да бъдат поставени без смущение проблемите, например за множествеността на получените варианти като следствие от няколко правилно проведени теоретико-исторически анализи. Защото единството между текст и творба наистина е само вероятностно, но „сред вариантите на прочитите има свързващи инварианти, които, макар и само мислено постижими, са първостепенен обект за анализатора“.

За постигане на такова единство на тълкуването е необходимо да се изтъкне, че цялата творба „звучи“ и „излъчва смисъл“. Активирането на всички нейни компоненти до „значещи“, пълноправни е голям успех за автора. Дори художествената неяснота „означава“, прозира — всъщност тя може би най-много. Под булото на неяснотата именно се извършват онези плавни и постъпателни преходи в смислоспораждането. Неяснотата е още онова неовладяно, но предчувствено от художника „пространство“, което отделя постигнатото от непостигнатото лирическо познание. Всичко това е възможно, защото лирическата неяснота не е тъждествена на обикновената неразбираемост, която се поражда в ежедневно общуване. Тя е неяснота, която подмамва и очарова читателя и това е един от нейните поетични ефекти, на който творбата разчита. Така лирическата неяснота е и в условността, в онова, което отделя реалния предмет (екзистенциалния корелат), залегнал в основата на образостроенето, от неговите художествени превъплъщения. Тук е и „премълчаването“, междустиховите, а дори и околостиховите пространства, необичайната пунктуация, вътрешните многоточия и т. н. Изразено метафорично, лирическата творба е една „прозрачна неяснота“. В това е нейната магия, смисъл и функция.

Иван Младенов

НАЦИОНАЛНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ПО СЛУЧАЙ 200-ГОДИШНИНАТА ОТ РОЖДЕНИЕТО НА НЕОФИТ БОЗВЕЛИ

На 20. XI. 1985 г. в Института за литература при БАН се проведе Национална научна конференция, посветена на възрожденския общественик и писател Неофит Бозвели по случай 200 години от рождението му. В нея взеха участие изтъкнати изследователи на литературата, културата и борбите на нашия народ през епохата на Възраждането. Конференцията бе открита от акад. П. Динев. Във въстъпителното си слово той очерта мащабите на личността и делото на Бозвели, набеляза редица неизследвани и слабо проучени проблеми, свързани с неговия живот и творчество, изтъкна трудностите при анализирането на литературните изяви на народния трибун.

В доклада си „Книжовното дело на Бозвели — трагично-бунтовна летопис на народа и лична съдба“ проф. д-р Г. Димов проследи развитието на Бозвели като творец и общественик, разширяването на неговия политически и литературен опит и извисяването му като изключително богата индивидуалност, която дълбоко въздейства върху умовете и сърцата на съвременниците си. Наблюденията и изводите на проф. Димов бяха подкрепени и доразвити от доклада на проф. д-р В. Трайков. В него задълбочено бяха осветлени взаимоотношенията между Бозвели и неговия бележит съгражданин, ученик и последовател Г. Раковски.

Проф. Д. Леков в своя доклад „Бозвели в диалога на поколенията“ анализира присъствието на писателя и общественика в духовното и творческото битие на различните поколения преди Освобождението, ролята му при формирането на школко-педагогическата интелигенция от 20-те и 30-те години и на литературното поколение от 40-те—60-те години.

Проф. д-р Ил. Конев в доклада си изтъкна, че диалозите на Бозвели отразяват разискваните до него в дискуссионен план актулни въпроси на българската действителност и това определя приноса му в изявата на дискуссионното начало в книжнината ни от втората четвърт на миналия век, а също така появява своеобразието на диалозите и представя в по-пълна светлина средството му с книжовници като Н. Рилски, К. Фотинов, К. Огнянович, Г. Кръстевич и други автори на типично дискуссионни произведения.

В доклада „Н. Бозвели и гръцкото просвещение“ ст. н. с. к. и. н. Надя Данова чрез редица нови данни, получени при задълбочен анализ и текстуални сравнения на книги от Свищовското читалище и „Славеноболгарское детоводство“, значително разшири кръга от гръцки автори, четени и използвани от Бозвели, с което се обогати характеристиката му на широко образован за времето си творец. В тази насока бяха и изводите на ст. н. с. к. ф. н. Ил. Тодоров. В доклада си „Н. Бозвели и руската литература“ авторът изнесе изключително интересни факти за запазени непубликувани архивни материали, които са свидетелство за задълбочена работа на Бозвели с руски източници и разкриват неговите трайни литературни интереси, широк литераурен кръгозор, формиран и под непосредственото влияние на руската култура. В доклада на Н. Аретов също бяха направени някои нови уточнения — след Бероновию буквар повествователните творби в „Славеноболгарское детоводство“ (II ч.) са взора печатна публикация у нас на антични автори. В докладите на Данова, Тодоров и Аретов литературното дело на Бозвели бе разгледано в по-широк литературен контекст, бяха потърсени връзките му с чужди литератури и бе изтъкната голямата художествена култура на писателя.

Ст. н. с. к. ф. н. В. Смоховска актуализира делото на Бозвели, превърна го в наш съвременник. Чрез анализ на диалога „Любопитнопростий разговор“ тя откри Бозвели като критик на обществено-политическия живот, обърна внимание на някои специфични черти на българската възрожденска действителност и литература, поднесени във форми, които трябва да се разшифроват, за да се види тяхната връзка с общоевропейски идеи и литературни направления.

В доклада „Първата биография на Н. Бозвели“ патосът на авторката ст. н. с. С. Баева беше насочен към нов прочит на последното произведение на П. Р. Славейков, започнал своите литературни изяви под влияние на великия котленец и останал негов последователен ученик до края на живота си.

Н. с. к. и. н. В. Димова разгледа връзките на Н. Бозвели със сръбската общественост през 30—40-те години на миналия век и изнесе нови данни за отпечатването и разпространението на „Славеноболгарское детоводство“ в Сърбия.

В своя доклад ст. н. с. к. ф. н. Ст. Таринска анализира диалозите на Бозвели с цел

да разкрие ярката индивидуалност на всяка една от творбите и да покаже, че писателят винаги търси оригинална форма за израз на идеята на произведението. Литературната значимост на пътешествията на Бозвели беше изнесена на преден план и в доклада на Св. Горова „Краят на една традиция (описанията в светите места и географските описания на Бозвели)“. Докладът на н. с. к. ф. н. Рая Кунчева „Стихът на Бозвели“ също разкри литературно-историческата стойност на поезията на забележителния творец от 10-те години на XIX в.

Н. с. Тр. Кръстанов приведе аргументи за съавторството на Н. Бозвели и Ем. Васкидов при подготвяне на учебната енциклопедия „Славеноболгарское детоводство“ и постави въпроса за нейното фототипно издаване. Действително с поредицата учебници двамата просвещенски дейци не само отговарят на конкретна необходимост в живота на българското общество, но тя има програмен характер за развитието на учебната ни книжнина през Възраждането.

В работата на конференцията бе отделено внимание и на друг значим дял от творчеството на Бозвели — неговите писма. В доклада на Румяна Дамянова бяха разгледани ярката лична кореспонденция и ръководството за писане на писма („Писмовник“, VI ч. на „Детоводството“). С тях Бозвели се включва в процеса на изграждане на епистоларната култура през XIX в. Добре намерен завършек на конференцията бе научното съобщение на Нели Запрянова от Народната библиотека „Кирил и Методий“. Чрез него тя въведе в научно обращение едно от последните писма на Бозвели, адресирано до Н. Геров. В това писмо „великият страдалец“ дни преди смъртта си споделя своята радост от подема на учебното дело в страната.

В дискусиата бяха обобщени главните линии в съвременните проучвания върху Бозвели, бяха подчертани приносите на изнесените доклади — богата фактологическа основа, нови или малко известни факти, непубликувани архивни материали; изследванията разшириха представите за литературното творчество, за богатството на литературното дело на Бозвели, връзката му с неговите съвременници, предходници и следовници. На конференцията отгледливо се откри мястото и ролята на Неофит Бозвели в развитието на българската литература и култура, в развитието на обществените и литературните идеи на Възраждането.

Катя Станева

ТРЕТА НАЦИОНАЛНА КОМПЛЕКСНА МЛАДЕЖКА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМИТЕ НА ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО

На 21 и 22 ноември 1985 г. в Института за литература при БАН се проведе Третата национална комплексна младежка научна конференция по проблемите на литературозна-

нието. В нея взеха участие млади научни работници от Института за литература, Националният музей на българската литература, СУ „Кл. Охридски“, ВТУ „Кирил и Методий“, ПУ „П. Хилендарски“ и Полувисшия педагогически институт „Д-р П. Берон“ в Шумен. Бяха изнесени 29 доклада из областта на старата, възрожденската, новата и съвременната българска литература, сравнителното литературознание, чуждите литератури и теорията, на литературата, които очертаха главните насоки в творческите търсения на младите български литературоведи. Конференцията беше открита от доц. к. ф. н. Симеон Хаджикосев — заместник-директор на Института за литература при БАН. В своето приветствено слово той изтъкна, че младостта означава преди всичко възможност за творческа реализация на изследователите във всички области на науката и пожела плодотворна работа на конференцията като значителен научен форум за тяхната изява.

Значителна част от докладите бяха посветени на старата и възрожденската българска литература. Димитринка Димитрова от Института за литература („Космогоничната тематика в старобългарската ератопокритическа литература. Основни аспекти“) анализира редица творби от средновековната ни книжнина, пресъздаващи картината на света във философски план в тясна връзка с апокрифите и фолклора. Н. с. к. ф. н. Елена Томова от Института за литература („Житията на свети Иван Рилски и руският старопечатен Пролог“) разгледа слабо разработения в българското литературознание въпрос за отношението между тези жития и руския старопечатен Пролог от XVII в. Ас. Мария Шнигер (ПУ „П. Хилендарски“) в доклада си „За някои форми на взаимодействие между официална и народна литература и култура през Късното средновековие“ проследи активните процеси на средновековна комуникативност по линията „официалност — народност“ на литературата. Мая Янкова от Националния музей на българската литература („Интересът към старите писмени паметници“ през Възраждането“) изтъкна приноса на възрожденските книжовници за издирване и публикуване на старобългарски ръкописи. Ас. Красимир Кунчев (Полувисш педагогически институт „Д-р П. Берон“ — Шумен) в доклада си „Аспекти на повествователната характеристика в белетристиката на Каравелов“ въведе термина „зрителна позиция“, тъждествен на „гледна точка“. Камен Михайлов от Института за литература („Устната традиция във възрожденския литературен процес“) анализира устно разпространяваните през Българското възрождане редица неформални произведения. В доклада на Пенчо Райнов (ЕСПУ „Д. Матевски“ — Пловдив) „Някои наблюдения върху фолклора в сп. „Български книжици““ беше направен критически преглед на публикуваните в списанието фолклорни произведения и статии по

фолклорни въпроси. Ас. Илиана Петрова (ВТУ „Кирил и Методий“) — „Побългарените повести на Карамзин“ — сравни трите възрожденски повести „Сирота Цветана“, „Невянка, болярска дъщеря“ и „Злочеста Кръстинка“.

В центъра на конференцията бяха докладите по нова и съвременна българска литература. Ас. Живко Ж. Иванов от ПУ „П. Хилендарски“ („Времето и пространството в патриархалния свят. Върху материал от българската литература през 80-те и 90-те години на XIX в.“) анализира отражението на двата типа българско село — патриархалното и новото — в нашата литература. К. ф. н. Светла Гуляшка-Балканска от Института за литература („За псевдонима на Стоян Михайловски „De Profundis“) разглежда поемата на писателя „Suspicia de Profundis“ във връзка с посочения псевдоним. Аспирантката от СУ „Кл. Охридски“ Милена Кирова („Творческата връзка между Д. Дебелянов и А. Самен в светлината на едно конкретно литературно сравнение“) сравни „Легенда за разблудната църквичка“ от Дебелянов и стихотворението „Вечер“ от Самен. К. ф. н. Александър Йорданов от Института за литература („Тайният глас“ в поезията на Николай Лилиев“) разглежда социалния адресат на Лиливевата лирика. К. ф. н. Едвин Сугарев от Института за литература („Към психологията на модернистичното изкуство“) очерта особеностите на модернистичното съзнание и естетика. Алберт Бенбасат от Националният музей на българската литература („Творчески взаимовръзки между Н. Вапцаров и А. Попов“) разглежда паралелите в поезията между двамата творци. Ралица Маркова (Институт за литература) в доклада си „Испанската гражданска война от 1936—1939 г. в творчеството на Д. Димов“ анализира непроучени аспекти от „испанската тематика“ на писателя. Аспирантът от СУ „Кл. Охридски“ Запрян Козлуджов („Разказвачът в прозата на Н. Хайтов. Особенности на неговото присъствие“) разкри същността на сказовия повествователен тип у нашия писател.

Няколко интересни доклада бяха изнесени и в областта на сравнителното литературознание и чуждите литератури. Ас. Людмила Костова от ВТУ „Кирил и Методий“ („Някои аспекти на европейския байронизъм и повестта „Нешастна фамилия“) разкри влиянието на т. нар. „литература от байроновски тип“ върху повестта на В. Друмев. К. ф. н. Димитрина Михайлова от София („Един ранен поглед на Яворов към Пушкиновата лирика“) засегна въпроса за въздействието на Пушкиновата поезия върху лириката на ранния Яворов. Емилия Алексиева от София („Човекът и природата в прозата на Ал. Куприн и Г. Райчев“) характеризира отношението човек — природа у двамата писатели, пряко свърза-

но с техния критически реализъм. В доклада си „Музиката като средство за естетическо въздействие според възгледите на немските писатели-романтици“ ст. ас. Багрялия Борисова (ВТУ „Кирил и Методий“) разкри връзката между романтическото творчество и света на музиката. Ст. ас. Величко Тодоров от СУ „Кл. Охридски“ („Творческият тип в Чешкото възраждане изясни понятието „писателски тип“ в контекста на чешката възрожденска култура през XIX в. Ас. Жоржета Чалъкова от ПУ „П. Хилендарски“ („От цивилизъм към поезизъм в чешката литература“) анализира същността на двете авангардистки литературни течения. В доклада на гл. ас. Йонка Кръстева (ВТУ „Кирил и Методий“) „Американският роман на протеста и Втората световна война“ бяха разкрити основните черти на антивоенния роман в САЩ през 50-те—70-те години. Двама от участниците — гл. ас. к. ф. н. Николина Бурнева от ВТУ „Кирил и Методий“ („Особености на персоналната реч в „Няма място никъде“ от Криста Волф“) и ас. Младен Влашки от „П. Хилендарски“ („За един възможен прочит на романа „Берлин — Александерплац“ на Алфред Дьоблин“) — анализираха проблематиката и структурата на два известни романа в съвременната немска литература.

Конференцията завърши със заседание по проблемите на теорията на литературата. Аспирантката от СУ „Кл. Охридски“ Ирен Александрова („Художественият субект и задачите на литературната психология“) изясни въпроса за психологията на твореца, отразена в художественото произведение. Ас. Маргарита Славова от ПУ „П. Хилендарски“ („Основни проблеми в поетиката на белетристиката за деца“) се спря на специфичните проблеми, които поставя детската литература. К. ф. н. Иван Младенов (Институт за литература) в доклада си „Лирическата неяснота“ изтъкна подтекстовия характер на съвременната поезия, проявил се за първи път в творчеството на модернистите. К. ф. н. Александър Панов от Института за литература („Лирическата миниатюра като тип и жанр“) разглежда съотношението между лирически тип и жанр в българската поезия от Възраждането до средата на 20-те години на XX в.

Изнесените доклади и състоялите се живи дискусии показаха многопосочните интереси на младите литературоведи, насочването им към неизследваните страни на литературната история и теория, способностите им за мащабно и проблемно мислене. Конференцията разкри нови перспективи за засилване и обогатяване на творческите контакти между младите научни работници и постави въпроса за прерастването им в ежегодна национална младежка школа по литературознание.

Ралица Маркова

SOMMAIRE

A la veille du Trentième anniversaire du Plénum d'Avril du XIII^{ème} Congrès du Parti Communiste Bulgare

Vassil Kolevski — La succession théorique de V. I. Lénine et les problèmes du réalisme socialiste	3
Mikhail Vassilev — La discussion d'Avril dans la presse sur le chemin de la littérature (suite)	18

Albert Benbassat — Le dialogue créateur Nicolas Vaptzarov — Anton Popov	29
Yordan Kaménov — Certaines caractéristiques de la personnalité de Nicolas Vaptzarov dans ses incarnations esthétiques	37

Dimitre Christov — Stoian Mikhailovski et sa place dans notre littérature nationale (Essai d'une lecture contemporaine)	47
Edwin Sougarev — Le Journal „Balgaria“ (Bulgarie) (1904—1909)	73
Dobri Vitchev (Berlin) — L'art comme une „joie particulière“ (Les Nouvelles de Yordan Yovkov)	93

Les rapports littéraires bulgaro-scandinaves et leurs influences réciproques

Ghéorgghi Dimov — Ivan Chichmanov parle de Georges Brandès et de Henrik Ibsen	106
Ivan Popivanov — Knut Hamsun et la littérature bulgare	113
Rosalia Likova — Ibsen et le symbolisme bulgare	118
Siméon Hadjikossev — Le poète bulgare Débélianov et Jakobsen	127

La pensée esthétique dans le monde

Borislav Philippov — Le „Mémoire non écrit“ et son auteur	132
Katia Man — Mes mémoires non écrits	132

Communications scientifiques

Ivan Sestrimski — L'écrivain populaire de la Renaissance bulgare Stéfan Zakhariev	149
Magdalena Baeva, Marguerita Doïrenska — Lettres d'Assène Razzve-tnikov adressées à son ami Karaliitchev	157

A travers la press étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSSé, de l'Allemagne Démocratique Allemagne, de l'Allamagne Fédéral Allemagne et du Mexique	163
--	-----

Revue

Alexandre Kiosev — Le mythe, la littérature et le théoricien des lettres („Le mythe et la Litterature“ par Bogdan Bogdanov)	170
Ivan Mladenov — L'obscurité transparente („L' analyse de l'oeuvre littéraire“ par Nicola Gueorguiev)	175

Chronique

Katia Staneva — La conférence nationale scientifique à l'occasion du bi-cen-naire de la naissance de Néophyte Bozveli	178
Ralitz Markova — La troisième conférence nationale complexe scientifique sur les problèmes de la science littéraire	179

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА. РЪКОПИСИ СЕ ПРИЕМАТ В ДВА МАШИНОПИСНИ ЕКЗЕМПЛЯРА (ИЛИ ОРИГИНАЛ И КСЕРОКОПИЕ)

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52.
бл. 17. 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам. главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ,
МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам. главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖИЧЕВ

© Институт за литература
при БАН
1986
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Д. Ставрева*

Дадена за набор на 27. XII. 1985 г.	Подписана за печат на 22. IV. 1986 г.	Формат 70/100/16
Печатни коли 11,25	Издателски коли 14,58	Тираж 1650
Годишен абонамент 12 лв.	Излязла от печат на 30 IV. 1986 г.	Изд. индекс 10548
		Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 6 Поръчка 64