

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1986 • 3



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXX . КН. 3 . 1986

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

СЪДЪРЖАНИЕ

*Пред 30-годишнината на Априлския пленум и XIII конгрес на БКП*Александър Обретенов — „Априлската липия на партията е пряко продъл-
жение на Димитровския курс...“ 3

Трифон Банков — Споменът, надеждата и краят (Историческата тема в българ- ската литература от времето на византийското иго)	10
Дочо Леков — Риториките в книжовния живот през Възраждането	26
Радосвет Коларов — Преобърнатият народен космос	43
Катя Бъклова — За пътеписите на Антон Страшимиров	71
Христо Дудевски — Изкуство, за което се воюва	85
Юрий Боров (Москва) — Херменевтика и изкуство (Разбиране и интерпретация)	100

Научни съобщения, спомени

Николай Дилевски — Стогодишнината на френския превод на „Житие и стра- дания грешного Софрония“ от Луи Леже — 1885—1985	116
Климент Цачев — В ония дни	123
Борис Делчев — Среци и разговори с Атанас Далчев	144

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, ФРГ и Испания	162
---	-----

Преглед

Александър Панов — Ретроспекция и основа („Българската литературна критика за Гео Милев“, сборник)	168
Георги Гетов — „Литературни идеи на XX век. Индивид и култура“ от Атанас Натев	170
Николай Даскалов — Maria Podraza-Kwiatkowska — „Somnambulicy, dekadenci, herosi“	174

СОДЕРЖАНИЕ

Перед 30-годовщиной со дня Апрельского пленума и XIII съездом БКП

Александр Обретенов — „Апрельская линия партии — прямое продолжение димитровского курса...“

3

Трифон Банков — Воспоминание, надежда и конец (Историческая тема в болгарской литературе эпохи византийского ига)	10
Дочо Леков — Риторика в книжной жизни в эпоху Возрождения	26
Радосвет Коларов — Перевернутый народный космос	43
Катя Быклова — О путевых заметках Антона Страшимирова	71
Христо Дудевский — Искусство, за которое воюют	85
Юрий Борев (Москва) — Герменевтика и искусство (Понимание и интерпретация)	100

Научные сообщения, воспоминания

Николай Дилевский — Сто лет со дня французского перевода „Жития и страданий грешного Софония“, сделанным Луи Леже — 1885—1985	116
Климент Чачев — В те дни	123
Борис Делчев — Встречи и разговоры с Афанасием Далчевым	144

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ФРГ и Испании	162
--	-----

Обзор

Александр Панов — Ретроспекция и основа („Болгарская литературная критика о Гео Милеве“, сборник)	168
Георгий Гетов — „Литературные идеи XX-го века. Индивид и культура“ Афанасия Натева	170
Николай Даскалов — Maria Podraza-Kwiatkowska — „Somnambulicy, decadenci, herosi“	174

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам. главного редактора), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам. главного редактора), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

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

**„АПРИЛСКАТА ЛИНИЯ НА ПАРТИЯТА Е ПРЯКО
ПРОДЪЛЖЕНИЕ НА ДИМИТРОВСКИЯ КУРС...“**

АЛЕКСАНДЪР ОБРЕТЕНОВ

Александър Обретенов е не само изтъкнат учен, член-кореспондент на БАН, автор на многобройни трудове в областта на изкуствознанието. Предан воин на партията, Ал. Обретенов винаги е бил и продължава да бъде на предната линия в борбата за осъществяване на комунистическите идеи в областта на културата. Още през 30-те и 40-те години заема отговорни партийни постове, работи в средите на демократично настроената прогресивна интелигенция, оттогава датират и първите му брошури и статии, с които той воюва за партийната правда, за социалистическо изкуство. След Девети септември Ал. Обретенов е сред най-близките съратници на Георги Димитров, през 1945 г. е избран за председател на Камарата на народната култура, допринася много за обединяването на прогресивната интелигенция около линията на партията.

Като първи главен редактор на вестник „Народна култура“, като директор на Института за изкуствознание, като общественик и учен Ал. Обретенов е сред хората, които най-тясно са свързани с обновителния процес след 1956 г. В навечерието на тридесетгодишнината на Априлския пленум и XIII конгрес на БКП списание „Литературна мисъл“ се обърна към чл.-кор. Ал. Обретенов с молба да сподели свои мисли и спомени за промените, настъпили в обществения и културния живот, в политическото мислене по това време. Чл.-кор. Ал. Обретенов бе любезен да отговори на въпросите, поставени от представител на редакцията.

— Аз искам да започна с една мисъл, която съм чул лично от Георги Димитров няколко пъти. Когато сочеше, че пред нас предстоят големи исторически задачи, много трудности, той обичаше да казва, че нашият път не е гладък като паважа на площад „Девети септември“. И действително освен с успехи, с големи постижения нашият път е осеян с много трудности. Такива трудности настъпиха в нашата партия, в държавното ръководство, в културния живот наскоро след смъртта на Георги Димитров. Трябва веднага да подчертая, че генералната линия си остана същата, не се явиха тенденции за измяна изобщо на курса, който беше установен от Димитров и приет на Петия конгрес. Но коренно се промениха методите, с които се боравеше, начините, по които се осъществяваше тази линия, отношението към хората, към творците, към самите проблеми.

Каква беше накратко Димитровската линия, линията на целия му живот, линията, която се прояви на VII конгрес на Коминтерна — сплотяване на всички кадри, на всички сили, които непосредствено да вземат участие в ра-

ботата. Това е ленинското разбиране, че делото на изграждането на социализма е дело на самите маси. Постепенно след смъртта на Димитров в ръцете на една група начело с Червенков се съсредоточи цялата държавна и партийна власт. И се зароди едно схващане, че тази група ще ръководи цялата работа, че масите, творците, интелигенцията няма да имат думата. Това беше отклонение от основната идея, ленинската и димитровската. Постепенно масите се отстраняваха, променяха се методите на ръководство във всички области — на стопанството, на културата, на политическия живот и т. н. Така че се касаеше за лошо провеждане, за ликвидирание на правилните методи на партийно и държавно ръководство, а не за измяна спрямо самия курс за изграждане на социализма. Всичко това скова политическата активност, отрязваше се много зле на темповете, на перспективите.

— Проф. Обретенков, бихте ли илюстрирали мисълта си с някои конкретни резултати от неправилните методи на ръководство?

— Аз си спомням например как в началото на 50-те години много тържествено, с голямо задоволство, бих казал с радост Червенков провъзгласи, че проблемът със зърното в България е решен. То се случи една година урожайна тогава, имахме много жито, напълнихме силозите и той провъзгласи, че проблемът със зърното, или с други думи — че аграрният въпрос изобщо е решен. Наистина ние намерихме след Девети септември, и Димитров главно, една много хубава форма за коопериране на селото чрез ТКЗС. Но провъзгласяването, че с това въпросът е вече решен, фактически спираще развитието. След това, когато се направиха анализи, се оказа, че работата съвсем не е решена, че има големи несъответствия. Предприеха се редица подобрения — та до днешните АПК. Да кажем, определяха се цени, които бяха по-ниски от себестойността, хората бягаха от работата, направиха се няколко намаления на цените с най-доброто желание да се увеличи благоденствието на народа. Обаче тези цени се оказаха много по-ниски от реалните и пазарът, вместо да се наводни със стоки, се опразни. Значи действуваше се не с един строг научен анализ, а субективно.

— По това време се променя и отношението към кадрите, включително и в областта на културата.

— Това отношение към кадрите, към предложенията отдолу, беше станало вече притча по езици. Широко известен е например фактът, когато се насочиха сили срещу един другар, който предложи в известни случаи да не орем земята дълбоко, а по-плитко, защото има култури, които нямат нужда от това. Не — дълбоката оран е наша партийна политика. Един изказа, помня, на един пленум съображение, че когато се насочваме към тази голяма механизация, към тежко машиностроене, изоставяме ежедневните нужди на хората, хората нямат най-елементарни битови предмети. Върху него се изсипа истински жупел, предложението му бе обявено за пълно отстъпление от партийната линия. Повелята винаги да се вслушваме в масите, в техните нужди, да следваме промените в живота беше дълбоко накърнена. Оттук и лошото отношение към кадрите. Аз не искам да се спирам на изключително болезнения въпрос, когато работата на партията за прочистване на нейните редове се насочи не към търсене на провокатори, каквито се бяха укрили, на карьеристи, каквито действително има и винаги ще има, а според формулата, че сега главният враг е врагът с партийен билет.

— Тази формула попада и в литературата от това време.

— Да, има го и в литературата. Известно е какви бяха пораженията, прекрасни стари дейци минаха през затворите, загинаха. Изобщо цялата работа не излизаше от анализ на нашата действителност, а от един субективно издигнат лозунг. Недоверието беше насочено и към културните кадри.

Ето аз ще ви кажа един пример даже от времето след Априлския пленум. Аз бях натоварен да създам един нов вестник за нашата интелигенция — „Народна култура“, — който съществува и досега. . .

— И се радва на популярност. Първият му брой е от 26 януари 1957 г.

— Да. Аз бях тогава в Съветския съюз, повикаха ме по телефона и ми казаха, натоварен си с тази задача, трябва да събереш хората и да го направиш. Бяха вече назначени един-двама души, аз се върнах, започнахме и след Нова година създадохме този вестник. На другия ден ни поканиха, редакцията, бяхме няколко души — Теньо Стоянов, Валери Петров, Шакле, не помня още кой беше — трима-четирима души бяхме, които направихме първия брой. И Червенков* ни посрещна на кръглата маса. Седнахме, той чука по уводната статия и ни пита — какво е това. Погледнах, аз съм я писал като програмна статия и там казвам, че сега културните дейци ще имат свой орган, в който ще могат да се изказват, да обсъждат най-жизнените въпроси, да се провеждат дискусии, спорове и с колективни усилия да се търси истината за нашия живот. А Червенков пита: Какви са тези дискусии, какви спорове — вие желта преса ли ще правите. Вие не сте разбрали задачата. Това е партийен вестник. Тук ще се дават решения, директиви. . . Ние замръзнахме, разбира се, аз трябваше да възразя и му казах. Ако вие искате да издавате един вестник с решения, с окончателни директиви и т. н., то тогава да вземем да издаваме един държавен вестник в областта на просветата и да даваме заповедите на министъра, решенията на Висшия учебен съвет и т. н. Но как можем да си представим един вестник за култура без участието на културните дейци? А когато участвуват тези културни дейци, те никога няма да бъдат на едно мнение. Някоя рецензия, някоя статия за изкуството не е последна. Ето сега — казвам му — литературата върху Шекспир е десет-петнадесет пъти по-голяма от съчиненията му. Значи продължават споровете, продължават разясненията, тълкуванията. Едно произведение, отречено в миналото, можем сега да го издигнем като много голямо произведение и обратно. . . Как е възможно това? И даже малко грубо се обърнах към него, викам, ето, ти разбираш от театър, обичаш театъра, сега скоро ще има един спектакъл по българска пиеса, ние ще те помолим от името на редакцията да напишеш окончателното, партийното решение по този въпрос. Никой не може да се наеме с тази работа. . . А той имаше способност да се позамисля над нещата. . .

— И вашите мисли бяха приети?

— Прие ги, без да признае, че ги приема, но ги прие. Ето виждате, самото дълбоко разбиране на тези хора за начина на ръководство беше такова. Ние ще даваме заповедите, ние ще даваме директивите, ние ще даваме окончателните решения, а вие — ще изпълнявате. Неслучайно се стигна дотам да се закриват изложби, да се пишат страхотни статии, да кажем, по някое литературно явление, по някоя оперета, даже по някои дребни културни събития. Ставаха обсъждания, винаги със сценарий: точно кой ще се изкаже, какво ще каже, да му се прегледа това, което ще говори. Вместо да ръководят, да обединяват културния живот, те излизаха в ролята на администратори, на опекуни. . . Ето това бяха пораженията, изкривяването на правилната димитровска, ленинска линия за ръководство на културата. Заместването на истинското културно ръководство с волята на един човек и на няколко около него.

— Проф. Обретенков, вие сте участник в големите промени, които настъпват след Априлския пленум в 1956 г. Какво ще ни разкажете за тях?

— Аз бих казал, че трябва да помним този кипеж, който настана след Априлския пленум, това освобождаване на духовете и да не позволяваме те да

* По това време той е министър на просветата и културата.

загълхнат. Тогава даже от най-високите партийни инстанции се говореше за необходимостта от дискусии, за необходимостта да се премахне недоверието между хората, за необходимостта от свободна размяна на мнения, разбира се, без да се достига до вражески предложения, които у нас не можеха и да станат. Да спрат политическите квалификации за погрешни изказвания по проблеми на естетиката, на генетиката, на други области. Само бих припомнил как някога кибернетиката беше обявена за буржоазна диверсия. . .

— И това се е отразило задържащо върху развитието на науката.

— Имаше тежки последствия в международен мащаб. Имаше „партийна линия“ в езикознанието, в генетиката. Другото се унищожаваше, уволняваше. Най-лесно беше тогава да се обяви един голям художник за формалист, един литератор — за отстъпник от марксистко-ленинските принципи. . . Ето тези неща трябваше да се поправят. И действително, положили се огромни усилия с участието на самите творчески съюзи. . .

— Вероятно не без борба. . .

— Не без борба. Даже веднага след Априлския пленум се явиха някои хора, които изобщо тръгнаха да отричат правилността на линията. Аз затова започнах с това, че правилността на линията не беше отречена. . . А те искаха да доказват, че партията не може да бъде ръководител. И партията положи много усилия, за да не даде възможност на тази дребнобуржоазна стихия да се развихри, както стана, да кажем, в някои други страни — в Унгария, в Чехословакия, където се яви цяла опозиция срещу линията на партията.

— Докато при нас това са били изолирани случаи.

— При нас действително бяха изолирани, но все пак опасни случаи. И затова решенията на Априлския пленум съдържат преди всичко потвърждение на генералната линия на партията, която беше поставена още приживе на Димитров и намери потвърждение на Петия конгрес. Това беше първото решение, най-мъдрото, на Априлския пленум. Което обаче значи, че генералната линия трябва да се очисти от всички извращения, които бяха допускани в методите, в принципите на ръководство, в отношението към масите, към наболените въпроси на нашето развитие.

— И вероятно тогава са потърсени и нови форми и нови хора. . .

— Тогава се потърсиха нови форми. Постепенно се разгърна творческата инициатива на партията, преодоляна беше сковаността, догматизирането на взетите решения. И едно от най-големите постижения на Априлския пленум беше, че той успя да убеди масите, че нашата линия и напред си остава линия на построяването на социализма. Вниманието се насочи към вредите от всякакъв субективизъм, желаното от някого да се приеме за партийна политика.

Априлският пленум посочи, че бе накаран един основен принцип на социализма, че крепостите не се превземат само с „ура“, а че се превземат и чрез материалната заинтересованост на масите. Помисли се много дълбоко и няколко пленума станаха след това за насочване към материалната заинтересованост на масите, за правилно използване на материалните ресурси и т. н.

Потърсиха се реалните проблеми на живота, идеите се изпълниха със съдържание. Аз ще ви дам и един такъв пример — жизнено важният за нас въпрос за българо-съветската дружба. Никога той не е слизал от сцената, но стоеше в оная форма, в която го заварихме. Но аз си спомням един пленум след 1956 г., когато се постави въпросът така, че ни накара вече малко да поизтъпнем. Сега не беше достатъчно само да декларираме тази дружба, да се уповаваме на Съветския съюз, да гледаме на нея като на движеща сила в общественото ни развитие, но да изчерпваме нейното съдържание с помощта, която по-големият брат дава на по-малкия. Сега се поставяше въпросът, че нашето развитие вече е такова, че ние можем да излезем в редица области

като партньор, социалистическият интернационализъм да бъде поставен на реални материални основи, да съгласуваме нашите планове във всички области — и в икономиката, и в културата, и, разбира се, в избраната и т. н. Това значеше, че тази дружба няма да се изпълнява, да кажем, само от Комитета за българо-съветска дружба, колкото и многоброен да бъде той, а постепенно ще премине в ръцете на тези, които влизат в планови, творчески, делови, в културни, производствени и пр. отношения със съветските хора.

Съюзът на писателите, да кажем, няма да осъществява тази дружба, като присъства или организира едно заседание със съветски писатели, а като влиза в непосредствени връзки и със Съюза, и със самите съветски писатели, и заедно с тях започва да върши едно общо културно дело. Т. е. ние влизаме в единство като две, суверенни, разбира се, страни, тясно свързани във всички области; както се казва сега на по-модерен език: ние влизаме в отношения като два елемента на една система, които не могат да се развият един без друг без всеки от тях да нарушава самата система. Реално, а не само като лозунг изграждаме социалистическата система. И аз трябва да ви кажа, че това не стана без трудности — и вътрешни, и външни.

— Проф. Обретенков, какви други проблеми бяха разгледани в нова светлина от Априлския пленум?

— Един въпрос, на който беше обърнато много голямо внимание — аз помня спорове по него в Народното събрание, — беше въпросът за навременното подготвяне на кадри за новите отрасли на икономиката. Започна усилено развитие на висшето образование, на средните специални училища, за да могат веднага нуждите на живота да се попълват с кадри, за да не останат партийни решения да висят във въздуха. И още един въпрос, който беше поставен на Априлския пленум и който оттогава винаги стои пред нас — за все по-голямото усъвършенстване на социалистическата демокрация. От Априлския пленум досега всички конгреси, всички пленуми непрекъснато се занимават с него, защото този въпрос е изключително важен, но и изключително сложен и неговото истинско решение изисква непрекъснато да се следи животът и непрекъснато да се усъвършенствуват социалните отношения.

Във връзка с това искам да спомена за общественото-държавното начало, което влиза именно като демократичен метод в управлението на културата. То е израз на усъвършенстването на социалистическата демокрация, пример за търсене на нови форми. След Девети септември Димитровският курс беше именно този. Трябва да ви кажа, че за съжаление тогава нямаше пълно единодушие по този въпрос и за това има много документи. Една група не вярваше в българската интелигенция. Но имаше и друга, която беше убедена, че само отделни представители са фашизирани, че отделни хора са корумпирани, но нашата интелигенция като цяло носи традициите на Възраждането. Димитров се ръководеше именно от тази постановка — вярва в интелигенцията, и тогава, както Вие споменахте, се образува Камарата на народната култура чрез участието на всички творци. Тази идея и по-късно не беше умряла, тя се проявяваше в редица случаи. И дойде време, когато се въведе като важен принцип в управлението на културата. Искам да подчертая, че не се касае само за устройството на Комитета за култура на принципа на общественото-държавното начало с участието на съюзите, на всички културни институти. Изгради се широка мрежа от местни съвети за култура, обединяваха се всички творци по места за създаване и разпространяване на културата. Родиха се много инициативи, които не биха могли да дойдат от централните ръководства, които винаги недовиджат нещо, не познават така добре конкретните условия по места. Вижте колко издателства се явиха, колко галерии се създадоха, колко музикални, театрални състави. Постепенно развитието на културата от задача на

специално назначени министерства и учреждения се превръща в народно дело. Това става, защото са напипани не само конкретните проблеми, но и правилният дух, с който те трябва да бъдат решавани. Принципът на обществеността на началото се оказва правилен и той се разпространява и в областта на просветата, и в областта на стопанството, на контрола и пр. Той трябва непрестанно да се усъвършенствува.

Повдига се народът, участва в съветите за култура, в училищните настоятелства, в комисиите за народен контрол, на други места. Добре, какъв е резултатът? Културата на отделния човек се повишава, хората вземат активно участие, защото вече познават въпросите, интересуват се от тях, вдълбочават се в тях. Тяхната политическа, идейна, художествена и всякаква култура расте, а оттам растат и изискванията към специалистите, към творците. Правят се срещи с писатели. Това не са вече онези читатели, които ахкат и охкат, когато видят жив писател, това са хора, които имат все по-високи и по-високи изисквания. Получава се един нов стимул за развитие на самите художествени ценности на все по-голяма висота. Известен е още от времето на Маркс законът, че производството ражда и своя потребител, и обратното. Получава се истинско саморазвитие на културата, а не насаждане на културата отгоре (което, разбира се, също е нужно).

— Проф. Обретенов, как Вие виждате мястото на изкуствоведските науки в това самодвижение?

— Ще Ви дам един пример. Напоследък в ръководните среди на нашата архитектура, в министерството, се яви една идея за въвлечане на самите хора, които се ползват от архитектурата, още в процеса на проектирането. В нашия институт организирахме една не тясно изкуствоведческа група за социокултурни проблеми на жизнената среда, която разглежда тези проблеми още преди да започне проектирането. Сега те създадоха научно издържана система за обществена оценка на проектите. По законите на социологията се подбират хора, които да изразят общественото мнение, привличат се компетентни рецензенти на предлаганите проекти от съюзите, изгражда се методологията на едно експертно обследване на резултатите от това обсъждане — кое е ценно, кое — не, кое нещо, само намекнато, е много по-ценно от думите на някой, който е държал много голяма реч. . . Народното събрание вече се занимава с тази работа, подготвят се закони, Отечественият фронт е много заинтересуван, социологическият институт работи вече две години заедно с нашата група. Идеята непрекъснато се развива, раждат се форми, които никога преди не е подозирал. Има изгледи наистина потребителите на архитектурата да се въвлекат активно още в процеса на нейното проектиране, създаване. Хубава демократична мечта, нали?

— При това архитектурата е една много сложна и деликатна област на културата. Инвестициите са големи, понякога съществуват сериозни различия между проект и реализация. А дали този опит не би могъл да се насочи и към други области?

— Утре вероятно ще се стигне и до работата на писателите, на художниците. То и сега има критерии — да кажем читателите, книжарниците — ти пишеш книгата, пък аз не я чета. Читателят се явява и купувач на книгата, той оказва своето влияние, купува я или не я купува. В киното също. Даже се чудят понякога критиците — хубав филм, пък никога не отива да го гледа. При художниците това е по-другояче, съюзът организира изложби, създава монументални творби, понякога без оглед на зрителите, никъде няма изследване коя картина как се е посрещнала. Държавата е единственият купувач.

В това отношение все повече расте ролята на критиката. Ако не толкова като реални прояви, то като партийна политика. Непрекъснато се говори, че

това е най-мощният инструмент в ръцете на партията за регулиране на художествения процес, за саморегулиране. А не отгоре чрез декрети да се постави коя творба е слаба и коя — не. Сега, че критиката в различните сфери не се развива напълно в този дух и в желания размер, е друг въпрос. Все пак, не може да се отрече, че тя има големи постижения. Ако все още някои неща не може да постигне, вината е преди всичко в писателите, художниците, критиците и може би в някаква атмосфера, която те взаимно си създават. И това не важи само за критиката. Стана дума и за дискусиите. Съвсем не искам да кажа, че те вече са се превърнали действително в ежедневен метод, но ако това не е реалност, то вината е в мързела на самите творци, в остарялото мислене. Понякога съзнателно отбягваме тези дискусии, често ги правим като юбилейни, по случай някой ден, някоя годишнина, и тогава те стават вяли, нетворчески. А идеята на Априлския пленум е да се намерят парливите въпроси и по тях да си скъсаме главите, ако потрябва. Но това постепенно ще стане, важното е, че го има залегнало в партийната ни политика.

— Струва ми се, че духът на Април се забелязва много отчетливо в изкуствоведските науки при отношението към наследството на миналото.

— Точно така. Коренно се промени отношението към някои художници и художествени явления, към писатели от миналото. Разкри се ценното в тяхното творчество, произведенията им намериха своя път към публиката. Аз мисля, че и тук трябва да виждаме продължение на димитровските и ленинските идеи за изкуството, за културната политика. Неслучайно др. Живков в едни свои спомени, публикувани в сп. „Септември“, каза, че Априлската линия на партията е пряко продължение на Димитровския курс. Ето в това е смисълът, поясни той, че характерно за Димитровския курс беше това всекидневно държане на пулса на живота. Да няма замръзнали формули, да не се превръщат нашите решения в догми, но, разбира се, да се има предвид стратегическата линия на партията. Да се наблюдава животът във всекидневното му развитие. И когато ние се обръщаме, да кажем, към писатели, към художници да се вглеждат в живота, той се разбира не като сбор от факти — там копаят, там крадат, там вършат героични дела, а да се разбира животът като едно непрекъснато пулсиране, като непрекъснато развитие на неговите качества като живот, който поставя всеки ден нови и нови задачи. И аз мисля, че това нещо и досега не от всички се разбира. Най-важното в този Димитровски курс е непрекъснатото и своевременно съгласуване на нашата тактика, даже на някои стратегически задачи с развитието на самия живот.

Това беше изключително характерно за Димитров, правило ми е изключително впечатление, аз съм писал няколко пъти за това. Никак не робувахме на формулировки, а беше винаги конкретен. Аз съм слушал от него формулировки, да кажем, за Отечествения фронт, за характера на нашата демокрация, по десетки въпроси, в които той винаги добавяше нещо ново. Защото обстоятелствата налагаха да погледнем днеска от тая страна, от втора страна, от трета страна. Наблюдал съм отделни, но много характерни случаи. Поставя се на един пленум при Димитров на разглеждане един въпрос с дадено заглавие. Стават много оживени обсъждания — а той имаше тази способност да предизвиква хората да се изкажат, — и накрая този документ, който е внесен, излиза с малко променено заглавие по предложение на Димитров. Не се боеше от това да си направи самокритика, да кажем, за закъснение на темповете. А това е именно ленинският дух, и той бе продължен от Априлския пленум. И с това искам да завърша.

Разговора проведе Николай Аретов

СПОМЕНЪТ, НАДЕЖДАТА И КРАЯТ

(Историческата тема в българската литература
от времето на византийското иго)

ТРИФОН БАНКОВ

1.

Изявите на историческото съзнание, отразени в паметниците на българската литература от времето на византийското робство (1018—1185), са в пряка зависимост от модела, от типа християнско възприятие на историята. При обхващането и тълкуването, изобщо при отражението на обективно-историческото, асоциирано с етническата история, това съзнание, както и в IX—X в., се намира в мирогледната орбита на новозаветната вяра, но има и своите отлики от формираното се в българската духовност през тия векове историческо мислене.

Падането на България под византийско робство не само унищожава изградения през VII—X в. статут на българската държава и на българския народ¹, но се явява и сериозна пречка за развоя на българската култура. След първоначалното внимателно отношение на Василий II към поробенния народ и неговите църковни институции² (до 1025) византийските военноадминистративни, църковни и финансови власти поемат „твърд“ курс на икономическа и културна експанзия, довел през XII в. до неприкрити опити за ромеизация на българите, до откровени форми на робство. Изключително тежкото състояние на българското общество в годините на византийското робство се е засилвало и от многобройните нашествия на печенегите, кумани, маджари, нормани; от природни бедствия и т. н.

Макар и в плана на припомнянето, но всичко това не може да не се спомене, тъй като положението на българския народ по времето на византийското робство обуславя и състоянието на българската литература от това време. Преди всичко „изчезва онзи официален български слой, който организира за своите нужди и цели духовната дейност в страната“³. Самата духовна дейност не изчезва, но нейните носители са вече други — хора от народа (главно духовни лица), чието внимание е насочено предимно към народния живот — в негови отделни прояви или взет като цяло. Литературата онаред-

¹ Цялостно изложение на събитията в България за този период вж. у: Златарски, В. История на българската държава през средните векове. Т. II. С., 1972. Вж. и бележките на редакторите на това издание (567—582).

² Златарски, В. История... Т. II, 17—32.

³ Георгиев, Ем. Литература на изострени борби в средновековна България. С., 1966, с. 305.

нява⁴. И това онародняване се изразява в авторското начало, но и в тематичния обхват, изобразени герои, стилови и мирогледни особености и пр. Едно положение, предпоставено от действителността и разкриващо стремеж за *преодоляване* на тази действителност. С този стремеж е свързана и историческата тема в българската литература от XI—XII в. Както ще видим по-нататък, в немногочислените паметници на българската литература от тези векове и миналото, и бъдещето са обект на внимание и изображение от позициите на настоящето, в името на настоящето и неговата промяна.

Българската литература от XI—XII в. показва, че историческото мислене в нея, историческото възприемане и осъзнаване на света е *вече* трайно свързано с категориите на юдео-християнския историзъм. Но на българска почва и в конкретното време се актуализират и приемат свой облик най-вече старите и новозаветните месианистични и есхатологични представи. И месианизмът, и есхатологията — двете най-характерни черти на българската „философия на историята“, проявени в литературата ни от XI—XII в., — кореспондират пряко с действителността, породени са от нея и представят отзвук от диренето на изход от тая действителност. За да разберем и осмислим пълнежа на тези представи, както и факта на появата, идейното съдържание и присъщите само на тях особености на написаните през XI—XII в. жития на български народни светци и апокрифни летописи, трябва да съзнаем ясно, че те са закономерно следствие от обществено-политическите, икономическите и идейните дадености на епохата; дадености, които създават едно безусловно религиозно, малко хаотично, конструиращо фантастични образи *народноисторическо* мислене, в което историческият спомен, надеждата за промени и представата за края са основното⁵. И преди да пристъпим към конкретния анализ на произведенията, в които се съдържа това мислене, не можем да не се спрем поне в най-общи линии на подхранилите го юдео-християнски месианистични и есхатологични схващания⁶.

Най-окупнено казано: месианизмът и есхатологията са форми на човешката *надежда*, породени от отчаянието, от трагичността в една действителност, от която няма изход, със средствата на самата действителност. В такъв случай се очаква чудотейно разрешение на историята, а оттук и на конкретното човешко страдание; очаква се край на времената и нещата — отново като алтернатива на страданието.

Месианизмът е свързан с представата за избраничеството и е една от изявите на социалната надежда⁷. Неговите корени имат главно етнически

⁴ Диневков, П. Българската литература през XI—XII в. — В: История на българската литература в четири тома. Т. I. С., 1962, 242—253; Георгиев, Ем. Литература на изострени борби..., с. 305.

⁵ Мисля, че един от сериозните въпроси на съвременните занимания със средновековната българска литература е свързан с изясняването на взаимоотношенията между мироглед и реално битие и тяхното отражение в съответните произведения. А това гравитира към „философската поетика“, „поетиката на мирогледа“ (наричам я условно така за разлика от „поетиката на представата“ например), която именно е основата за иманентното осъзнаване и интерпретиране на литературата, но и на всяка човешка духовна дейност. Именно в такъв план разглеждам тук литературата на XI—XII в.

⁶ Литературата по въпроса е огромна. Тук ще спомена само работата на Патридес, която съдържа богата библиография. Вж. Patrides, C. A. The Phoenix and the Ladder. The Rise and Decline of the Christian View of History. Berkeley and Los Angeles, 1964. Кolkото до рефлексията на тези схващания в средновековна България, вж. Ангелов, Дим. Есхатологичните представи на средновековния българин, отразени в официалната и апокрифната литература. — Старобългаристика, 1982, кн. 3, 73—97.

⁷ Някои учени се отнасят скептично към подобен род твърдения. Ето защо не мога да не напомня, че, така или иначе, но построенията на религиозно-митологическия разум са също опосредствувана действителност, форма на отражение на обективния свят с извършващите се в него процеси на всяко едно равнище, а най-вече в социалната сфера. Самата

характер и се опират на възгледа за доброто и злото, за носителите на доброто и злото, между които се води постоянна борба. Традиционният юдейски месианизъм, отразен в книгите на Стария завет, се разпростира само върху еврейството. Собствено казано, и от космополитната християнска гледна точка месианизмът е „запазена марка“ на юдейството. Социалният смисъл и съдържание на месианистичните очаквания се заключава в дълбоката надежда за промени, в мечтата за преустройството на света.

Но месианизмът е и свидетелство за отчаянието, породено от съзнанието за невъзможността да се преобразува светът, със собствени сили да се изкорени и социалната несправедливост⁸. Именно мисълта за безсилието на човека пред несправедливостите в света е един от източниците за възникването на месианската идея. Чудесен пример за това е „Книга на Йов“ — олицетворение на подчинеността на човека пред силите над него. В религиозното съзнание представата за безсилието на човека е водела до представата за пропастта между човека и бога. Ето защо възниква и потребност от *посредник* между бог и човек. Първоначално за такива посредници са били смятани пророците, а след това Новият завет назовава само един посредник — Христос⁹. За християнството Исус е безусловно необходимата връзка между божията и човешката действителност, а в плана на интересувания ни въпрос именно той е *средоточието* на историята. Човешките очаквания са се сбъднали, единственият Месия се е появил и вече спасените човешки същества се движат към края на времената, към края на породената от „първородния грях“ борба между добро и зло. Човешките очаквания на посредник са придобили своя смисъл, човешката надежда *ще* получи своята материализация — гаранция за това е появата на Христос: „Не дойдох да съдя света, а да *спася* света.“¹⁰

Такава е в общи линии постулираната в християнството конструкция на човешката история, пътят на избавлението на човечеството. И ако тук я споменавам, то е, защото българската литература от XI—XII в. е чудесен пример за това как идейните постулати на християнството под въздействието на реалния исторически живот се трансформират — ако не в своята противоположност, поне в отклонения от „официалния“ за IX—X в. мироглед. Впрочем пример в тази насока може да бъде и учението на хилястите (миленаристите), осъдено от църквата в 255 г., които в своята представа за „хилядолетното царство“ на бога и на праведниците на земята практически коригират универсалната християнска „история на спасението“ и търсят компенсация на човешките страдания не извън човешката история, а *вътре в нея*¹¹. Както ще видим по-нататък, и българската литература от XI—XII в. не е далече от подобно схващане на справедливостта на историята вътре в самата история на българите.

Есхатологията като религиозно учение за последните съдбини на света и хората представя също форма на човешките надежди и на етическото осмисляне на явленията от социалния живот. Основата на есхатологичните

основна антиномия на християнството (свободата на човешкия избор — божеството) е породена от рефлектиращото реалните на действителността човешко съзнание. В тая антиномия, както посочва В. Бычков, „са намерили отражение реалните противоречия от *социалната* история (к. м. — Т. Б.). Естествено, мислителите от това време (Ранното средновековие — б. м., Т. Б.) не са могли да ги осъзнаят ясно, но са ги почувствували достатъчно ясно.“ (В. В. Бычков. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984, с. 29.)

⁸ Вж. А м у с и н, И. Д. Кумранская община. М., 1983, с. 162.

⁹ Думата месия е гръцкото съответствие на староеврейската дума „mšūh“ (машнах) — „помазанник“. Христос е буквален гръцки превод на „машнах“. Вж. И. Д. А м у с и н. Кумранская община, с. 253, бел. 197.

¹⁰ Евангелие от Йоан, гл. 13, 47.

¹¹ Вж. А в е р и н ц е в, С. С. Хилязм. — Във: Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 755.

представи е заключена в презумпцията, че злото е ограничено не само от противодействието и борбата с доброто, но и от самото време. Юдейската есхатология, която осмисля историята като разумен процес, направляван от волята на божеството, е есхатология на човешката общност за разлика от индивидуалната есхатология на древния Египет например¹². Есхатологичните представи са свързани с възгледа, че световното зло „съвсем не е закономерен, правомерен принцип, но аберация, дефект, който ще бъде отстранен в „края на времената“¹³. Тази позиция се разкрива добре в юдейските литературни паметници, особено в „Книга на пророк Даниил“¹⁴, в апокрифната „Книга на Енох“, „Завещанието на 12-те патриарси“ (П в. пр. н. е.) и т. н. В новозаветните текстове този възглед е изразен най-ясно в „Откровението“ на Йоан Богослов.

Вече споменах за етическия характер на есхатологията. Именно оттук идва и вярата във възкресението на праведните и възмездие за грешните. Изобщо като форма на човешката насоченост към бъдещето есхатологията е фантастично видение на Края; краят, който подрежда нещата, възстановява справедливостта и осмисля човешките мъки. Любопитно е това, че в новозаветното „Откровение“ изобразението на „последните дни“ е лишено от конкретизации, то е просто „гарантия“ за края. Такива уточнения, свързани със старозаветните книги на пророците, се намират в редица апокрифни текстове от по-късно време, което разкрива, че и за християнския човек идейната схема, постулатите отново не са достатъчни, че той не живее само и единствено с тях, въпреки тяхното наличие напрегнатото търсене на изход от действителността продължава. Конкретизации на края се намират и в българската литература от XI—XII в.

На християнския човек не му е „удобно“ в реалната история (това с голямо основание се отнася и за юдените) и той иска и освобождение от тази история, очаква в Апокалипсиса нейния край, който обаче се възприема като екзистенциалния край на историята, не и абсолютния. Мисля, с основание можем да разглеждаме интереса, насочеността към апокалиптичното начало като израз на стремежа за освобождение от историята, за „деисторизация“, в основата на която лежат съвсем конкретни фактори, явления от реалния исторически живот. Едно е „малко-есхатологичното“ византийско християнство¹⁵ (и липсата на есхатологизъм в българската литература от IX—X в.), на чиято основа се създават византийските исторически текстове, вместиращи в „историята на спасението“ историята на Империята, съвсем друго е есхатологията в паметниците на онареденията българска литература от XI—XII в., породена от надеждата за промени¹⁶. Разкриващ идеята (а и образа) за края на историята в екзистенциален план, когато „всичко движещо се ще се спре, всичко открито ще се затвори, всичко нерешено ще бъде решено и всички спорящи страни ще чуят своята вечна присъда“¹⁷, есхатологичният възглед за света, съчетан с месианизъм, е бил единствената алтернатива на историческото съзнание,

¹² Вж. Messel, N. Die Einheitlichkeit der jüdischen Eschatologie. Giessen, 1915. R. Bulman. History and Eschatology. Edinburgh, 1957. A. Neher. Vision du Temps. et de l'Histoire de la culture juive. — Dans: Les cultures et le Temps. Paris, 1975. Аверинцев, С. С. Есхатология. — Във: Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 808. Вж. и посочената в книгите на Месел и Булман литература.

¹³ Амусин, И. Д. Кумранская община, с. 161.

¹⁴ Вж. Евсеев, И. Книга пророка Даниила в древнеславянском переводе. М., 1905. Воскресенский, Г. Книги пророков в древнеславянском переводе. — Богословский вестник, 1905, т. XI, 525—542.

¹⁵ Срв. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 95.

¹⁶ Обръщането към бъдещето в българската литература от XI—XII в. е фактически форма на това, което М. Бахтин нарече „историческа инверсия“ (Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 296 сл.).

¹⁷ Аверинцев, С. С. Поэтика. ., с. 95.

отразено в българската литература от XI—XII в. И макар като първоначална постановка, не мога да не кажа, че в процеса на мисленето за перспективата на историята народното съзнание е намирало разрешение в апокалипсиса. Движението се след реалната история съзнание на българите от XI—XII в., в търсенето на еквивалент на перспективата за съществуването на народността във времето, на изход и надежда в историческото битие, стига до привидно парадоксалното отрицание на самото битие, чрез напрегнатото очакване на неговия край.

2.

Няма съмнение, че достигналите до наши дни произведения на българската литература от XI—XII в. едва ли съставят целия фонд от литературни паметници, създадени в тази епоха. Но и запазеното е в състояние да разкрие, че историческата тема се настанява трайно в българската литература, че тя има своите особености и идейна насоченост, която я отличава от историческата тема в литературата ни от предходния период (IX—X в.). И най-важната особеност в тази насока е, че в историческата тема от периода XI—XII в. навлиза народността; историята става изцяло етническа, движението между полюсите на вселенското и етническото начало изчезва — интересът към универсалната християнска история отстъпва пред интереса към съдбата на народа. Загубеният своята държавна цялост и независимост народ обръща поглед към своето собствено съществуване във времето и осмисля това съществуване на основата на християнския мироглед; вижда своята история чрез категориите на този мироглед, но не и контекста на цялостната християнска философия на историята. Илюстрация на всичко това ще ни дадат текстовете на съответните произведения, които тук обособявам в две групи:

1) Жития на народни светци;

2) Апокрифни летописи¹⁸.

В първата група включвам: Най-старото, т. нар. Народно житие на Иван Рилски¹⁹, житията на Гавриил Лесновски²⁰, Прохор Пшински²¹, както и т. нар. Солунска легенда — „словъ курнаа философа како оуверн възгаре“.²²

В българската литература от XI—XII в. стават обект на изображение реални личности от реалната българска история. В църквата проговаря народността и това е първото указание, че в литературата от тези векове мисленето за историята е преди всичко мислене за етническата история. За да защити своето присъствие в света, народното съзнание се насочва към типично народния светец — Иван Рилски, към светителите от Северна Македония и към Първоучителя на славянството — Кирил Философ. В името на настоящето е поглежда назад, където се откриват основания за вяра в по-добри дни. Фун-

¹⁸ В обхвата на разглеждания материал не включвам гръцките жития на Климент Охридски и гръцкото житие на Иван Рилски от Георги Скилица. Макар и написани по старо-български източници, тези произведения имат друга идейна насоченост, а точно идейността е съществено за моята работа. С голямо основание тези произведения могат да се разглеждат в чисто исторически (историографски) план, което е сторено например от Г. Тодоров в неговата работа „Българската историография през XI—XIV в.“ — Исторически преглед, 1967, кн. 3, с. 77 сл.

¹⁹ По изданието на Йорд. Иванов. Жития на св. Ивана Рилски. — Годишник на Софийския Университет, Историко-филологически факултет, т. XXXII, 1936.

²⁰ По изданието на Йорд. Иванов. Български старини из Македония. Второ изд. С., 1931, с. 395.

²¹ Същото издание, 401—404.

²² По изданието на Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература. Т. П. С., 1967, 63—66 (четири преписа). Използвам Тиквешкия препис.

даментите на тази вяра стават или изтъкнати представители от по-далечното минало на българите, или хора, чиито светителски подвизи са от близкото минало и от същото това безизходно време. „В периода на византийското робство издигането на българи в светци е акт на самосъхраняващата се народност. Канонизират се българи за светци не само защото средновековният суверен човек е трябвало да обърне погледа си за помощ срещу иностранныя гнет към светец от своята народност, към светец, който най-добре би го разбрал и би почувствувал телгото му, а също така защото светецът от същата народност е бил изява на народното себеусещане, аргумент на народността за нейното съществуване и нейния стремеж да пребъде.“²³

²³ Георгиев, Е.м. Литература на изострени борби..., с. 307.

²⁵ Станчев, Кр. Идеино-естетически позиции и развойни тенденции на старобългарската литература. — Български език и литература, 1979, кн. 2, с. 10.

Особено място сред първата група произведения, създадени в епохата на византийското робство, заема Солунската легенда²⁷. И това място се определя не толкова от факта, че произведението е посветено, а най-точно казано: тенденциозно представено като дело на Константин-Кирил Философ²⁸, колкото от положението, че в идейния пълнеж на текста основно място заема месианизизмът.

Още в началото Кирил чува глас „свише“: „... нѣн въ зѣмлю пре-
страноу н въ ѣзикн словенскыи, се рекше вългаре. тебе бо рече гъ оувѣрѣнн
нх н законъ дѣтн нмъ“ (с. 63). А когато българите узнават за него, те на-
стойчиво и категорично изискват: „дѣдѣнтѣ нам члѣка, ѣгоже ѣстъ намъ бгъ
послалъ“ (с. 64). Разбира се, тези провиденциалистични тълкувания на Кири-
ловото дело се срещат още в Пространните жития на Кирил и Методий (на-
пример в ПЖК, гл. I), в „За буквите“ на Черноризец Храбър, у Климент
Охридски и т. н., но различието тук е в ярко изъятия патриотизъм. Провиде-
нието изпраща на българите Кирил Философ не само да ги приобщи към все-
човешкия път на спасението, а и да се разкрие, че те са *богоизбран* народ,
народ със способности: „азъ нх мало зчахъ, а ѡни самн много прѣвѣрѣтахъ“
(с. 64). А такъв народ за създателя на произведението има особена, важна,
неповторима мисия в света; положение, което се разкрива от финала на
Солунската легенда: „те бо, рече гъ, православноу вѣрѣ н хрсто бѣ прѣдѣ-
доутъ, боу же“ (с. 64).

Тука като че ли намираме отгласи от вселенската „история на спасението“.
Но така е само на пръв поглед. Защото в случая историята на българите се
възприема не в контекста на всечовешкото движение към „второто пришест-
вие“, а като даденост сама по себе си. Присъствието на българите в света е
уникално заради тяхната посредническа роля между бога и хората. Можем да
се абстрахираме от политическия подтекст на това произведение (внушението
в тази насока е очевидно: един богоизбран народ не бива да бъде роб), можем
да не се спираме на положението, че този текст е трансформация на човешки
надежди за по-добро, но не можем да не отбечем, че мисленето за историята в
него е мислене от етнически позиции. Схемата на историята (доколкото тук
може да става дума за схема) в произведението е модификация на староеврей-
ски месианистични представи, но народността на автора запълва
тази схема с чисто българско съдържание. В малката по обем „Солунска
легенда“ се разкрива вече не пътят на абстрактния Човек в света, по който
път вървят и българите, а пътят на конкретния български народ.

Какъв е бил този път и какъв ще бъде, за това в българската литература
от XI—XII в. като че ли се мисли най-много, и то от гледището на въпроса:
Какъв е сега? Едно положение, което се разкрива от втората група произве-
дения — апокрифните летописи. Имам предвид „Български апокрифен лето-
пис“²⁹, „Видение Данилово“³⁰, „Тълкувание Данилово“³¹ и „Сказание
Исаево“³².

²⁷ Коментар и богата библиография вж. у: Ангелов, Б. Ст. Из старата..., т. II, 44—62. Вж. и ценното изследване на St. Gečev. La légende dit de Thessalonique. — Studia historico-philologica Serdicensia. Sofia, 1938. Не мога да не отбележа положението, че проф. Б. Ст. Ангелов е привърженик на тезата за късен произход на произведението (XIV в.).

²⁸ Мисля, че тезата на Иванов, Йорд. (Северна Македония. С., 1906, 62—72), споделяна и от Ем. Георгиев (Литература на изострени борби..., 314—315), че става дума за Кирил Канадокийски, трябва да бъде изоставена. Срв. подробно у Ангелов, Б. Ст. Из старата..., т. II, 58—62.

²⁹ Изд. у Льв. Стояновић. Као булгарски летопис. — Споменик Српске Кралевске Академије. III. 1890, 190—193. Иванов, Йорд. Богомилски книги и легенди. С., 1925 (в скоби посочвам страницата по това издание). Вж. още Динев, П. Стара българска

Всички тези летописи³³ са свидетелство, че ориентацията към историята, и то към етническата история, е неопровержима даденост в българската литература от XI—XII в. Представящи пъстра смесица от реалност и фантастика, от точни данни и измислици, от староеврейски, канонично-християнски и народностни представи, тези произведения свидетелствуват за едно, да го наречем условно, „двойствено“ езическо-християнско историческо съзнание. И това съзнание създава не само една *въображаема* българска история, която тясно се преплита със старозаветната история, с историята на Византия и т. н., но и насочва себе си към идеята за края на историята, на времената. Движещото се след реалното историческо битие съзнание на българите от XI—XII в. отразява опосредствувано това битие — чрез отрицанието му във виденията за неговия край. Разбира се, произведенията съдържат и редица други внушения и това ще ни разкрият най-добре самите те.

Мисля, че най-солидната изява на историческото съзнание в българската литература от времето на византийското робство е „Българският апокрифен летопис“³⁴. Това произведение е изобщо една от най-ярките прояви на историчността в старобългарската литература. Носещо неканоничен характер, свързано с апокрифната книжнина, то излиза извън рамките на регламентираната от новозаветната вяра историчност и е изява на народното историческо съзнание, на народната представа за историческите стойности. Същевременно това произведение съдържа и елементи на християнските исторически представи.

Това, което свързва летописа с универсалното християнско историческо съзнание, с „историята на спасението“, и което е заявено твърде директно в първата част на произведението, е възгледът за крайността на световната история, за обречеността на всички човешки постъпки; обреченост, обусловена

от неизбежността на „последне дѣни родѣу чловѣчьскомуу на земли всѣмъ“ (с. 280). Разбира се, същината на евангелската историчност тук присъствува съвсем оголено — пророк Исай достига седмото небе, в което човешкият род получава полагаемото се според своите постъпки на земята: грешниците отиват в огнената река, а праведниците — сред ангелското песене. Едно необходимо и съвсем конкретизирано уточнение на човешката съдба, написано от автора, за да се приеме сакралността, върховната истина на прозвучалия след уточнението глас: „нсаіе, възлюбленн мон, ндн н скажи родѣу чловѣчьскомуу

литература. Ч. I. С., 1950, 226—229. Мечев, К. Из художествения свят на три старобългарски разказа. — Известия на Института за литература, XIV—XV, 1963. Тодоров, Г. Българската историография през XI—XIV в., 75—76 и др.

³⁰ Издание у Сречковић, П. Сборник попа Драгоља. Сadržина и пророштва. — Споменик, V, 1891, 10—14. Вж. и Каймакамова, М. Две старобългарски летописни съчинения от XI в. — Исторически преглед, 1976, кн. 5, 86—96. P. Alexander. Historical interpolations in the Zbornik Popa Dragolja. — Actes du XIV^e Congrès international des Etudes byzantines. III. Bucaresti, 1976, p. 23—38.

³¹ Издание у П. Сречковић. Пос. съч. Вж. и Каймакамова, М. Пос. съч.; Alexander, P. Пос. съч.

³² Произведението бе открито от проф. Б. Ст. Ангелов и бе публикувано наскоро от А. Милтенова и М. Каймакамова. Неизвестно старобългарско летописно съчинение от XI в. — Старобългаристика, 1983, кн. 4, 52—73 (текст на с. 68—73). Вж. и подробния коментар на авторите. По устни сведения на А. Милтенова непълното (започва с 37-ия цар) засега „Сказание Исаево“ може да се допълни с новооткрити текстове.

³³ Във връзка с жанровото определение на произведенията вж. Ив. Божилов. Българска средновековна историопис. — В: Стара българска литература в седем тома. Т. III. Исторически съчинения. С., 1983, 28—29.

³⁴ Исторически коментар на произведението и с оглед на историята на българската историография вж. у М. Каймакамова. „Български апокрифен летопис“ и значението му за българското летописание. — Старобългарска литература, 1984, кн. 15, 51—59.

НА ЗЕМАН ЕСА СІА, ЕЖЕ ВНАДЪ Н СЛЫША, Н КАКО ХОШТЕТЬ БЫТИ НА ПОСАДНА ВРЕМЕНА ПОСАДНЕМОУ РОДОУ“ (с. 281).

Наистина началото на летописа не подсказва това, което ще последва. Защото в него корективът на човешките дела е безспорно нравственото начало, а самият живот на хората е представен в рамките на човешката общност, която все пак е призвана да излезе от лицето на земята в деня на „второто пришествие“. Тук етническата история отсъства, а човешката история, пътят на хората през времето се схваща (макар и доста опростено) в духа на християнския възглед за историята: човечеството съществува, появява се Месия и целият по-нататъшен път на хората е обусловен от тази поява. Нещо повече: този път става предначертан; той има своята посока и свой хоризонт, към който, усъвършенствувайки се или деградирайки нравствено, човешкият род се приближава неотменно. Разбира се, в частта на летописа, за която става дума, този възглед не е представен разгърнато. Частта е само едно видение, показало края. Неизбежният край, потвърден от самия „Божи глас“ — крайт, за който пророк Исая трябва да свидетелствува пред хората. С това частта завършва.

Погледнато формално, тази „пророческа“ част на летописа е изолирана от основното съдържание, от основния дух на произведението. Но разборът на следващата — „летописната“ — част от текста на „Български апокрифен летопис“ подсказва, че това не е така, че първата част си е на мястото и че ако има нещо, което да създава привидната изолираност на тази част, това е споменатото вече „двойствено“ съзнание, носещо белезите на два типа историчност — езическа и християнска.

„Летописната“ част на произведението е посветена единствено на българската история. Обърването на фактите от тази история, фантастиката, едва ли променят това положение. Както знаем, идеализацията на българското минало в летописа е неоспорима³⁵. И тази идеализация е както по линията на икономическото състояние на българите, така и по линията на светостта и благочестието на техните царе, в чието царуване българският народ не само намира оправдание, но и опора за търсене на изход от настоящето. Да си припомним писаното за царуването на Симеон и Петър. „и тогѡда, въ то врѣмѣ, вѣгда царь сумѣонъ царьствоваше, што възнимаше данькъ отъ всеѣ земанъ своен по всемоу областноу царьству его: повѣсмо тѣню и лѣжнѡу масла и ианце на годѣноу; то бѣ данькъ емоу отъ землѣ его, отъ людѣи его, и нѣ нищо друго не бѣ емоу. и бѣ изобилѣа многа въ врѣмена она, при царѣи тѣмъ сумѣонѣ (с. 283—284). тогѡда оубо, въ дѣни и лѣта свѣтаго петра царѣа българскаго, бѣ изобилѣа отъ всего, сирѣчь пшеница и масло, медъ же, мѣлка и вина, и отъ всего дарованѣа божѣа врѣше и кипѣше, и не бѣ оскудѣвѣа ни о штомъ, нѣ бѣ сѣнѣсть и изобилѣство отъ всего...“ (с. 284).

Тук няма философско-исторически схеми, на човешкото съществуване във времето се гледа като на спокойно и богато съществуване на народността. Като че ли четем първобългарския Чаталарски надпис на Омуртаг! За автора на летописа, пред който като че ли отсъства християнската целенасоченост на историята, задоволеното съществуване на българите, мирният богат живот е една от страните на исторически ценното. Разбира се, това отсъствие е при-

³⁵ Срв. Иванов, Йорд. Богомилски книги и легенди. Дуйчев, Ив. 1) Из старата българска книжнина. I. Книжовни и исторически паметници от Първото българско царство. С., 1940. 2) Идеята за приемствеността в средновековната българска държава. В: Проучвания върху българското Средновековие. С., 1981. Динев, П. Българската литература през XI—XII в. Годоров, Г. Българската историография през XI—XIV в. и др.

видност, тъй като за този автор втората, достойна за отбелязване и идеализация черта от човешкото съществуване се разкрива чрез владетелите от българската история: в тяхната святост, непогрешимост, благочестие, напълно в духа на християнските представи за целите и предназначението на човешкия живот.

„н царствова же лѣтъ si, грѣха не имѣе ни женин. н бѣ благословено царство его...“ (Борис, с. 283); „светаго петра цара бѣлгарскаго, моужа света н праведна отъноуду“ (с. 283); „... н царствова въ земли бѣлгарскон ѿ лѣтъ, грѣха не имѣе ни женин“ (Петър, с. 284); „прѣбѣ же васнаѣ въ царствѣ си лѣтъ. л., ни женин ни грѣха имѣе, благословено бѣ царство его“ (с. 286) и т. н.

Този аскетичен идеал за владетел като че ли не е съвместим със стремелите към идеализация на спокойното и сито съществуване на народността. Но и това, мисля, е привидност, тъй като „Българският апокрифен летопис“ е наистина едно *народно* по дух произведение. По наследство от християнската хронография (а и от първобългарските исторически произведения, но връзката с тях едва ли е по линията на прякото въздействие; по-скоро имаме работа с мирогледни реминисценции) историята на народността се представя като история на владетелите, но в конкретния случай едва ли се поставя знак за равенство между владетел и народ. Мисля, че споменатото многократно в произведението свободно българско царство се асоциира най-вече със свободния български *народ*, който в годините на своето държавно съществуване, т. е. на своята свобода, има спокойно съществуване и свети владетели, гарантиращи със своята святост това съществуване. Краят на произведението: „н потомъ

пакн изидоше некон наснаници н прѣль ны, глаголемн печенѣзи, невѣрнии н безаконници“ (с. 287) свидетелствува не само за мъката от настоящето, на фона на което миналото се представя като „обетована земя“, но и за народните позиции на пишещия. Защото проекцията на насилието, измамата и беззаконието е именно върху народността.

От казаното дотук става ясно, че в „шедьовъра“ на историческото мислене в българската литература от XI—XII в. — „Българския апокрифен летопис“ — се съзират началните белези на строго етническата история, на разсъжденията за пътя на човека през времето от позициите на конкретния български народ, в името на този народ — не на племето, както при първобългарите, колкото и типологично сходни да са нещата на пръв поглед. Засега обаче мисленето за историята в това произведение още не е еманципирано от категориите на християнската историчност, ето защо освен идеализацията в произведението присъствува и апокалиптичността, породена от конкретното историческо битие на българите и практически изразяваща отрицанието на това битие, несъгласието за неговото продължение в същата форма.

Далече съм от мисълта, че тази апокалиптичност е израз на бягство от действителността, макар и това да е възможно. Създателят на апокрифния летопис е виждал действителността, съвсем ясно е усещал тази действителност и той търси път и изход за своята народност. А в рамките на мирогледа на съответното време за историческото съзнание няма друга перспектива освен перспективата на края, и то на чудотейния край. Апокалиптичната част на произведението е свързана тясно с летописната именно затова, защото пророк Исай, който е представен като създател по божие повеление на българската държава, фактически в началната част е глашатай на правдата, съобразно с която историята, а оттук и мъките на българите, ще имат край. А тъй като те

са „свят“ народ със „свети“ владетели, то мястото им ще бъде сред „ангелското пеене“. Кръгът се затваря. Надеждата придобива реални очертания. Историята на народността ще свърши с историята на човечеството.

Оказва се, че въпреки „частиците“ дохристиянски представи, въпреки подчертания интерес към етническото начало в историята на българското историческо битие все пак се гледа като на част от християнския исторически процес. Движението на българите през времето е богопродиктувано, и то от неговото начало до неговия край. Но ако трябва да видим мястото на „Български апокрифен летопис“ в развоја на историческото съзнание, отразено в българската литература от средновековието, ще го намерим не в повторението на християнската философско-историческа схема, а в ярко изявеното етническо начало в това произведение; не в проецираните върху конкретното българско историческо битие философско-исторически възгледи, а в самия факт на интереса и отразяването на това битие, в „етноцентризма“ на произведението.

Останалите три произведения от групата на апокрифните летописи, макар и не така стройни и последователни като „Български апокрифен летопис“, потвърждават, че мисленето за историята от позициите на народността в XI—XII в. не е изолиран факт, а правило, „статус“ в българската литература от епохата.

С месианистични и есхатологични мотиви са преизпълнени и „Видение Даниилово“, и „Тълкувание Даниилово“, и „Сказание Исаево“ („Сказание на пророк Исая“³⁶). Но тези мотиви не са самоцел, а кореспондират пряко с българската действителност³⁷. Разгледани в съвкупност, те свидетелствуват, че в средата и в края на XI в. в областта на Средец³⁸ са създадени произведения, в които основното е интересът към историческата съдба на народността.

Първото от тези произведения, което абсолютно безразборно примесва събития, хора и местности от библейската история с явления от българската история — въстанието на Петър Делян и печенежкото нашествие през 1048 г.³⁹, — е явно повлияно от старозаветни апокрифни текстове, както и от старата идея за царствата, за приемствеността между центровете на властта и културата. Впрочем тази теория, разработена подробно от Йероним Блажени⁴⁰ и заемаща място и в литературата на Втората българска държава, едва ли е главното в текста. Основното в тези фантастични видения на бъдещи събития с персонажи от миналото е есхатологичната насоченост в представата за движението на хората в историята. За разлика от „Българския апокрифен летопис“ „Видение Даниилово“ е решително по-абстрактно в мисленето за историята и същевременно потвърждава факта, че в обхвата на това мислене влиза най-вече историческата съдба на българския народ. Няма да бъде в реда на нещата да конструираме от днешни позиции догадки за това, какво точно означават фактите от българската история, поставени на фона на тези апокалиптични видения. Но едно, мисля, можем да приемем със сигурност: обръщането на погледа към края на историята, към финалния ужас на историята, което тук е свързано с повторното разпъване на Исус, е продиктувано от безрадостната участ на българите под робство. Именно положението на народа предполага виденията, необузданата фантазия, скъсването с всякаква логика в текста на „Видението“. Че всички тези особености на произведението, както и на остана-

³⁶ Срв. Каймакамова, М. Две старобългарски. .; Alexander, P. Пос. съч.; А. Милтенова, М. Каймакамова. Пос. съч.

³⁷ Каймакамова, М. Две старобългарски. ., с. 95.

³⁸ Каймакамова, М. Пос. съч., с. 98. Милтенова, А. Каймакамова, М. Пос. съч., с. 67.

³⁹ Каймакамова, М. Пос. съч., с. 90 сл.

⁴⁰ Срв. Неретина, С. С. Образ мира в „Исторической библии“ Гийара де Мулена. — В: Из истории культуры средних веков и возрождения. М., 1976, с. 134.

лите две произведения, са резултат от липсата на точна информация и на книжовна основа; че те са рожби на наличието на устни предания, слухове и литературни реминисценции — това, струва ми се, е ясно. Но и че всичко това е включено в действието, за да се намери *изход* от историята, това, мисля, не подлежи на съмнение.

За създателя на „Видение Даниилово“ човешката история не е нищо друго освен жесток, изстребителен процес, в чието бъдеще „ще умират рибите в реките...; ще се побоят хората; ще погинат мнозина; ще пият кръв зверина и ще ядат нечисти мъртви тела“. Един процес, който свършва с появата на погибелния княз, взел душата на Исус от устата. Бихме могли да погледнем на всичко това като на някаква нелепица, като на средновековен български етюд „Откровението на Йоан“, ако не беше фактът, че авторът включва в така обрисваната човешка история и българската. И ако трябва да бъдем най-точни: народното съзнание схваща така историята, актуализира апокалиптичното начало в представите за историята, именно защото приема своята собствена история от конкретното време като апокалиптична проява. Мисля, че едва ли е само въпрос на неумение да се пише, да се хронологизират нещата, да се подредят и схванат в тяхната — е, нека е апокалиптична, — но все пак цялост. Просто „оптиката“ на създателите на „Видение Даниилово“, на „Тълкувание Даниилово“ и на „Сказание Исаево“ е такава. Просто действителността е такава и тя се пренася на хартията (в случая — пергамента) с единствено възможните за онези векове средства и категории — средствата и категориите на библейското слово, каноничното и апокрифното.

Когато авторът на „Видение Даниилово пише“: „От град Средец ще се изстъпят мъчители и ще започнат да творят обиди“ или: „И ще излязат измаилтяните на крайния онзи остров на Дунава. И ще извършат много плен...“, това не са брътвежи на една неудържима фантазия, а отгласи от реалното историческо битие на българите. Едва ли ще бъдем далече от истината, ако приемем, че патриотичното съзнание на създателя на текста е онова, което конструира мисленото за апокалипсиса. Движението на съзнанието след реалната история на българите води до схващането на тази история в контекста на есхатологията.

Подобно е положението и в „Тълкувание Даниилово“, където освен отгласи от управлението на Симеон и Петър намираме и реминисценция на легендата за Михаил Каган, който „ще възкръсне по заповед на бога, за да избави своето царство от измаилтяните“^{40а}. Само че в „Тълкуванието“ есхатологичният момент е много повече свързан с хилястичните представи, отколкото с новозаветното „Откровение“. И още нещо: твърде прозрачни са месиянистичните наслоения в този текст. Мисленото за историята в него го сродява отчасти и по най-важните пунктове със „Солунската легенда“. Отново виждаме, че се търси чудодейното разрешение на историята, но не абстрактната вселенска история, а на конкретната етническа, която се представя в категориите на първата. Така е и в „Сказание Исаево“, което „на фона на библейския мотив за бедствието, което ще настъпи с идването на измаилтяните... пренася събитията в пределите на българската земя“⁴¹. И в това произведение етническата история е главният обект на интерес, изложена от позициите на народността.

Че това е така, можем да установим от самия текст на произведението. Независимо че всички събития са разположени в бъдещето, те са инспирирани

^{40а} Каймакамова, М. Пос. съч., с. 89.

⁴¹ Милтенова, А., М. Каймакамова. Пос. съч., с. 62.

главно от фактите на българското минало. В тази насока са интересни два момента в текста на „Сказанието“. Става дума за пасажите, свързани с „тридесет и осмия“ цар „на име Гаген и по прякор Одолян“⁴², както и с текста за царуването на Михаил⁴³.

„ИЗНДѢТЬ .АН. ЦРЬ ѿ запада сѣнца, ѿ землѣ сароке, именеѣ гагенѣ...
црѣвоуеѣ .ѣ. лѣѣ н боудѣ кроткѣ н храбрѣ н ратникѣ, емоу же приндоу
хрѣтианѣ съ плачемѣ. (...) потомѣ изндрѣтѣ некотори наслѣдници (вм. насил-
ници). ѿ запада іако бестоудни змиеви н ты пондоу на овѣе полѣ съ сн-
лами многими. тогда пондѣ гагенѣ црѣ на вѣче полѣ, събравъ всю землю
българскоу. тогда потекоуть вон гагена црѣ на вѣче полѣ. да нже боудѣтѣ
мти моудра, та оудръжи сна своего, ѿты съсѣкоуть се люде тѣзи іако
сѣно полское. н рекоуть люде: „ѿ горе намѣ, братне, іако погнѣе земля
българска безѣ встанка. н толко ке встати люде велико мощи ѿ єди-
ного дѣла сѣнь вдрѣжати“ (с. 68—69).

Конкретните исторически събития, свързани с въстанието на Петър Де-
лян⁴⁴, са предадени в текста. Но за моята работа не това е важно. Подчер-
таният от мен пасаж е ясно свидетелство за патриотизма на създателя на
паметника, за неговото съзнание, че българската земя е погинала, за страда-
нието от този факт.

В своя коментар към текста на „Сказание Исаево“ А. Милтенова и М. Кай-
макова пишат: „Възраждането на идеите на хилиазма (...) дава своето
отражение и в „Сказание Исаево“ (с. 62); положение, което се разкрива добре
в някои пасажии от произведението, свързани с царуването на Михаил. Ето тези
пасажии:

„н потомѣ послѣть гѣ црѣ н тѣн боудѣтѣ црѣ .м. бѣгпосланин. (...) н
тѣ приѣме црѣво всен вселѣниен. (...) въ того црѣ боудѣтѣ радѣ н веселѣ
н жизнь велика, нже нѣ была ѿ начала всего мира. (...) тогда раскоуеѣтѣ
оружіа на надѣлателное врѣжине, а мѣче на срѣпове. (...) н въ та лѣта
мнѣханаа црѣ поустн лоза мѣрѣ вна, а снопѣ къбѣлѣ пшенице, а овѣа
стрѣжнн коутѣлѣ, меда н масла множество боудѣ. н въ та лѣта члѣн н
скотн множет се н смъртн не боудѣ, ни ратн, ни разбои“ (с. 70).

Освен че говорят за едно своеобразно продължение на хилиастичните пред-
стави за компенсация на човешките страдания не извън човешката история, а
вътре в нея (продължение, което едва ли е пряко), тези пасажии са свиде-
телство и за това, че се търси разрешение на българската история, из-
ход за тази „загинала без остатък“ българска земя. И това разрешение се
свързва не с финала на „историята на спасението“, не дори с типичните хили-
астични схващания за царството на праведниците и бога, а с установяването
на едно съвсем конкретно българско царство, чийто владетел същевременно ще
зацарува „над цялата вселена“. Едва ли ще сгрешим, ако приемем, че основ-

⁴² А. Милтенова и М. Каймакова идентифицират този цар с Петър Делян. Вж. Неиз-
вестно българско... с. 62.

⁴³ Според коментара на Ив. Божилов това е княз Борис-Михаил: „...тук е въз-
произведена, макар и сериозно видоизменена, легендата за Михаил Каган, позната ни от
„Тълкувание Даниилово“ (Стара българска литература, т. III, с. 364).

⁴⁴ Милтенова, А., Каймакова, М. Пос. съч., 62—66.

ното в идейния пълнеж на това произведение е патриотизмът, стигнал до български месианизъм. За историята се пише в духа на старозаветните и византийските пророчества, но се има предвид българската история, българското минало и бъдеще.

И още нещо: цитираните пасажи за царуването на Михаил, подобно на съответните пасажи от „Български апокрифен летопис“, разкриват ясно, че произведението е създадено от позициите на народността. Описването на едно бъдеще, в което „ще има радост и веселие и щастлив живот“, не е само мечта, проекция на представите за изгубения рай и „обетованата земя“, а точна посочка за това кое е ценното, стойностното за народността по отношение на нейното историческо съществуване. Намираш се в историята на войни и зверства и сам той — част от тази история, — българинът търси изход от нея и го намира в илюзорните представи за чудодейното разрешение на историята.

Можем да поставим един важен въпрос: Каква е представата за времето и има ли я изобщо в апокрифните летописи от XI—XII в.?

Като изключим граматическите времена (в „Български апокрифен летопис“ преобладава миналото свършено време, а във „Видение Даниилово“, „Тълкувание Даниилово“ и „Сказание Исаево“ преобладава бъдеще време), времето в неговия философско-исторически аспект присъствува в летописите. И това е същото християнско „векторно, линейно и необратимо“ време⁴⁵, което намираме в образците на християнската литература — текстовете на Новия завет, — както и в българската литература от IX—X в. Същото, но и не съвсем.

Разбира се, и в четирите летописа вниманието към времето, съзнанието за време е изразено най-вече в интереса към неговия край. Мисли се и се пише за „края на времената“, за „последните времена на последния род“ („Български апокрифен летопис“). Но се отразява и миналото: директно в „Апокрифния летопис“ и опосредствувано в останалите произведения. Става дума за историческите събития от *българското* минало, които, особено в „Апокрифния летопис“, са представени в развой, в последователност. Колкото до останалите летописи, в тях миналото е представено чрез едно легендарно бъдеще, т. е. наблюдаваме смесване на времената и от това гледище можем да установим, че имаме начупване на целостта на временния поток. А това начупване е свързано най-вече с настоящето.

Написани от позициите на настоящето и с името на промяната, апокрифните летописи изобщо не се спират на настоящето. За това време може би се мисли, но то не е отразено, то като че ли не съществува. Настоящото е някакво „безвреме“, намиращо се между модусите „минало“ и хипотетично (а както разкриват текстовете — твърде реално като представа) „бъдеще“. Дали ще събереме, ако приемем, че за българската литература от XI—XII в. стойностният модус на времето е именно бъдещето?

Но в летописите не става дума за едно абстрактно, лишено от свои вътрешни конкретизации, застинало и фактически „безвременно“ бъдеще. Защото с изключение на „Апокрифния летопис“, където е визиран абсолютният край на времето, в останалите произведения този край е все пак сбор от разнообразни събития, които имат своята протяжност.

Можем да приемем, че в представата за времето, отразена в апокрифните летописи, присъствува и отглас от дохристиянската представа за вечността. Става дума за ония моменти, проецирани в текста на „Български апокрифен летопис“ в миналото, а в текста на „Сказание Исаево“ — в бъдещето, в

⁴⁵ Срв. Гуревич, А. А. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 100.

които създателите на произведенията отразяват ценностните си представи по отношение на съществуването на българите във времето. Фактически това съществуване се възприема като вечност; в него няма развой, движение, вътрешна протяжност; то е спокойно, лишено от временни координати съществуване; то е една „пустота“, липса на време, в която българите са били или ще бъдат. Казвам именно „отглас“, тъй като все пак тази представа не е в пълно покритие с езическото схващане за кръговата безкрайност. Защото и в четирите летописа за историята се мисли именно като за история, като за сбор от явления от битието на един народ, които идват отнякъде и отиват нанякъде, имат своето начало и край, разположени по скалата на времето. Особено ясно личи това положение в „Български апокрифен летопис“, където е събрано и началото на българското време, и неговият край. А това също е форма на проекция на християнската световно-историческа схема, очертана от полюсите „сътворение“ — „страшен съд“. Подобно на възгледите за човешката история, и в частност за българската история, и времето е богопродиктувано.

Няма защо да се проследява докрай вътрешната логика на представите за времето в апокрифните летописи от XI—XII в., за да се види, че в тези векове християнският възглед за времето, а оттук и за извършващите се в него действия, т. е. за човешката история, е вече залегал трайно в мирогледните основи на литературата. По-важно е да се види, че успоредно с „каноничната“ християнска представа за времето съществува и се проявява и възгледът за „вечността“, за наличието на онова време, което няма начало и край и което не е библиейската „вечност“. Става дума за оня възглед, който с течение на вековете ще се наложи в българската литература и във взаимодействие с християнската представа за времето като векторна, линейна и необратима величина ще добави към нея: и безкрайна. Засега обаче възгледът за несътворимостта, безкрайността и неунищожимостта на времето е в пряко подчинение на мирогледа на епохата.

3.

И тъй историческото мислене в българската литература от XI—XII в. обръща внимание главно на етническата история. В паметниците на тази литература основният и най-важният обект на интерес става народността. В житията на българските народни светци и в апокрифните летописи етническата история се мисли с категориите на християнския историзъм, така че на пръв поглед тази история е смесена, универсално-етническа. Но основанията за подобно твърдение се простират дотам, докъдето се простира и обхващат на християнския мирогледен инструментариум, използван в съответните произведения. Най-точното е, че в тази универсално-етническа история универсалната история не е тъждествена с етническата, но като че ли етническата при всички конкретизации на явленията от българското историческо битие се конструира по подобие на универсалната.

В XI—XII в. продължава процесът на проекция на библиейската история върху конкретните прояви на българския исторически живот. Но ако в IX—X в. тази история е подтик за осъзнаване на българската история като процес във времето и като част от вселенската „история на спасението“, то сега тя е подтик за осмисляне и възприемане на този процес като есхатологичен и, което е особено важно, именно като български процес. Оптимистичният възглед за историята се заменя с есхатологични настроения. Мисли се за справедливостта на историята и тя се търси вътре в самата история. Същевременно историята се мистицизира, става фантастична.

Особено важна черта на историческото съзнание в паметниците на българската литература от XI—XII в. е положението, че това съзнание конструира представите за историята, изхождайки от реалното, от конкретното настояще на българите. Абстрактните мисловни конструкции на IX—X в., схващащи историята като християнско всечовешко движение и оптимистични поради включването на славяните в това движение, се заменят с точни посочки за *бъдещето* на българската народност, което е форма на надеждата за промяна на настоящето. И идеализацията на миналото, и очакването на края в литературата ни от XI—XII в. са прояви на търсенето на изход от действителността и са фактически опосредствувано, непълно и неточно отражение на действителността. За историческото съзнание от XI—XII в. вън от свободното съществуване на народността или от нейното апокалиптично бъдеще няма история: практически само тези две страни на народното съществуване са отразени в летописите.

За историческото съзнание в паметниците на българската литература от времето на византийското робство няма друга алтернатива освен перспективата на края, на историческата резигнация и на чудодейното разрешение на историята. Ето защо в идейния пълнеж на тези паметници основно място заемат староевропейските и раннохристиянските месианистични и есхатологични схващания. Българският народ е представен като „богоизбран“, а българското историческо съществуване като ограничено във времето, със свое начало и край и богопродиктувано. Нещо повече: това е народ, за който се мисли, че има особена роля в историята — да бъде посредник между хората и божеството.

В контекста на представите за историята се намират и представите за времето в паметниците на литературата ни от XI—XII в. и най-вече в апокрифните летописи. То е типичното християнско време, но успоредно с него присъствува и представата за времето като вечност. За историческото мислене от тази епоха реални са модусите „минало“ и „бъдеше“, а настоящето се възприема като безвремие. Абсолютната стойност на времето е неговият модус „бъдеше“.

Мястото на този период от историята на българската литература в цялостния процес на развитие на българското историческо съзнание се определя най-вече от положението, че в него *историческото мислене се етнизира*, т. е. обръща се внимание на обективно-историческата реалност „българско съществуване във времето“. Макар и да проецира юдео-християнски представи върху етническата история, макар и да мистицизира тази история, да я разкрива деформирано и фантастично, това мислене се интересува главно от нея. Този процес на етнизация на съзнанието за историята ще продължи и в следващите векове, за да се стигне до смянипация на етническата от вселенската история. И още един важен момент: в литературата от XI—XII в. се прокрадва, парадоксално поради цялата ѝ насоченост към края, възгледът за времето като вечност. Един възглед, който и в световната, и в българската култура ще стане коректив на християнското време по отношение на неговата крайност.

РИТОРИКИТЕ В КНИЖОВНИЯ ЖИВОТ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

ДОЧО ЛЕКОВ

Програмите на българските училища през Възраждането са документ, който възсъздава не само историята на учебното дело, ролята на талантиливи педагози за разширяване на интелектуалния кръгзор на подрастващото поколение. Те дават възможност да се проследят етапите, през които минава формирането на общата и литературната култура на ученика, връзката на тази култура с духа и потребностите на времето, появата на конкретни специализирани издания.

В отделни училища през 30—40-те години на XIX в. се изучава писмовникът, през 50—60-те — риториката, през 70-те — ръководството по словесност. Тази последователност във въвеждането на отделни учебни дисциплини, свързани с филологическата образованост на българските ученици, с изработването на литературни и езикови критерии за оценка на литературния факт насочва към проучването им в зависимост от задачите, които си поставя възрожденското училище, от обективните условия, при които се изгражда художествената култура, от нейната специфика и характер.

Писмовникът като пръв „наръчник“ на българския ученик за усвояване на правила и норми, свързани с писането (на първо време — писма), с утвърждаване на етиката в писмената реч, поведението и живота, с формиране на усет за точност и съдържателност на еловото, може да се разглежда като подготвителен етап, чрез който се създават предпоставки за по-естественото преминаване към риториката. Издадените десет писмовника през Възраждането поставят интересни проблеми на епистоларния жанр, стилистиката, езика, практическия живот. Различни по съдържание и цел, те насочват към културата и подбудите на своите автори и преводачи, към първите опити за писмена „самоизява“, към началните стъпки на българската специализирана терминология в областта на езикознанието, литературознанието, търговията¹.

В предговора на един от първите писмовници — „Писменик общеполезен...“ (1835) на Хр. Павлович — на първо място се поставя въпросът за практическата приложимост на включените в изданието правила, разяснения и образци, за връзката на училището с проблемите на икономическия живот и изграждащата се национална култура и литература. Регламентират се норми — в начин на мислене, на стил и поведение в зависимост от типа писмо, от адресата и т. н. Формирацията се менталитет, нрави, отношения на създаващата

¹ За епистоларния жанр и българските писмовници вж.: Дамянова, Р. Проблеми на писмата от първата половина на XIX в. — В: За литературните жанрове през Българското възраждане. С., 1979.

се буржоазия в България намират теоретическа обосновка в етикета на писмовника, в узаконения модел на видовете писма, в тяхната структура. Това се проявява отчетливо в онези писмовници, в които вниманието е насочено изключително към практическата цел на изданието². В тях в различна степен се обръща внимание на основни особености на стила — ясност, естественост, простота. Проблемите на езика обаче са разглеждани в тези ръководства едностранично, акцентът пада върху механичното възприемане на посочения образец, а не върху теоретическото му осмисляне и индивидуално приложение.

Без да се отрича стойността на този тип писмовници, значение за формиране на езиковата и литературната култура през Възраждането, за усвояване на оня минимум от знания, без който е значително по-трудно усвояването на риториката, имат друг вид ръководства по проблемите на епистоларния жанр. Образца посочва Неофит Бозвели с издадения от него през 1835 г. „Славено-български предручни послателник“. Освен общозадължителната част за всеки писмовник — композиция на писмото, титлонадписание, видове писма — той изяснява принципи и понятия, разработвани в риториките — „да смеишляваме добре“, „да изпитваме преизвестно речите, да ги избираме смислени и право да чинопологаме душевните наши уменията“ (с. 4—5).

Бозвели обръща внимание на граматиката, която нарича „ключ на всичките науки“, на краткостта и многозначността на словото. В зависимост от това насочва към един от основните принципи, разглеждани от риториката и от ръководствата за словесност — към въздействието на словото, към съпреживяването. „Не е доволно токмо да писуваме чисто — съветва той, — но и доволно е още да изричваме нашите понятия с една естествена сладост, която зове *сладостное*“ (с. 10, к. м. — Д. Л.). В началния етап от развитието на светското образование Бозвели изяснява категории, необходими за усвояването и на риториката при въвеждането ѝ в българското училище. Онова, което при Хр. Павлович е само загатнато, в „Славено-български предручни послателник...“ в определена степен е вече обосновано.

„Писмени състави за обучение на децата от Лука Павлева. Земун, 1858“ отстоява и доразвива тенденциите на Бозвели — писмовникът преповтаря част от казаното вече в „Предручни послателник“ (за точността и краткостта на мислите, за зависимостта между мисъл и слово), като същевременно обръща внимание на принципи, валидни за всички жанрови форми в художествената и нехудожествената литература.

През 60-те години на XIX в. в значително по-голяма степен започва да се говори и пише за стила на писмата, за някои от специфичните им особености. Н. Михайловски разглежда въпроса за „лекота“ и ясност на изказа, за зависимостта между идеята на мисълта и начина на изразяване. „Пишете тъй, както беседовате и както бихте приказвали в присъствието на лицето, което ще приеме писмото ви“ — така формулира той един от основните епистоларни канони в „Малък български писмовник или образци за различни писма... Русчук, 1868“.

Докато стилът, структурата, предназначението на писмото в първите писмовници са строго регламентирани, по-късно шампата започва да се руши, разширяват се границите на жанра. В „Писма за майки...“ (1870) официално са „афиширани“ многозначните функции на писмото, значението му като своеобразна жанрова форма и в областта на публицистиката. Появата на нов тип писмовник е продиктувана от социалната и политическата адаптация на

² Вж. „Краткий най-новий писмовник на Георгия Економова Дупничанина. Букурещ, 1856“, „Търговски писменик. Съчинил К. И. Попов. Болград, 1862“, „Турско-български писмовник. Нареден от С. Д. Попова и Ив. П. Чоралчиева... Русчук, 1869“ и др.

писмото, от включването му в руслото на обществения живот. Това предопределя новите норми за стил, език, съдържание, за по-плътното „приближаване“ на писмовника към някои принципи на риториката и художествената словесност.

Зависимостта между писмовника като теоретическа регламентация на епистолярния жанр и риториката е най-ясно почувствувана и обоснована от Сава Доброплодни. В предговора на своя „Писмовник“ (1853) той поставя въпроса за мястото на писмовника в системата „риторика—поезия—епистолярен жанр“. И го посочва ясно и точно: „Художнописците — отбелязва Доброплодни — говорят за нея (науката за писмата, б. м., — Д. Л.) после риториката и поезията; но аз мисля как мястото ѝ е после граматиката и пред риториката: защо в помалка възраст, като ся учат младите тая наука, която е пълна с прости неща и която е полезна и на безбуквените, и на мъдрите, преминават с ред в други по-мъчни“ (с. VI—VII).

В ръководството си Доброплодни включва всичко, което може да се намери във всеки типичен писмовник — правила за писма, различни видове писма, части на писмото, титли и т. н. За първи път той изяснява и категории, които се разглеждат в учебниците по риторика — период, части на периода, фигури на речите, фигури на мислите. Учениците са насочени към художественото слово, към някои съществени негови компоненти — метафора, метонимия, синекдоха, алегория, хипербола. Обърнато е внимание на основни понятия на логиката, които се разглеждат и в риториката — силогизъм, дилема. В специален раздел — „За слога въобще и за неговите достоинства и недостатъци — за пръв път във възрожденската литературна проблемите на стила са изяснени така обстойно и компетентно. Доброплодни се интересува от „чистотата на слога“, от неговата яснота, плавност и хармония. Паралелно с осветляването на тези понятия, които са предмет на риториката, той обръща внимание и на своеобразието и характерните особености на художественото слово.

„Писмовникът“ на Доброплодни, по който учат ученици от различни училища на страната, посочва не само образци за писма, някои риторични правила и норми. Когато пише своето ръководство, ерудираният педагог има предвид и нещо друго — своите обещаващи стъпки като жанр е направила поезията; българският читател е вече запознат с преводни разкази, повести, романи и драми. Но той няма необходимата литературна култура, критерии за подбор и оценка. Необходимо му е не само ръководство как да пише писма, но и учебник, който да го научи как да възприема художествената творба. Доброплодни прави опит да задоволи нарасналите му духовни потребности — и съставя и издава писмовник от нов тип, за читатели с по-широки интереси и култура.

Част от тях са имали вече възможност да се запознаят с друго „нетипично“ ръководство от подобен характер — „Писмовника“ на Н. Курганов, преиздаван многократно, разпространен в различни славянски страни, включително и в България³. Той е настолна книга на Славейков⁴. Екземпляр от него след дълги митарства попада в библиотеката на Неофит Рилски⁵. Приписките, които прави рилският монах на този екземпляр, документират с какъв интерес е проучил всичко, включено в това уникално издание. За възрожденския книжовник и

³ Вж. Писмовник, съдържащ в себе наука российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезного вешесловия. Десятое издание. Вновь выправленное... профессором и кавалером Николаем Кургановым... Часть первая. Москва, 1831.

⁴ Вж. Баева, С. Петко Славейков. Живот и творчество. 1827—1870. С., 1968, 81—83.

⁵ Вж. Литературен архив. Т. VI. Неофит Рилски. Приписки в библиотеката му. Подбрали и подготвили за печат Д. Леков и А. Алексиева. С., 1976, 16—25; Дилевски, Н. М. Писмовник на Н. Г. Курганов в библиотеката на Неофит Рилски в книгохранилището на Рилския манастир. — Годишник на БИ, VI, 1956—1957, 153—160.

читател то е представлявало малка енциклопедия с изключително ценна информация за руски език и граматика, за различните литературни родове и видове — ода, елегия, сонет, еклога, басня, епиграма, — за творчеството на именити руски писатели, за исторически личности и т. н. Във втората част на своя труд Курганов изяснява понятия и от логиката и риториката — силогизъм, тропи, — насочва вниманието към поезията, към риториката на Ломоносов. Един руски писмовник, който само условно носи това наименование, още през първите десетилетия на XIX столетие изпълнява функциите на хрестоматия, граматика, учебник по история и зоология, на ръководство по логика, риторика, словесност.

Интересът към риториката в Русия има своя история. Първите руски ръкописни риторически съчинения се появяват в началото на XVII в. — през 1620, 1622, 1631 г. и др. В Украйна през 1705 г. е издаден и първият труд по поетика от Ф. Прокопович — „De arte poetica.“, който е високо оценен от руски и чуждестранни учени⁶. Изключителна роля в изучаването на риториката и утвърждаването ѝ като учебен предмет изиграва трудът на Ломоносов „Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показующая общия правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии...“. Това ръководство, излязло през 1743 г., претърпява много издания, използвано е като учебник в руските училища, при съставянето на различни руски помагала. В основните му три части — „О изобретении“, „О украшении“, „О расположении“ — са разработени основни въпроси на риториката — своеобразие на ораторската реч, различни видове тропи и фигури, образуване на периодите и хрията, същност на силогизма и т. н.

Нарастващият интерес към риториката предопределя появата и на някои чуждестранни ръководства — 1791 г. излиза „Опыт риторической, большею частию из наставлений докт. Блером в сей науке преподаваемых. С англійскаго языка на российский предложен А. К. и В. С. В Санктпетербурге, 1791.“ В този труд освен на категории на граматиката и красноречието се обръща внимание и на вкуса, критиката, дарованието — въпроси, които по-късно ще заинтересуват и авторите на оригинални и компилативни руски ръководства.

Прегледът на руските риторически съчинения от Ломоносов до средата на XIX в. показва, че в повечето от тях при изясняване на проблемите имаме „прилика“, която в известни случаи е и дословна. Тя е предопределена от общите източници, които автори и съставители са имали предвид — преди всичко античните риторически трактати на Аристотел, Дионисий Халикарнийски, Деметрий⁷. Независимо от това в едни руски риторически съчинения, съобразени с националната специфика и култура на читателя, се обръща по-голямо внимание на граматиката, в други — на логиката или художествената словесност⁸.

Подборът на тематика, все по-плътното ѝ обвързване с явления и процеси в културата и литературата на различните народи води до различия в терминологията, методологията, композицията на различните ръководства. Трудът „Основания риторической по новой и простой систем Аурбахера. Изданы профессором словесности при Демидовском лицее А. Зиновьевым... Москва, 1836“ например е съставен от типичните два раздела за всяка риторика — „Общая риторика“ и „Частная риторика“. В първия попадаме на интересни

⁶ Вж. В. П. Маслюк. Латиномовні поетическі і риторическі XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. Київ, 1983.

⁷ Вж. Античные риторическі. Под ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978.

⁸ Вж. „Краткое руководство к красноречию...“ от М. Ломоносов, „Краткое руководство к оратории российской, сочиненное в Лавровской семинарии в пользу юношества, красноречию обучающагося. М., 1791“, „Основания российской словесности. Изданы при Государственном адмиралтейском департаменте... Часть I. Грамматика. В С. Петербурге, 1807“, „Краткая логика и риторика для учащихся в российских духовных училищах. М., 1803“, и др.

наименования на отделните глави: „Качество“, „Количество“, „Отношение“. В главата „Качество“ се изясняват категориите „ясност“, „основателност“, „очевидност“; в „Количество“ — „пълнота“, „краткост“, „сила на словото“; в „Отношение“ — „ред“, „връзка“, „съразмерност на думите в изречението и периода“. „Частна риторика“ на А. Зиновиев е изцяло насочена към въпросите на изящната литература. Тя разглежда образността с оглед на „чистата проза“, „пиитическата проза“, „естетическата проза“, посочва своеобразието на монолога, беседата и разговора, на историята и на другите научни дисциплини. Проблемите на художественото слово започват да заемат централно място в учебниците по риторика, за да се обособят по-късно и се включат в специални издания, посветени на въпросите на художествената словесност. В процеса на тази диференциация акцентът пада върху различни моменти. Съчинението на К. Зеленецки например „Общая риторика“ (1849) в много отношения не се разграничава от проблематиката на излезлите дотогава типични риторики. Но в него е включена главата „Лингвистические условия речи в приложениях к языку русскому“, в която лингвистическите проблеми се разглеждат в зависимост и от своеобразието на руския език и с оглед спецификата на руската художествена литература. Неслучайно този труд на Зеленецки става основа за теоретическите му разработки в областта на изящната словесност, за интересни негови издания като „Об идеальной основе свойствах и вещах изящества“ (1851).

Различните руски риторики имат различен адресат — едни са предназначени за средните училища, други за различни специализирани учебни заведения — духовни семинарии, пансионни, военни академии. В зависимост от това по различен начин са разглеждани и различните теоретически категории, различен характер имат и примерите, чрез които са илюстрирани⁹.

Преподаватели по риторика са използвали като учебно пособие и „Чтение о словесности. Курс первый. Издание второе, исправленное. Москва, 1837“. В него общодостъпно са изяснени въпроси на риториката и художествената словесност — произход на словото, различни видове писменост, родството на руския език с другите езици, качества на изящната реч, периоди, тропи и т. н. Предпочитани са били и „Общая риторика“, и „Частная риторика“ на Н. Кошански, и „Российская риторика“ на А. Могилевски.

Не си поставяме за задача да разгледаме всички от издадените руски риторики. Посочваме най-разпространените, тези, по които се е преподавало в руските учебни заведения, които са били познати на българите — руски възпитаници.

Риториките дават първите системни познания за различни категории на художественото слово. Чрез тях се изясняват смисълът и функциите на метафората, метонимията и синекдохата, семантичната, интонационната и логико-конструктивната роля на периода. Изучил способите за структуриране на изреченията в период или на сложния период в хрия, журналистът, публицистът или белетристът направляват ритъма на словото, достигат до силата на внушението.

При издаване съчиненията на възрожденски писатели в стремежа си да осъвременят пунктуацията понякога редакторите накърняват своеобразието на стила, целостта на онези логично-художествени конструкции, създадени по

⁹ Вж. „Детская риторика или благоразумный вития, в пользе и употреблению юношества сочиненная. Москва, 1787“, „Краснословие или риторика в кратких правилах для всеобщаго употребления, сочиненная Г. Галиенном де Салморенц. Переведена с французского. Спб., 1785“, „Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений. Извлеченная из немецкой библиотеки словесных наук А. Галичем. Спб., 1830“ и др.

принципите, усвоени от риториката. Те трансформират периодите или хрият в самостоятелни прости или сложни изречения, видоизменят пунктуацията. И заредената с творческа енергия словесна конструкция се разпада, нарушава се ритмът и динамиката в отделните части на творбата. Накърнява се индивидуалността на стила, силата на внушението. Несъобразяването с основни принципи на риториката, възприети от писатели и журналисти на Възраждането, води до неавтентичен прочит на творчеството им, до волности, които трудно биха се почувствували и разбрали, ако не се познават онези риторични норми, с които са се съобразявали Чинтулов, Славейков или Каравелов.

Риториките поставят въпроса за художествената условност, разглеждат проблеми на белетристиката и литературната критика, специфични особености на литературните жанрове. Първите теоретически познания за термини и категории, за словесността на различни народи българите, пристигнали на учение в Русия, получават от ръководствата по риторика. Те са изучавани като учебен предмет от Чинтулов, Друмев, Нешо Бончев, чрез тях обогатява теоретическата си информация Любен Каравелов. Неслучайно след завършване на образованието си в Одеса Геров и Чинтулов донасят в България риториката на Кощански, учители в българските училища преподават по преводни или компилативни руски и гръцки ръководства основните принципи на ораторската и художествената реч.

Въвеждането на риториката като учебен предмет в някои български училища в сравнение с други европейски страни става сравнително късно. Първоначално, както вече посочихме, се изучава писмовникът. След време в програмата на някои училища е включена и логиката, свързана с някои категории на риториката. В издадената през 1861 г. „Кратка логика. Съчинение И. Михневича, преведено от Й. Груев“ и двата раздела („Състав и образование на мислите“ и „Образ на съединение на мислите“) подпомагат в значителна степен преподавателите, когато е трябвало да изяснят връзката между мисъл и слово, понятие и образ. В ръководството на Берон — „Логика. Първи път на български изложена от Василя Х. Стоянова-Берон, доктора медицины и хирургии. . . Виена, 1861“ — зависимостта между логика и риторика е посочена ясно — обяснено е определението „риторика“, обръща се внимание на еждението и умозаклучението. Създават се предпоставки за комплексен подход в обучението, за изграждане на литературна култура посредством различни учебни дисциплини.

През Възраждането е издадена само една риторика на български език. Тя е преведена от гръцки — „Кратка риторика, събрана и преведена от Ф. Велев за българските училища. 1873“. Независимо че риториката се изучава в училищата в Пловдив, Стара Загора, Сливен, тя се преподава обикновено по записки, преписвани предварително от учениците. „Даскал Пенчо (Пенчо Радов — б. м. Д. Л.) — отбелязва по този повод Ат. Илиев — ни преподаваше обща риторика: изнамиране на мисли с разпространение на предложенията (синоними, епитети, противни и с изваждане на едно предположение от друго, образуване на периоди и пр.). . . Той ни даваше по-напред да преписваме уроците от негови тетрадки и после ни ги преподаваше и обясняваше...“¹⁰

„Кратка риторика“ на Ф. Велев излиза през 1873 г. — почти две десетилетия след въвеждането на риториката като учебен предмет. Тя документира как е преподавана тази дисциплина в някои от българските училища, по какъв начин гръцки възпитаник като Велев използва и адаптира източници от гръцката литература.

¹⁰ Спомена на Атанаса Т. Илиев. С., 1926, с. 62.

Риториката, е отбелязано в предговора на изданието, „захваща място по-дир граматиката и преди логиката. Стига да са приготвени учениците в граматика добре, тогава опитът ще покаже доколко голяма полза могат придобие те, кога изучат малко-много тази наука“ (с. IV). Велев за разлика от Сава Доброплодни поставя изучаването на риториката преди логиката. В зависимост от това „логическата“ част в неговия труд е представена по-обстойно. Но не това е същественото в случая. Сравнено с руските и с някои ръкописни български риторични, ръководството на Филип Велев се разграничава от тях по проблематика, изложение, методология.

В първата му част се изяснява понятието „риторика“, определя се нейната класификация (панегерическа, советователна, съдебна); обръща се внимание на т. нар. дохватки (аргументи) — силогизъм, ентимема, индукция или навод, предложение, повествование. Във втория дял се разглеждат частите на риторичното слово. Най-голяма стойност с оглед на литературната информация има третата част — в нея са изяснени различни видове тропи, някои особености на стила.

Ръководството на Велев е съобразено в значителна степен с проблематиката на античните риторични. То не кореспондира непосредствено с мантилетата и културата на българските ученици, терминологията му невинаги е точна и отговаря на своеобразието на българската лексика, някои от обясненията са недостатъчно ясни, понякога идеалистически. Естествено е, както може да се предположи, компилацията на Велев да е имала ограничен кръг читатели. Затова като етап в изучаването на риториката в българското училище, за популяризирането ѝ между различни слоеве на българското общество може да се приеме не обнародваната през 1873 г. „Кратка риторика“, а един ръкописен учебник, на който попаднахме преди няколко години¹¹.

Той е преписан в две тетрадки — първата е озаглавена „Тетради от риторика. Принадлежит Петку С. Вълнарову, сделана и предаваема от Г. Г. Добри Чинтулову, Сливен, 1862, ноемвр. 5“, и съдържа 34 листа. Втората тетрадка, непосредствено свързана с първата, е със заглавие „Обща риторика“, 36 л. Проучването на двете тетрадки насочва към предположението, че Чинтулов е преподавал и трите части на риториката: предуготовителна (подготвителна, предварителна), обща или теоретическа и практическа (частна). Вълнаров е преписал две части на ръкописната Чинтулова риторика. Третата, практическата, за която е имал възможност да се запознае М. Греков след Освобождението чрез друг препис — на М. Икономов, — не е запазена. Независимо че нямаме точни данни за съдържанието ѝ, двете тетрадки на Вълнаров и източникът, който по всяка вероятност използва Чинтулов при съставянето на своята практическа или частна риторика — „Частная реторика“ на Н. Кошански — ни дават възможност да проникнем в света на педагога, твореца и критика Добри Чинтулов, да получим информация за нивото, до което издига преподаването на конкретни дисциплини в сливенското училище, за знанията, културата, вкуса на неговите ученици.

Предварително трябва да отбележим, че ръкописният учебник на Чинтулов по риторика има компилативен характер. Необходимо беше обаче да се намерят някои от източниците, които поетът е използвал при неговото съставяне, за да се разбере как е нагаждал и моделирал с оглед нуждите на българските училища, на задачите, които си поставя като преподавател, творец и гражданин.

¹¹ За резултатите, свързани с откриването на тези и на други Чинтулови ръкописи, вж. Леков, Д. 1. Непознатият Чинтулов. — *Антени*, бр. 46 (3262), 1980; 2. Нови страни от делото на твореца и педагога Добри Чинтулов. — *Литературна мисъл*, 1980, кн. 8; 3. Ръкописните учебници на Добри Чинтулов. — *АБВ*, г. VII, бр. 36 (348), 10. IX. 1985.

Проучени бяха издадените руски ръководства по риторика през XVIII и XIX в., тъй като определено можеше да се допусне, че едно или няколко от тях е използвал Чинтулов при съставянето на своя учебник. За ориентир в издирването на търсените източници освен систематичните и специализираните каталози на библиотеките в Москва и Ленинград използвахме и някои от изследванията по интересувашите ни проблеми. Оказа се, че първоизвор на Чинтуловата „Обща риторика“ е „Общая риторика П. Кошанского. Издание третье. Санктпетербург, 1829“. Първото издание на тази риторика излиза през 1818 г. също в Петербург. Освен „Общая риторика“ Кошански издава и „Частная риторика. Спб., 1832“, която вероятно служи за основа на изгубената трета част на Чинтуловото ръководство.

Значително по-трудно бяха установени източниците на първата част на ръкописната „Предуготовителна риторика“. След проучване на десетки издания попаднахме на някои от тях — „Российская риторика, основанная на правилах древних и новейших авторов. Изданная Катедрального Харьковского собора протоиереем Афанасием Могилевским... Харьков, 1817“ и „Краткая логика и риторика для учащихся в российских духовных училищах. Издание четвертое. Москва, 1817“ от А. С. Николски. Освен посочените две риторики възможно е Чинтулов да е черпил информация и от други ръководства. Но основното в неговия учебник е заето от изданията на Могилевски и Николски.

„Предуготовителна риторика“ има за задача да даде онези предварителни знания на учениците, които са необходими за по-лесното възприемане на понятия и принципи, разглеждани в останалите две части на риториката. Изясняват се категории като „ум“, „сърце“, „воля“, обръща се внимание на съждението и умозаключението. Преди преминаването към т. нар. „сложни периоди“ са пояснени граматически термини като „изречение“, „видове изречения“, „падежи“, „глаголи“, употреба на препинателните знаци и др. След получаване на посочената информация се разглежда превръщането на изреченията в сложен период, на периода — в хрия.

„Предуготовителна риторика“ изяснява и елементи на художествената реч — метафора, метонимия, синекдоха, хипербола, ирония. Разгледани са особености и на ораторското слово.

Паралелът между „Предуготовителна риторика“ на Чинтулов, от една страна, и „Российская риторика“ на Могилевски и „Краткая логика и риторика“ на Николски, от друга, показва, че авторът на „Вятър ечи, Балкан стене“ невинно се придържа плътно към руския текст — понякога използва пасаж или изречения, в други случаи перифразира, като се стреми да бъде ясен и точен в изводите и формулировките си. Част от примерите, дадени за илюстрация към някои логически или литературни категории, са взети от посочените две риторики, останалите са от други издания. Заимствването в случая документира богатите литературни познания на Чинтулов, преводаческата му дарба, усета му на педагог и поет.

В много руски риторики логиката или не е застъпена, или е представена твърде лаконично и условно. В първия дял на своята риторика, както вече споменахме, Чинтулов включва проблеми от граматиката, логиката и литературната теория. И това не е случайно. Поставяйки в диалектическо единство мисълта, словото и художествената му реализация в един учебен предмет като риториката, поетът е искал да обогати и разнообрази информацията на своите ученици, да създаде усет за спецификата на говоримата и писмената реч, за възприемане и оценка на словото в многообразните му форми и нюанси. Оказва се, че когато авторът или съставителят на ръководство по риторика или словесност е творец и подхождат при разглеждането и практическото осъществяване на проблемите е творчески.

Втората част на Чинтуловата риторика — „Обща риторика“ — обяснява задачите на предмета словесност, категории като „причина“, „време“, „място“, „качество“. Разглежда се въпросът за сложните периоди, за прерастването им в прозаичен текст. Появата на първите белетристични произведения в българската литература в началото на 60-те години на XIX столетие предопределя необходимостта да се заговори за същността и спецификата на жанра, да се подходи теоретически при изработването на критерии за активното възприемане и оценка на разказа, повестта или романа.

В ръкописната „Обща риторика“ се обръща внимание на съдържанието, на формалните особености, на композицията на белетристичното произведение. Не към ефимерната красота на словото, към претрупването на описанията, а към съразмерността, към естествения начин на „разположението“ трябва да се стреми всеки писател. В зависимост от това се говори за „начало на описанията“, „среда и край на описанието“ и т. н.

Както посочихме, за основен източник на своята „Обща риторика“ Чинтулов използва „Общая риторика Н. Кошанского... Санктпетербург, 1829“. Съпоставката между двата учебника дава възможност да се проследи конкретно и цялостно работата на поета като съставител на учебник, съобразен със задачите на българското училище, с културата, интересите, възможностите на българските ученици. И да се изяснят някои въпроси за „текста-подложка“ и за българската му преработка, тъй като по аналогичен начин Чинтулов подхожда и в другите си ръкописни ръководства — по математика, френски език, пеене.

Както и в „Предуготовителна риторика“, българският педагог не се откъсва изцяло, не видоизменя основно руския текст. Обикновено превежда, като пропуска думи, изречения или пасажки, съкращава някои от примерите, стреми се да приспособи „заетото“ към възприятията и подготовката на българските ученици. И да се насочи към проблеми, актуални за съвременната му действителност. Изяснявайки зависимостта между различните видове изречения, Кошански дава следния пример: „Или в предложении: *Умереть за отечество прекрасно* таятся другое; *Отечество* падишми героям обязано благодарностью, в другом третьё: *Россия* благословляет память: Багратионов, Кульневых, Милорадовичей. В третьем четвертое: *Могила храброго Отечеству священная*“ (с. 8—9, к. м., Д. Л.).

Чинтулов е могъл да остави примера на Кошански, без да внася в него никакви промени. Но задачата му като преподавател е не само да издига културното ниво на своите ученици, но и да ги възпитава, да политизира изучавания материал. Чрез незначителни на пръв поглед промени той внася нов, национално български акцент и смисъл в примера: „Или: „Да се жертвува човек за *просвещението* на отечеството си е прекрасно.“ Има скрито друго: „Отечеството е обязано с благодарност, към които са се жертвували за отечеството.“ В другото има скрито третьо: „*България* благославя паметта на Н. Н.“. В третьото има скрито четвърто: „Гроба, на който е жертвувал своя живот за *просвещението* на отечеството, е священ“ (к. м., Д. Л.).

Чинтулов обръща внимание на просвещението, което в контекста на примера и в зависимост от патриотичната нагласа на неговите ученици се е възприемало в значителна степен алегорично. Защото педагогът е имал предвид, и това всички са разбирали, не мирния и лоялен просветител, а „просветител“, обвързал науката, образованието, културата със задачите на освободителната борба.

Доколко Чинтулов се стреми да бъде граждански актуален, да насочва към политическия и социалния гнет, подсказват и други примери от ръкописната му риторика. За илюстрация на условен период Кошански посочва: „Если

глаза мои, обръщайся на все концы вашего города, видят повсюду златные кресты великолепных храмов святой веры (I член); если шум Волхова напоминает вам тот великий день, в которой знаки идолослужения погубили с шумом в быстрых волнах его (II член и I часть), то вспомните, что Владимир соорудил здесь первый храм истинному богу (III член). Владимир низверг Перуна в пучину Волхова (IV член и конец)" (с. 29).

Кошански има предвид руския читател, Чинтулов — българския. В зависимост от това, без да пренебрегва християнската окраска на примера, авторът на ръкописната риторика го „побългарява“, а същевременно и политизира: „Ако вашия поглед, като се обръща към сичките страни на града, вижда *напред светлите минарета, ако катадневните оттам молби с висок глас ви доказват на ума гръмогласните камбани на християнските църкви, то докарайте си на ума, че силните отоманци направили това променение и заменили златните кръстове с минаретата*" (к. м., Д. Л.).

В конкретни случаи, когато примерите на Кошански не допадат на гражданското верую на българския педагог, те са подменени изцяло. Последователния период руският автор документираща с откъс от съчинение на Батюшков (вж. с. 31). В Чинтуловата риторика примерът е изцяло български: „Когато европейските народи, разпалени от ревност към просвещението, установили толкоз учебни заведения; когато успели толкоз науките и езиците, тогаз злощастните българи зели да се пробуждат от дълбокия сън на невежеството и да установяват тук-таме учебни заведения, като срещат и пак много неприятелства и от неприятелите си, и от самите си братя българи.“

Примерът на Чинтулов е многопосочен — „злощастните българи“ са под политически, духовен и социален гнет. И това забавя тяхното просветно и културно развитие. Но в момента, когато са се пробудили от „дълбокия сън“ и са се устремили към своето възраждане, те срещат съпротива „и от неприятелите си“ (обобщавайки, Чинтулов е пределно ясен и целенасочен), и от определени социални прослойки в българското общество — чорбаджии, гъркомани, туркофили.

В риториката на Чинтулов се чувствава как всичко е подчинено на обновителните идеи на времето, как чрез конкретни примери от литературата и историята един изключителен български педагог и демократ възпитава в дух на патриотизъм и интернационализъм. За илюстрация на „продължителен период“ Кошански дава пример, свързан със завоевателната политика на руския царизъм. Този пример поетът заменя със свой, чрез който насочва към освободителните борби в Европа, към личности като Гарибалди. Съвременният политически живот в другите страни дава повод за аналогии със злободневни национални проблеми, с формиращите се революционни сили в България.

Чинтулов е един от талантливите строители на българския книжовен език — това той документираща и в риториката си. И независимо че проблемите за националния ни книжовен език го занимават тук в значително по-ограничена степен, той намира за необходимо да отбележи, че „нашия български език, като се от ден на ден повече обработва, ще бъде приятен с време в периодите и в прозата“.

Насочихме се към проблематиката, чрез конкретни примери документирахме подхода на Чинтулов при съставянето на двете части от ръкописната му риторика. Третата, вероятно най-интересната, както вече отбелязахме, е изгубена. Но като имаме предвид източника, който по всяка вероятност използва, начина, по който преработва и приспособява, както и отделните примери от тази риторика, посочени от М. Греков, ще направим опит да я „реставрираме“, да дадем, макар и най-обща, представа за нейната проблематика, задачи и цел.

Логично е да се допусне, че щом за първооснова на своята „Обща риторика“ Чинтулов използва „Общая риторика“ на Кошански към неговата „Частная риторика. Спб., 1832“ ще се насочи той и при съставянето на третата част на своето ръководство. И двата труда на Кошански са популярни в Русия през 30—40-те години на XIX в., по тях се изучава риториката в различни учебни заведения, тях пази като спомен от следването си в Одеса и Н. Геров. При това втората част от труда — „Частная риторика“ — се е приближавала в значителна степен до ръководствата по словесност, изложението на материала в него е съобразено с изискванията на читатели от различни категории.

Може да се предполага, че в увода на практическата си риторика Чинтулов определя нейните задачи в зависимост от формулираното от Кошански: „Тя изяснява: съдържанието, целта, най-удобното разположение, най-главните достоинства и недостатъци на всяко съчинение, показвайки при това най-добрите, образцовите творения и най-видните писатели от всеки жанр. Частната риторика се основава на общи правила и обхваща словесността на един или много народи. Както общата, така и частната риторика представлява наука, валидна за всички езици — но всеки народ има свои специфични произведения, свои писатели“¹². От тези задачи като съставител, педагог и не на последно място и като творец се е ръководил и Чинтулов — да запознае с правила и закономерности, валидни за словесността на всеки народ, като същевременно насочи и към национално специфичното, към онова, което разграничава една литература от друга. Затова в риториката си, както отбелязва М. Греков, той дава в свой превод част от стихотворението на Лермонтов „Молитва“ и за да покаже своеобразието на българското художествено слово — своята поетична творба „Българи юнаци“¹³.

Кошански разглежда проблемите не само в теоретически, но и в литературно-исторически план — прави преглед на словесността на гърци, римляни, руси и на други европейски народи, на риториката на Аристотел, на политическото красноречие в древна Атина. На Чинтулов вероятно особено допада оная глава от „Частная риторика“, озаглавена „Вкус. Гений. Талант. Способност на писателя“. В нея се изтъква изключителната роля на дарованието, на уменията на писателя да въздействува, да формира вкуса на читателя. Наистина формулировката на някои категории в тази глава е недостатъчно точна, но включени в едно систематично ръководство, тези категории карат читателя да обърне внимание на ролята на творческата личност, на писателската индивидуалност в литературния процес.

За разлика от други риторики в труда на Кошански са посочени различни видове писма, и по-специално литературни и делови, видни представители на епистоларния жанр в древността и в по-ново време — Сократ, Аристотел, Ломоносов. Разглеждат се специфични въпроси, свързани с диалога и повествователната литература (повести, романи), на летописа и жизнеописанието. Говори се за исторически съчинения и за тяхната класификация. Поставил си за задача да обогати в значително по-голяма степен, отколкото авторите на другите ръководства, литературната култура на своите читатели, Кошански проявява интерес и към периодичния печат, към предназначението и ролята на литературната критика.

„Частная риторика Н. Кошанского“, ако действително е била използвана като източник от Чинтулов, му е предоставяла големи възможности като теоретик, критик, преподавател и гражданин. От нея той е могъл да черпи

¹² Частная риторика Н. Кошанского. Спб., 1832, с. 3.

¹³ Вж. Чакъров, Ст. [М. Греков]. Добри Петров Чинтулов. Народен поет (Материали за биографията му). — Илюстрация Светлина, г. IX, 1899, кн. 2, 3.

богата информация за различни жанрове, творби и творци, да „онагледя“ онова, което е изяснявал и в трите части на своето ръководство, да посочи и чрез собственото си творчество зависимостта между литературна теория и художествена практика. Към такива изводи ни насочват не само трудът на Кошански, а и беглите впечатления на Греков за третата, недостигнала до нас част от риториката на поета, преписана от М. Икономов. Като съхранено, така и безотговорно пропиляното книжно наследство на Чинтулов поставят интересни и все още недостатъчно изследвани въпроси: за ролята на руската литературна и теоретическа мисъл в българското училище през Възраждането, за формите, чрез които тя се усвоява, за проникването ѝ въсред различни слоеве и региони, за въздействието ѝ върху писатели и педагози. И за основни художествени принципи, които Чинтулов си изработва въз основа на възприети „риторични правила“, за образци, които е имал предвид при създаването на конкретни свои стихотворения. За да документираме своеобразната зависимост на автора на „Стани, стани, юнак балкански“ от онова, което той възприема като теоретическа постановка и го реализира като поет, ще се опитаме да направим паралелен прочит на неговата поезия с някои от посочените руски ръководства по риторика.

„Целта на поезията — отбелязва Кошански — е удоволствието: да пленя, да очарова, да възвиси душата към всичко велико и прекрасно, раждайки в нея идеи за безконечност. . . Характерът на поезията е: въображаеми, идеални създания на фантазията. . . Средствата на поезията са: хармонията, известни мерни единици, в наше време римите и език нов, живописен, необикновен. . . Поезията действа на представите и чувствата. . .“¹⁴

С такива представи за поезията заживява Чинтулов още в Одеса, когато започва да изучава като учебен предмет в духовната семинария риториката. Художествената плът, живееца на тези представи той търси в стиховете на Пушкин и Лермонтов, в българските и украинските народни песни, които слуша с наслаждение и възбуда в трактира на Майер. И още с първите си поетически опити се стреми да създаде такава поезия, която да пленява, да възвеличава непреходното и великото. Героите му са обобщен израз на земното, на реалното, превърнало ги чрез мащабността и алегоричността в „идеални създания на фантазията“. В поезията на Чинтулов всичко е в хармония — и революционният устрем на пробудилия се от робския сън народ, и титаничността на образа, и чувствата, и одухотворената мощ на природата. Затова стихът въздейства на чувствата и въображението, възвисява духа, пленява сърцата — на интелигенти и неграмотни, на млади и стари. И се превръща в песен, защото в него има поезия, написана с живописен и необикновен език. Изучените и творчески осмислени „риторични канони“ заживяват в образи и ритми, в мелодия и революционен зов чрез таланта и богатите впечатления на поета.

Особено впечатление на Чинтулов като поет правят онези раздели от руските риторики, в които се поставят проблеми, свързани с претворяването, с „тайните“, със силата на художественото слово. На тези проблеми в своята „Предуготовителна риторика“ той възлага и общообразователни, и творческо-формиращи функции. Глава девета от нея — „Заради несобственото изражение на понятията или заради тропите“ — е посветена на централен компонент на художествения изказ. Изяснявайки понятието „тропи“, Чинтулов и като педагог, но преди всичко като поет посочва причините за тяхната употреба: „1) от нужда: защото не е възможно да изнамерим думи за изражение на всичките понятия, особено на отвлечените. . . 2) от желание: за да виразим по-силно и по-ясно мисълта, която занимава нашето сърце и въображение. . .

¹⁴ Частна реторика Н. Кошанского, с. 2.

3) за избегване на многословието, което е неизбежно при виражението на всичките понятия със собствени думи.“ Всеки пункт от тази формулировка е обвързан с конкретна дума, образ, стих от Чинтуловата поезия.

Чрез метафората и метонимията, синекдохата и хиперболатата поетът документиращ необходимостта от „натоварването“ на думата с такъв логично-художествен смисъл, чрез който абстрактното да заживее чрез образа и съдържанието на реалното; стремежа към пълното и цялостно разкриване на идеалните подбуди и творческите замисли на автора, към точност, непосредственост и сила на словото.

Специфична особеност на Чинтуловата поезия е нейната лаконичност, вроденият усет на поета да подбере най-точната и изразителна дума, да изгради респектиращ образ. Това дава динамика и нерв на стихотворенията, експресивност на изказа и внушението. Лаконизъм, яснота и яркост на мисълта и словото, точност и находчивост в подбора на фигури и тропи, завладяваща сила и въздействие на речта — такива са основните принципи в ръководствата по словесност. Те формират индивидуалността на стила, творческото верую на един самобитен български поет.

Проблеми на художествената литература се изясняват и в други две глави на „Предуготвителна риторика“ — глава десета е озаглавена „Заради изкусното съединение на думите или заради фигурите на думите“, а глава единадесета — „Заради фигурите на мислите“. В тях са разгледани такива стилно-художествени похвати като „усугоблението“ („повторение на една дума няколко пъти“), „съзвучието“ („събрание на различни, но подобно звучни думи“), „въпросението“ („обръщане с въпрос на едно предложение или на много, които много пъти остават без ответ“), „ответствованиято“ („фигура, с която оратора пита себя и слушателите и сам си дава ответ“) и др. Не е необходимо да се дават примери от поезията на Чинтулов, за да се документиращ по какъв начин той реализира тези и други фигури в поезията си. По-същественото в случая е друго — риториките на Кошански, Могилевски, Николски и други руски автори дават на талантливия български поет не само основни теоретически познания в областта на литературата, но и възможност да осмисли всеки принцип в зависимост от предназначението, силата и въздействието на своето творчество. А на връзката „творба — реципиент“, на влиянието на художествената творба Чинтулов е държал особено много. Това е документиращо в риториката му. Според него читателят е активен, в определена степен творческа категория. При възприемането на литературния факт той трябва да обърне особено внимание на идейно-естетическата му стойност — на силата и своеобразието на слога, на оригиналното, изящното и необикновеното, т. е. да прави „замечания на по-добри слова, идеи, изражения, прекрасни мисли, подобия, примери и пр.“ В процеса на съпреживяването и писателят, и активно мислещият и възприемащ читател „прибавлява *своето* при четенето и присвоява *чуждото*, колкото дето образува способността да разсъжда не само кое е от *прежното негово и чуждо*, но често *ново и йоще оригинално*“ (к. м., Д. Л.). Чинтулов чете творби на руски и западноевропейски писатели, анализира ги, възприема чуждия опит, „разсъждава“, прави аналогии — и създава самобитни литературни творби, реципиенти, пети, а в известни случаи и фолклоризирани. Налице е диалектическа взаимозависимост — между него като самороден талант и прочетеното и усвоеното и между поезията му и активно възприемащия читател и слушател.

В риториката си Чинтулов дава следното определение на понятието хипербола: „твърде голямо увеличение на някои си предмет или твърде голямо умаление“. И за илюстрация посочва образа на Суворов от стихотворението на Г. Р. Державин „На взятие Варшавы“, от което цитира само няколко стиха:

Вихрь полуночный, летит богатырь!
 Тьма от чела, с посвиста пыл!
 Молнии от взоров бегут впереди,
 Дубы грядою лежат позади.
 Ступит на горы — горы трещат,
 Ляжет на воды — воды кипят,
 Граду коснется — град упадает,
 Башни за облак рукою кидает.

Този откъс от стихотворението на Державин Чинтулов включва в ръкописната си риторика в свой превод: „Вихрушка среднощна — носи ся юнак. Мрак — от челото му, от посвирването му — прах. От погледа му молнии ся блясат напред — от подер дъбове ся повалят. Стъпи ли на горите, горите трещат, легне ли на морето, бездните кипят. До град ли ся допре, града ся събаря. Кули с една ръка зад облаци прехвърля.“

Няма да преценяваме възможностите на Чинтулов като преводач, които са неоспорими. Интересува ни нещо друго. Стихотворението на Державин „На взятие Варшавы“ Добри Чинтулов възприема многоаспектно — като читател, съставител на учебник, преводач и поет. Той го анализира с различна цел, получава от него многообразна информация. „На взятие Варшавы“ е подходящ пример за хипербола в ръководство по риторика. Стихотворението въздейства и творчески — това проличава от превода, в който се долавя съпреживяването на един голям поет, открил романтичните мащаби на образа, възшебноприказния колорит на картината, аромата на словото. Превеждайки, Чинтулов аналогизира — с легендарни български хайдути, с революционния устрем на народа, с българската природа. И заживява с образа на „Юнака балкански“, на стенещия Балкан, на българския лев — раждат се стихотворенията „Стани, стани, юнак балкански“, „Вятър ечи, Балкан стене“, „Българи юнаци“. . . Прочетеното, творчески усвоеното и изживяното са дали полет на мисълта, словото, на таланта. Активно реагиращият читател и слушател възприемат създаденото в зависимост от своята нагласа, вкус, култура, темперамент. И към Чинтуловото „прибавляват своето“ — чрез редакция на отделни стихове и куплети, чрез „скрития смисъл“, който търсят и откриват и в интимните стихотворения на поета. Осъществява се оная взаимозависимост между творец и реципиент, на която Чинтулов обръща специално внимание в риториката си.

Посредством педагогическите изяви на руските възпитаници в България (Чинтулов, Н. Геров и др.) риториката се утвърждава като основен предмет в българското училище, става солиден източник за информация в областта на художествената литература, публицистиката, ораторското изкуство. Необходимостта от теоретическото усвояване на знания в епистоларния жанр, в поезията или белетристиката от страна на учители, журналисти и писатели става причина някои от тях да се сдобият с руски или гръцки ръководства по риторика, да прилагат по свой начин усвоеното в свои писма, статии или литературни творби.

Публикацията на Славейков „10-те заповеди на писателите“¹⁵ е програмен документ, в който един крупен творец находчиво и лаконично утвърждава принципи на литература от нов, съвременен тип, обръща внимание на съдържанието и стила, на творческата нагласа на писателя, на действената сила на произведението. Предполага се, че когато е формулирал своите „литературни скрижали“ редакторът на „Гайда“ е имал за модел конкретни източници

¹⁵ Гайда, г. III, бр. 17, 1. IX. 1866.

от гръцката литература. „Обща риторика“ на Чинтулов коригира, а същевременно и конкретизира това предположение — по всяка вероятност Славейков е познавал някои от издадените руски риторични, възможно и ръководството на Кошански¹⁶. Руските източници го насочват към „скрижалната“ форма на изложение, към идеи и принципи, към конкретни формулировки. Но общият дух, подходът, стилът, колоритът в статията „10-те заповеди на писателите“ са специфично славейковски. Не си поставяме за задача да проследим мястото на риториките в творческото изграждане и реализиране на редактора на „Македония“. Ще посочим само, че съобразяването с техните норми се чувствава и в начина, по който публицистът строи отделните периоди в своите статии, и в конкретни „риторични канони“, свързани със своеобразието на езика, стила, емоционалното и идейното въздействие.

В почти всички публикации за литературнокритическите възгледи на Друмев, Нешо Бончев или Каравелов се обръща внимание на въздействието, което изпитват от руските революционни демократи. Но освен статиите на Белински, Чернишевски, Добролюбов или Писарев руските възпитаници в гимназии, лицей, пансион и семинари са изучавали като задължителен учебен предмет и риториката. А ръководствата по този предмет, както вече посочихме, обогатяват в значителна степен литературната култура на читатели от различни възрасти и категории. Интересно са изяснени някои от проблемите на белетристиката, поезията и критиката в „Частная риторика“ на Кошански и в „Российская риторика“ на Могилевски, по които се преподава в много руски духовни и светски училища и които познават и дипломирани, и „недипломирани“ български писатели. В това ни убеждават, какъвто е случаят и със Славейков, конкретни техни публикации, общоприети „канони“, с които творчески се съобразяват.

В статията си „За критиката“ Друмев формулира онова, което конкретизира в отзивите си за художествени, педагогически или научни съчинения. В нея и в други негови публикации се долавя как възприема и адаптира не само естетическите принципи на Белински и Чернишевски, но и основни проблеми на критиката, застъпени в руски оригинални и преводни трудове по риторика. Въздействието се долавя още при конкретизиране на задачите на литературната критика: „Многома и от самата ни читающа публика — отбелязва Друмев, — поне според колкото сме имали случай да чуеме и разбереме, като кажат „критикуват някого“ разбират, че някого хулят, нападат и др. т.“¹⁷ „Под словом критика — изяснява Н. Кошански няколко десетилетия преди писаното от автора на „Иванко“ — иные разумеют не суждение, а *осуждение, порицание*, понятие ложное и недостойное благородной цели критики...“¹⁸

Между настолните книги на Друмев в Браила по всяка вероятност е била и „Российская риторика“ на Могилевски. Когато решава да напише статията си „За критиката“, той отново посяга към това руско ръководство. „Цель ея (на критиката, б. м., Д. Л.) — препрочита Друмев — состоит в том, чтобы найти и показать в каком-нибудь сочинении *совершенства или недостатка*, и

¹⁶ Сръ. например у Славейков: „6. Да бъдете кратки, сиреч да ся уверявате понапред, че наистина имате в умът си някоя идея и тогаз да я излагате в късо. 7. Когато статиите ви или изложенията ви са пълни, отсечете от тях всичко излишно говорение; защото не е в многото хубавото, но в хубавото многото.“ У Кошански според ръкописната риторика на Чинтулов: „Всяко слово трябва да бъде на своето място“; „Всяко излишно слово е бreme за читателите“; „Не повтаряйте същото, и ако то било с други слова, с други изражения“; „Не влязайте твърде в подробности, те помрачават яснотта. С една реч, мислете не за то как да напишете повече, но за то как да го разположите по-ясно и по-добре.“

¹⁷ В. Друмев. Съчинения. Т. II. С., 1968 (к. В. Д.).

¹⁸ Частная реторика Н. Кошанского, с. 151 (к. м., Д. Л.).

дать верным отчет читателям в своем суждении; а для сего нужно, да бы критика была просвещенная, справедливая, безпристрастная и честная¹⁹. „Нужно е прочее — апелира Друмев, обмислил прочетеното, — да се разясни и открие на читателите кои са недостатъците на такивото литературни произведения и не само да се направи тъй, щото да разберат читателите добрите недостатъци, ами още и да им се покаже на по-добрито. . . Ако ли някое съчинение има наистина недостатъци, но има при тия и довольно преимущества, критиката трябва, разбира се, и тука да представи съчинението, тъй както си е то — от всяка страна, сиреч тя е длъжна да извади всичките ѝ недостатъци, и преимущества на това съчинение пред най-чиста светлина — с голяма точност и безпристрастност.“²⁰ Налице е не само еднакъв подход при изясняването на проблема — долавя се общност и при формулировката на конкретни принципи.

Тази общност се чувствува и на други места в Друмевата публикация „За критиката“. Критикът, уточнява Друмев, трябва „всестранно да знае предметът, за който се взима да говори и да го обсъжда“; „да познава добре обществото — публиката, за която е написана книгата. . .“; а самата критика трябва „да е прогресивна, т. е. да върви и тя напред по своя път, както върви и самото човечество в своята душевна деятелност въобще“; „да има тя едно най-голямо безпристрастие“²¹.

В риториката на Могилевски пред критика също се поставя въпросът за „глубокие сведения и опитность в роде рассматриваемого сочинения“, за принципност и обективност. „Да бы критика была *беспристрастна* — отбелязва Могилевски, — нужно, что бы она не имела никакого вида предубеждения. В ней не должна участвовать ни *дружба*, ни *вражда*, ни *зависть* и ни *какая личность*; поелику критик должен иметь в предмете произведение писателя, а не лице его, и ценить сочинение не по имени автора, но по достоинствам его искусства.“²²

Солидаризирал се изцяло с Могилевски и с революционндемократическата критика, Друмев конкретизира: „нейният задатък (на критиката — б. м., Д. Л.) е да открива истината и да научава хората на нея. Но там дето има *пристрастие*, дето има *хатър* или *лично неразположение*, там никога не може да се открие истината. . .“²³ „Дружба дружбой, а служба службой“, завършва в стила на Могилевски едно от писмата на Друмев до Н. Бончев, в което авторът на „Иванко“ го моли да сподели искрено мнението си за неговата драма²⁴.

Друмев обръща внимание на теоретическата култура, която трябва да има всеки писател. Но за него е от значение и нещо по-съществено — талантът. „И наистина, каква полза ще принесе знанието на правила (в тоя случай), когато писачът няма дарба, няма мисли, няма идеи, няма чувство. . . Няма ли човек естествена дарба, всичките му усилия да стане добър поет, оратор или знаменит писател ще бъдат безуспешни.“²⁵ „Никакие правила, в самом деле — четем в риториката на д-р Блер, — не могут заменить недостаток дарования или вдохнуть оное, когда его совсем не достает.“²⁶

Даваме само единични паралели между конкретни постановки и пасажии в публикации на Друмев и писаното по тези въпроси в руски оригинални и преводни реторики, за да насочим към действителната зависимост не само

¹⁹ Российская риторика, с. 263 (к. м., Д. Л.).

²⁰ Друмев, В. Съчинения. Т. II, с. 19 (к. м., Д. Л.).

²¹ Пак там, 19—20 (к. м., Д. Л.).

²² Российская риторика, 265—265 (к. м., Д. Л.).

²³ Друмев, В. Съчинения. Т. II, с. 21 (к. В. Д.).

²⁴ Пак там, с. 502 (к. м., Д. Л.).

²⁵ Пак там, с. 163.

²⁶ Опыт реторика, сокращенный частью из наставлений докт. Блером. . . , с. 14.

на автора на „Иванко“, но и на други български критици — руски възпитаници от популярни ръководства по красноречие. А тях чете с интерес и Н. Бончев — това се долавя в схващанията му за принципността, за отговорността и мисията на литературния критик.

Руски риторика, вероятно на Кошански и Могилевски, познава и Каравелов. Въздействието им прозира и в разбиранията му за смисъла и задачите на литературната критика, и в схващанията му за отделни литературни жанрове.

„Всеки роман, всяка повест, всяка драма, всяко стихотворение — утвърждава Каравелов — трябва да имат цел поучителна, трябва да покажат човеку неговата добра и лоша страна, неговият живот, неговата душа, желаниа, страсти и пр.“²⁷ „Цель повествования — пише в същия дух Кошански — должна быть нравственная. Всякая повесть, всякое описание есть урок познания, добродетели или гибельное явление страстей.“²⁸

И Каравелов, и Кошански насочват към нравствената, поучителната, общообразователната страна на литературната творба. И двамата са на мнение, че в художественото произведение трябва да „присъствува“ не само добродетелта, но и порокът“²⁹. Но докато в трудовете по риторика, които има предвид Каравелов, се обръща внимание изключително на познавателните и естетическите функции на литературата, редакторът на „Свобода“ отива значително по-напред — регламентира и революционно-обновителните ѝ задачи.

Ръководствата по риторика — руски, гръцки, преводни и компилативни, — по които се преподава не само преди, но и след Освобождението, трябва да бъдат изследвани в няколко аспекта: в зависимост от формирането на литературната култура и вкус на българската интелигенция; в контекста на литературната теория и критика; в непосредствената практика на поети, белетристи, публицисти; с оглед на създаващата се българска литературоведческа терминология, на художествената лексика и стил. Ако литературното обучение е започвало с учебника по риторика, необходимо е да се имат предвид и неговите резултати.

²⁷ Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. VI. С., 1966, с. 144.

²⁸ Частная риторика Н. Кошанского, с. 60.

²⁹ Срв. Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. VI, с. 153, с: Российская риторика, 262—263.

ПРЕОБЪРНАТИЯТ НАРОДЕН КОСМОС

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

1.

Станало е традиция при изследването на романа „Хоро“ да се подчертава деструктивното, разрушителното, „хтоничното“ начало като ярко физиономичен принцип на неговата поетика, определящ самобитността му на художествена творба. Всъщност поетиката на романа се описва главно с отрицателни термини — с онова, което романът *не е*, с онова, което той *разрушава*, с което се *отклонява* от жанрови, стилкови и пр. норми на традиционния реалистичен роман: твърди се, че в него почти отсъства сюжет, епически разгърнато действие, липсват пълнокръвни характери и изображения на събития, образите са „силуетни“, схематични, гротесково изкривени, композицията е накъсана, фрагментарна, стилът — начупен и „задъхан“ и пр. Съответно творческото състояние, породило романа или въздействието на романа върху читателя, се описва с изрази, в които продължава — пренесен в психологически план — образът на деструкцията — взрив, потресение, избухване, разкъсване, разтерзаност.

Едва ли предпочитанието на критиката към този тип коментар е случайно. Несъмнено разрушителният импулс се задава от смисъла и характера на социалните събития, оформящи първоосновата на сюжета — въстанието, а след това и неговият разгром; той поражда сходни структури — в плана на психическите състояния, а след това и на текстовите конфигурации и образи, като в края на този цикъл самата езикова фразеология подава солидарно предварително готови критически метафори от същия разрушителен кръг. С това кръгът се затваря — обясняващата сила на посочените метафори като че ли става очевидна; между тяхната тропова семантика и идейно-художествените признаци на изследвания текст се установява отношението на моделно тъждество.

Целта на настоящата статия не е да оспорва — което би било невярно — установения вече модел на критическо осмисляне на художествените особености на романа, деструктивното ядро на неговата поетика. Тъкмо обратното — нейна цел е да докаже, че енергията на това ядро, фигуративно казано, още не е освободена докрай. И причината за това — може да изглежда парадоксално — е тъкмо хипнозата на посочените интерпретационни метафори, чиято способност да улавят и обясняват синтетично-мигновено, „мълниеносно“ нещо много същностно в строежа и въздействието на творбата изглежда достатъчна и сякаш отнема тонуса за по-нататъшно критическо търсене. Съществува презумпцията — къде по-явна, къде по-замаскирана, че деструкцията е самоочевиден и самообясняващ се процес, чийто резултат е неразложим и краен

и чието описание е по принцип безсмислено. Сянката на тази презумпция тегне понякога и над най-проникновените критически страници. В това няма нищо странно. Литературната наука е насочвала повече вниманието си към обратния, системообразуващия процес и съответно е разработила методи за неговото описание, като просто е занемарила *поетиката на деструкцията*. В действителност разклащането, разрушаването на една „носеща конструкция“ от системообразуващи принципи в литературата е не по-малко вълнуващо и драматично, а като научен проблем не по-малко методологически обещаващо, отколкото нейното създаване.

Казано с езика на кибернетиците, литературата е „лошо организирана система“, в смисъла, в който се отнася до всяка дейност — продукт на човешкото съзнание. В нея отсъства твърдата детерминираност, системността съжителствува с несистемността, отклонението от правило, нарушението на правилото, влиза, така да се каже, в работния режим на самото правило. Но тук става дума за случаите, когато енергията на отклонението е толкова силна, че обезсилва правилото (изкушаваме се да кажем, отново със същия образно-пластичен език — „разрушава“ правилото). Разрушаването, а не простото, статистически допустимо отклонение от правилата в литературата не може да бъде свободно от каквито и да е ограничения, дори когато протича във форми, които като че ли се стремят да постигнат тъкмо такава свобода. Нещо повече — то твърде често *само по себе си се извършва по определени правила*. Тези вторични „мета-правила“ (защото материята, която организират, деформирайки, като първична даденост, всъщност съдържа правила от първи род) са много по-условни и аморфни, „размити“ — в смисъл на точно определени инструкции, подлежащи на формализиране, много по-„нечисти“ — в смисъл на безотказно действие и повторимост, много по-неосъзнати и действащи подплагово — в смисъл на целенасочена програма. Понякога е много трудно да се открие тяхната реална инструментално-креативна функция, в балансирането между системност /несистемност, понякога съществуват само *по презумпция*, организирайки възприятието на съвременния потребител на изкуството в откровено хаотични — в широкото значение на термина „текст“ — отрязъци, случай, който експлоатира модернизъмът и т. н.

Настоящата статия не се кани да изследва теоретическите клопки и методологическите трудности по пътя към една „граматика на деструкцията“¹. Нейна задача е да опише частен случай, отнасящ се към тази граматика, който е облекчен откъм теоретически сложности, защото въпросните „правила“ на деструкцията се напипват много отчетливо и са сравнително прости.

2.

Всички критици, писали за „Хоро“, имат остро усещане за мъчителното разкъсване на фолклорните традиции в романа, за драстичното отчуждаване от тях. В този смисъл са интерпретирани преди всичко сватбеният ритуал и хорото, с неговото безспорно емблематично значение: „Върховна сцена, която сумира целия експресивен смисъл на романа, е хорото в края на книгата, където жените са принудени да играят около труповете на мъжете. (...) Романът започва със сватба, но всъщност разказва за смърт. Той започва с хоро, но в действителност показва ужаса в невероятните му, в невъобразимите му форми. Сватба, хоро и смърт се сливат в едно — в някакво изстъпление на

¹ Т. Ван Дайк находчиво говори за необходимостта да бъде изследвана „граматиката на грешките“ — Вж. *Aspects d'une Théorie Générative du Texte Poétique*. — In: J. Greimas, *Essais de Sémiotique Poétique*. Paris, 1972, p. 184.

бесовски сили.² „Има нещо чудовишно, невероятно и неприемливо в тази „сватба“. То е сякаш някакъв сън — кошмарен и ненормален, а не реално събитие. Когато навън хората биват избивани кръвожадно, у Карабелъови бум-тят сватбарски тъпани; когато старата Карабелъовица умира — в горните стаи се развихря пиянско веселие.“³ „Хорото не е вече идиличният селски празник, а кървавото юдинско хоро на ужаса и насилието. „Сватбата“ не е веселият ритуал, а някакво ново и непознато бракосъчетание между смърт и раждане.“⁴ „Това хоро, на което са се хванали убиецът и майката на убитите около грамадата от трупове, ще остане завинаги като една от най-драматичните и най-силните сцени не само в така наречената септемврийска литература.“⁵

Ако обобщим приведените по-горе характеристики, може да кажем, че: 1) на сватбата и хорото в романа се придава значението на върхови, имащи стресово въздействие мотиви. Те се възприемат с ужас и отвращение, като противоестествени и абсурдни, тяхната идентичност се схваща като разрушена, тъждествеността им със самите тях е отречена (това се подчертава от кавичките, показващи, че терминът се употребява в несъщинското си значение). 2) Причина за това е сюжетното успоредяване на сватбата със смърт (смъртта на „пра-тъщата“ Карабелъова, смъртта на избиваните невинни жители на градчето); игрането на хоро около трупове. Тези ситуации изглеждат сами по себе си достатъчно впечатляващи и обясняващи деградацията на ритуала и на танца до степен на неопровержими аргументи.

В действителност нещата са далеч по-сложни. Без специални уговорки в свързаното на сватбата със смъртта и танцуването около човешки трупове няма нищо ненормално и безнравствено. Нещо повече — ако напуснем перспективата на романа, където посочените ситуации говорят така красноречиво сами за себе си, ще установим, че докосванията и всъщност сплитането на смъртта със сватбения ритуал и с играта е необходима съставка в един древен, диалектически по своя същина мироглед, реликти от който живеят и в наши дни.

Свикнали сме, разбира се, да схващаме като напълно естествена и, нещо повече, заразяваща със своята несломима жизненост класическата сцена от разказа „Задушница“ на Елин Пелин — вдовец и вдовица решават да се оженят на самите гробища, където са отишли да поменат своите покойни мъж и жена и, с още замътени от пийването „за бог да прости“ глави, се отправят при попа да ги венчае. В не по-малко известната народна песен „Хайдутин отива на бесило“ в покрътителното баладично иносказание на хайдутината обесването се представя като сватба, венчаване „за една млада младица“, с христоматийно познатия реквизит — „тънки конопе“ — кумове, орлите — сватове, „гарване“ — „девере“, свраките — свахи. В друга народна песен ранения Стоян хайдутин моли дружината си да го хвърли в Бяло море, а на майка му да кажат, че се е оженил за „беломорска девойка“. Подобни мотиви се срещат във фолклора и на други славянски народи. В една чешка балада девойката, която не желае да бъде омъжена за турчин, се хвърля в Дунава, като казва на венеца си да отплува в бащиния дом и да разкаже, че се е оженила за реката — мал-

² Николов, М. Антон Страшимиров. Монографичен очерк. С., 1965, 145—146.

³ Марков, Г. Предговор към: А. Страшимиров. Хоро. С., 1974, с. 7.

⁴ Жечев, Т. Революционните септемврийски традиции и съвременната българска литература. — В: Септемврийското въстание в българската литература. С., 1983, с. 82.

⁵ Каранфилов, Е. Кървавото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Лит. фронт, 1979, бр. 38.

ките рибки са дружки на сватбата ѝ, а люспестите шарани са нейни сватове⁶. В някои украински песни умиращият герой се оженва направо за гроба⁷.

Връзката на сватбата със смъртта не остава само в сферата на художествения образ във фолклорното творчество — тя получава обезателно материално възплъщение и в обредната практика. Както свидетелствува Д. Маринов, „ако умрелият е момък или мома, над него се извършват два обряда: обряда на сватбата и обряда на смъртта. Момъкът или момата, като не е бил честит приживе да му правят сватба, тя се извършва сега“⁸. Или според Хр. Вакарелски: „На умрелите моми и девойки почти навред обличат или слагат някои младоженска дреха, венчален венец, устройва се сватбено знаме или сватбено дръвце, което се забожда на гроба до кръста. Погребалното шествие с тях особености прилича донейде на сватбено, като дори има назначени шафери, зълви и други сватбени лица. Често пъти родители на погребани девойки раздават на присъстващите дарове като на сватба.“⁹ В Сърбия подобно погребение се нарича „мртвачка сватба“, на него се свири, пее и се стреля, носи се сватбено знаме и сватбено колаче, което се хвърля на гроба¹⁰.

У нас е запазено в някои места поверието, че в деня на погребението всички починали от селото идват като на сватба да вземат покойника със себе си¹¹. Същата идея се открива в обичая на „годеж“ или „съюз с мъртвите“, с обитателите на „долния свят“ у други народи¹².

Освен случаите, когато погребалния обред открито заимствува сценария и елементи на сватбата, съществува и обратното — присъствието на култа към мъртвите в сватбения обред. У някои северни народи „арката на честта“ над пътеката, по която минава двойката младоженци, е идентична с онази, издигана на гробищата за приемане на трупа. В Китай сватбеното ложе се е слагало в най-тъмната част на къщата, където са погребани умрелите. В Швеция жените пазят парче от сватбената торта във вързопче с лични вещи, предназначени за техните гробове¹³.

Близостта, достигаща до сливане на сватбения и погребалния ритуал, се открива и в успоредната, не така очевидна на пръв поглед, между различни техни елементи. Може да се посочи сходството между сватбеното и погребалното оплакване, типично за източните славяни, а у нас в частност между сватбеното „кордене“ („умрелески глас“) и припяването на покойници в Родопите в стихово и ритмо-мелодично отношение¹⁴. Г. Левинтон обръща внимание на паралела между измиването, обличането и след това извеждането (изнасянето) на младоженката и покойника от къщи. „В сватбата тези действия се извършват от приятелките на момата, а при погребението — от старичите, т. е. от онези, на които предстои да извършат прехода, същия обред, на който е подложен в момента главният персонаж“¹⁵. Сходство съществува и в термино-

⁶ Богатырев, П. Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни. М., 1963, с. 85.

⁷ Соколова, К. В. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности. (Образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре). — В: Фольклор и этнография. Связь фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977, с. 190.

⁸ Маринов, Д. Избрани произведения. Т. II. С., 1984, с. 530.

⁹ Вакарелски, Хр. Етнография на България. С., 1977, с. 492.

¹⁰ Зечевић, Сл., Култ мртвих код срба Београд, 1982, с. 97.

¹¹ Кауфман, Д. Погребални и поменни елементи във великденските песни. — Български фолклор, 1982, кн. 2, с. 21.

¹² Van A. Gennep. The Rites of Passage. Chicago, 1975, p. 152.

¹³ Eliad, M. Patterns in Comparative Religion. New York, 1958, p. 350.

¹⁴ Николай и Димитрина Кауфман. Оплаквания при смърт и при сватба в Родопите. — Български фолклор, 1977, кн. I, с. 48.

¹⁵ Левинтон, Г. А. Из лингвистических комментариев к славянскому обрядовому тексту. — В: Славянское и балканское языкознание, вып. 4. М., 1974, с. 333.

логията на двата обряда. К. Уоткинс, реконструирайки термина за погребална одежда, савана, го извежда от индоевропейското *эс-es-р, от което етимологически се извежда и българският термин на сватбения обред „було“¹⁶. Покриването на лицето на невестата само по себе си се свързва за невидимостта и слепотата, т. е. принадлежността към света на мъртвите¹⁷.

Що се отнася до другата връзка „танц — смърт“, ритуалната практика на различни народи показва, че тя е дълбоко вкоренена в погребално-поминалните обреди и други култово-магически действия, приемайки понякога наистина драстични — от гледна точка на отчуждения от фолклорната култура наблюдател — форми.

У нас са известни великденските поменни хора „в чест на мъртвите“, играни от техни съселани на мегдана, в кръг около близките на починалия¹⁸. В някои блоговградски села четирите недели преди Лазарница момичетата ходят на черква, след което отиват на гробищата. Палят огън в „гробето“ и играят около него с песни. На Лазаровден обхождат пресните гробове (до една година от смъртта), на които пеят специални песни — на млада невеста, на момче, на момиче¹⁹.

В Сърбия, Босна и Херцеговина е известно т. нар. „жалосно коло“ и „коло наопако“ — хоро, играно в обратна посока — отдясно наляво, като част от погребалния церемониал. Игрите по време на погребение са се отличавали нерядко с еротика и разюзданост; понякога в тях е участвувало лице, маскирано като покойника²⁰. Със сексуална разпуснатост, разголване и сквернословия са се отличавали погребалните оргии в Закарпатие; от писмени източници от VIII—XVI век са останали описания на такива сборища около мъртъвци, характеризирани в житието на Константин Муромски с думите „Где сверения и бесования и горшяя согрешения“. Към волностите по време на игрите у лемците в същия район са се отнасяли шегите с покойника — гделичкане, дърпане за косата с подканяне да познае кой е и пр. Върхът на буйството е било изгарянето на покойника, посрещано от присъстващите с ритуален хохот²¹. Някои централноавстралийски племена имат обичая да танцуват върху гробовете, тълчейки бясно и чупейки с крака клонките на новопокрытия гроб, като в същото време бият по въздуха с копия и надават пронизителни възгласи „Вах Вах!“²².

Примерите могат да бъдат умножени, но и тези са достатъчни, за да напомним, че онова, което изглежда като деформиране и опорочаване на ритуала в „Хоро“, не само че влиза в неговите нормални граници, но дори сякаш се стреми да възстанови неговите архаични форми, насочва се сякаш, фигуративно казано, към самото му ядро. Значи „кошмарното“, „ужасното“, „ненормалното“ не е в самата форма на протичащите в романа действия (успоредяване на сватба и смърт, игра около труповете), в тяхната видимост, която

¹⁶ Левинтон, Г. А. Цит. съч.

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Кауфман, Д. Погребални и поменни елементи във великденските песни. — Български фолклор, 1982, кн. 2, 13—14.

¹⁹ Кауфман, Д. Цит. съч., с. 17.

²⁰ Зечевић, С. Л. Игре нашег посмртног ритуала. — В: Рад XI-ог конгреса савеза фолклориста Југославије. Загреб, 1966, с. 378.

²¹ Велецкая, Н. Н. О некоторых ритуальных явлениях языческой погребальной обрядности. (К анализу сообщения Ибн-фадлава о похоронах „русса“). — В: История, культура, фолклор и этнография славянских народов. М., 1968, 204—209.

²² Oesterley, W. O. E. The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore. Cambridge, 1923, p. 216.

безусловно шокира изследователите на романа, а в нещо, което е отвъд нея²³. Необходимо е очевидно да се скъси дистанцията на наблюдение, от която обредът се представя като неразчленена картина, в най-общите си контури, необходимо е, за да се очертаят неговите *елементи* и съответно да изпъкнат *съдържанието* и *мотивите* на онези действия, които претендират, че проникват в духа и сърцевината на народния обред. Недоизказаността и фактически отказът от определеност в изрази като „има нещо“ (разр. моя — Р. К.) чудовищно... в тази сватба“ е признание за съществуването и непреодоляемостта на въпросната дистанция.

За отправна точка на едно по-голямо приближение може да послужи цитирната вече характеристика на Тончо Жечев, в която сватбата се определя като „някакво ново и непознато бракосъчетание между смърт и раждане“. В тази лаконична характеристика се загатва: 1) че връзката между смърт и раждане в някаква форма е по принцип позната на народната сватба; 2) подчертава се, че онова, което в „Хоро“ е неприемливо, е отклонението на тази връзка в „нова и непозната“ посока — вниманието фактически се насочва върху функционалността, а не само върху външната форма на обряда.

Необходимо е на първо време да се хвърли поглед върху съдържанието — смисъла и функциите на „познатото бракосъчетание“ между раждане и смърт, на онези обредни действия в практиката на народа, които бяха отчасти илюстрирани и така или иначе изглеждат необясними и странни, видени през поглед, чужд на фолклорната култура.

За аграрните народи сезонните цикли, ритмичното редуване на смърт и възраждане на природата са моделирали възгледа, който се е простирал и върху човека, според който животът и смъртта се схващат като не повече от два различни момента, две периодически сменящи се състояния, модуси в съществуването на „Майката-земя“ — животът просто като откъсване от земната утроба, а смъртта като завръщане „у дома“; аналогията между homo и humus освен в смисъла, че човек е земен, защото е смъртен, се е възприемала и в смисъла, че човек дължи своя живот на раждането от и възвръщането в Terra Mater. В мистерията на възраждането и растежа са били въвлечени и мъртвите — подобно на семенцата, заровени в земната утроба, и мъртвите са чакали в земята своето завръщане към живот в нови форми²⁴. Образът на бременните старици от керченските теракотни фигури е пластична метафора на взаимното проникване, симбиозата на живота и смъртта²⁵. Неслучайно двата култа — на плодородието и на мъртвите предци — са се смесвали, докато през второто хилядолетие преди новата ера в културата на егейско-азиатския свят са се слели²⁶.

Периодичността на природните процеси е дала и друг подтик — ясното осъзнаване на смяната на периодите в човешкия живот и съответно изработването на обща обредна типология. В т. нар. „преходни обреди“, свързани с преминаването на човека от един социален статус или период на жизнения му път към друг, се разкрива обща триделна структура — на отделяне, преход и приобщаване, която сближава, придава паралелност на церемониите, свързани с раждането, годежа, сватбата, инициациите в религиозните общества, погребенията.²⁷ В тази поредица ни интересува паралелизмът, който се е

²³ Достатъчно указание за това е фактът, че на нито един критик не е хрумвало да хвърля упрек срещу съседството на сватба и смърт, на бумтящи тъпани и реки от кръв във Фурнаджиевата „Сватба“.

²⁴ Eliade, M. *Patterns in Comparative Religion*. New York, 1958, p. 253, 350.

²⁵ Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 40.

²⁶ Eliade, M. *Op. cit.*, p. 353.

²⁷ Gennep, A. van. *The Rites of Passage*. Chicago, 1975, p. 3.

установил между сватбата и погребението като част от единството на семейната обредност²⁸. Самото използване на сватбата като символ на смъртта се схваща от изследователите на древните култури като използване и на двата члена на противопоставянето *живот* (раждане, сватба) — *смърт* (в един и същи образ)²⁹.

Погребалните и поменни игри и танци са имали също така дълбок ритуален смисъл. От една страна, те са били израз на култа към мъртвите, стремеж да се помогне на душата на починалия, която се намира все още около тялото, да се приобщи към света на прадедите, да се достави удоволствие на покойника при изпращането му в отвъдния свят и да се обезпечи неговото благоразположение и покровителство в бъдещето. Вярвало се е, че колкото повече хора участвуват и колкото по-буйна е играта, толкова той е по-щастлив³⁰. Това, което на пръв поглед изглежда самотелна разюзданост, неуместен изблик на енергия и дори кошунство, се оказва напълно целесъобразно и функционално както за колектива, така и за отдаване на почит към напусналия го член. Оргията в чест на мъртвите се обяснява с това, че „техните души жадуват за всякакъв ред биологическо изобилие или органичен ексцес, тъй като всякаква такава препълненост с живот компенсира бедността на тяхната собствена природа и ги пренася във водовъртежа на потенциалностите и при семената на живота“³¹. Погребалната оргия като концентрат на витална енергия има и друга роля — тя осъществява връзка между култа към прадедите и аграрните култове. Тя е трябвало да отстрани вредоносното, гибелно действие на смъртта, излъчваща се от тялото на покойника, заплашващо живота на хората и плодородието, чрез магически действия, отпъждащи нечистите духове и със самата символика на танца като пораждаща живот стихия³². Смехът, придружаващ погребалните действия, шокиращо безизравствен за днешните ни представи, е имал магическо-ритуално значение за пораждането на живота³³ така, както и еротичните действия са гарантирали компенсирането на току-що отишлия си живот с ново зачеване³⁴.

Забелязва се стремеж на изследователите на погребалната обредност да я предпазят от погрешни тълкувания от съвременна гледна точка и упреци в аморалност. По повод на непристойните на вид еротични погребални танци, наблюдавани сред бразилските индианци, Авдеев възразява, че „от гледна точка на изпълняващите и съзерцаващите упоменатия танц, той е имал много по-сериозно значение, отколкото това се представя на европейците. Работата се е свеждала до борба за живота против смъртта, за продължаването на човешкия род, а не за демонстрирането на морална разпуснатост“³⁵. В подобен смисъл е забележката на М. Елиаде за някои отклонения във формите на танца: „Всички уродливи форми са, разбира се, деградация на тази основна идея за ритъма в космоса и за жаждата за регенериране и обновяване. Но та-

²⁸ По този въпрос вж. изследването на Р. Иванова върху материал от българската обредност — Иванова, Р. Единство на семейната обредност. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1981.

²⁹ Иванов, В. В., Топоров, В. И. Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965, с. 82.

³⁰ Авдеев, А. А. Происхождение театра. Л.—М., 1959, с. 111.

³¹ Eliade, M. Op. cit., p. 350.

³² За вярата в хомеопатичното въздействие на танца върху растежа на посевите вж. Дж. Фрэйзер. Золотая ветвь. М., 1980, с. 39; W. O. E. Oesterley. Op. cit., p. 1.

³³ Вж. Пропп, В. Я. Ритуальный смех в фольклоре. — В: Фольклор и действительность. М., 1976.

³⁴ Авдеев, А. А. Происхождение театра. Л.—М., 1959, с. 111.

³⁵ Авдеев, А. А. Цит. съч., с. 112.

кива форми на аберация не са отправната точка, от която трябва да тръгнем, за да разберем произхода и функцията на оргията.³⁶

Съществува една любопитна тънкость, маркираща обредния смисъл на играта, сближаваща при цялата им несъпоставимост нашите великденски поминални хора със закарпатските погребални игри — бързото напускане на мегдана и отправяне на опечалената група към къщи след свършване на хорото³⁷, строгото и чинно разотиване от дома на покойника, при което се смятал за голям грях смехът или размяната на шегички по пътя³⁸. Интересно е, че там, където от съвременна гледна точка действително има повод за проява на непочтително отношение към тайнството на смъртта и извратеност, се срещаме с целомъдрие — танците около трупите на убитите врагове са били играни не за друго, не за отмъщение и поругаване, а *в чест* на убитите, за *умилостивяване* на техните духове³⁹.

С една дума — да си послужим с точната и извънредно полезна за нашето изследване формулировка на Бахтин — „*голото отрицание*“ (к. м., Р. К.) е абсолютно чуждо на народната култура⁴⁰. Това значи, че отрицанието в тази култура не може да бъде изпразнено от съдържание, от позитивен смисъл и целесъобразност. Това значи, че всички действия, които, взети изолирано, в делничното си, прагматично значение могат да носят знака на отрицанието и деформацията, на антиестетичното и безнравственото, в крайна сметка в комплексното обредно действие имат смисъла на *утвърждаване*, продиктувани са от необходимостта да се обхванат и взаимно проникнат нещата с техните противоположности, за да се обхванат и осмислят тяхната кръгова възвръщаемост и неунищожимост и с това да се утвърди оптимистичният възглед за временността и относителността на смъртта и за победата на живота над нея.

3.

Тъкмо тази философия *отсъства* в романа „Хоро“. Особено тягостното впечатление за извращаване на обредността, за разкъсване на връзките с народната култура се дължи на отсъствието на коментираното вече съдържание и смисъл на ритуала, на зейналия вакуум, който стои в основата на обредните действия и ги свежда до абсурд, до *голо отрицание*. Може да се каже още по-точно, че редица епизоди в романа, изразяващи враждебни спрямо народа действия, *паразитират* тъкмо върху фолклорната диалектика на проникването между раждане и смърт, сватба и смърт, върху прастари представи в митологията на народа, използвайки ги външно, емблемно-провокативно и разрушавайки съдържанието им.

Че извършващите се в романа събития ще получат израз във фолклорно-обреден код, става ясно още в началото на романа — в тоста, който кумът-полковник вдига на сватбата: „... Кръщаване, венчаване, погребение: ето пътя на живота. — Полковникът трогателно подчертаваше думите си. — Плаждане на живота с венчавката, вечер — погребението. (...) И продължи — за рождението. То е нещо по-върховно от личната съдба и по величие надхвърля трагедията на смъртта.“

С типичната за обредната роля на кума *иносказателност* в началото на тоста се размишлява в духа на фолклорните представи за човешкия живот като

³⁶ Eliade, M. Op. cit., p. 359.

³⁷ Кауфман, Д. Цит. съч., с. 13.

³⁸ Велецкая, Н. Н. Цит. съч., с. 202.

³⁹ Oesterley, W. O. E. Op. cit., p. 206.

⁴⁰ Бахтин, М. Цит. съч., с. 24.

маркиран с низ от обреди, протичащи паралелно с циклите на природата (пладне — венчавка, вечер — погребение) и като кръговрат между живота и смъртта, в който животът удържа победа. Продължението на тоста обаче, което се очаква да сведе нещата от общите категории до конкретната ситуация на извършващия се в момента сватбен обред, драстично отскача извън него — към политическата обстановка в страната: „— Ето, почитаемо събрание, това върховно нещо се извършва днес пред очите ни: въпреки косата на смъртта, която се размахва, ето ражда се наново нашето отечество! Да-а, сред кърви—“

Това раждане сред кърви на отечеството, „ето“, „пред очите“, сякаш възпроизвежда акта на началното сътворение от хаоса, на митическото *illo tempus*. При това кланетата и безчинствата над народа — действия, причиняващи не раждане, а смърт, — се обличат в сакрална форма, придобиват престиж и идеологическа подкрепа тъкмо в народната митология. Тази провокация получава пародийен апостроф от страна на повествователя — неслучайно тирадата на оратора се прекъсва точно на думата *кърви* от влизащия околийски началник, който съобщава, че приставът е убит. Кръвта на злополучния пристав пародийно изважда „кървите“ от речта на полковника извън *illo tempus*, десакрализира ги и фактически измества фокуса към отречения член на опозицията, полемично утвърждава смъртта, отричайки раждането.

Сватбата всъщност е свързана с много смърти; централната от тях е смъртта на пратъщата, която е била предмет на коментар от страна на критиката — докато в салона цари сватбеното празненство, в стаята си „бере душа“ бабата на невестата. Този паралел сам по себе си възбужда, макар и имплицитно, разгледаната вече формула „сватба — смърт“. Асоциацията е необходима дотолкова, доколкото да се осъзнае пълната несъвместимост на тази формула с посочената ситуация в романа.

Сватбата и смъртта могат да се обединят в границите на един обред във фолклорната практика в случай, че един от двата елемента в тази двойка присъства не реално, а идеално, символично. Смъртта може да присъства символично като семантически белег на момента на раздялата в сватбения обред; обратно — сватбата може да присъства символично-компенсаторно в погребалния обред, извършен над починалия момък или девойка. Нито смъртта в първия случай, нито сватбата във втория случай имат реално съдържание — раздавайки дарове „като на сватба“, майката на починалата девойка естествено съзнава условността на извършваните действия, символичността на ритуала, извършващ се във времето и пространството на друга символичност, на друг реално протичащ прагматично ориентиран ритуал. Реална смърт не може да се съедини с реална сватба; тяхното „бракосъчетание“ — да използваме употребения вече термин — е противостоително и безнравствено в представите на народа — достатъчно е да се припомним ограниченията и въздържанията в посока към сватбения обред в слушайте на смърт.

Точно такова незаконно бракосъчетание на сватба и смърт се извършва в романа „Хоро“ — старата Карабелъова реално умира, докато над главата ѝ на втория етаж в сватбения салон реално протича сватбата на внучката ѝ. Неестествеността на това съвпадение в представите на народа е ясно изразено в реплика на слугинята: „— Божа проклетия — иоох, сватба и опело в един ден!“ Смъртта на старата Карабелъова е събитие, извършващо се извън обредното време и пространство, чуждо, външно спрямо сватбения обред, то не само че не е склонно да се интегрира в него, но се представя като внасящ дисхармония, враждебен акт, заплашващ органиката и смисъла на обряда, подобно на заплашващата вредоносна сила, която се излъчва (според древните представи) от тялото на покойника.

Дотук става дума за неща, които все още не характеризират самия сватбен ритуал в „Хоро“ — спряхме вниманието върху семантиката на кумовия тост и върху събитие, кореспондиращо с обряда, влизащо в напрежение с него, но оставащо извън него. Според Р. Иванова „достатъчно е един от съставлящите компоненти да е в противоречие с традицията, за да се обезсмисли обредът, да се превърне той от израз на прекрасното в безобразно“⁴¹. Сватбеният обред в „Хоро“ според общото мнение на критиците е безобразен, нещо повече — той е ужасен. Необходимо е следователно да се разбере как се осъществява той в романа и в какво се изразява неговата деградация и извращения.

Поначало може най-общо да се каже, че в романа дълбоко е разстроена социално-приобщаващата функция на ритуала, неговата насоченост „към битието на цялата общност“, „идентификацията с даден човешки колектив“⁴². Фабулата, предшестваща и мотивираща сватбата в романа, е накратко такава: околийският началник на полицията изнасилва хубава девойка от видно семейство и след като е съдействувал за убийството на брат ѝ по време на септемврийските погроми от 1923 година се оженва за нея, за да заграби богатствата ѝ. Тази предистория вече предопределя невъзможността сватбата да протече в руслото на народното празненство, да изпълни социално-приобщаващата си роля, защото предварително разрушава канонизираните от традицията роли и функции на обредните лица и обезсмисля цялата схема и символика на сватбения ритуал. За фолклорна сватба в романа няма място, тя е невъзможна и фактически такава сватба не се извършва; коментарите на критиката са съсредоточени върху изтъкване на предисторията, затормозяваща протичането на народния обред, с цялата ѝ нравствена и социално-политическа проблематика, а не върху самото описание на онова, което става на сватбената трапеза у Карабелъови. А то, както ще се убедим, дава благодарен материал за описание, пренасяйки драматизма върху наглед малко значеща, неконфликтна плоскост.

За фолклорна сватба в романа няма място по още една елементарна причина — тя е сватба от градски тип, семейството на момата е от провинциалния „елит“ — родителите ѝ са тъгували с тютюн, и наредбата на салона говори за вкуса и самочувствието на замогналия се градски еснаф — с виенското консолно огледало, с полилея за предстоящото в града електрическо осветление и дори... рояла.

Как тогава се получава непоколебимото усещане за така плътното присъствие на народния бит и народната култура в романа, и в частност усещането, че се руши не друго, а „идиличният селски празник“, че тъкмо фолклорната сватба трябва да бъде прототип и образец на сватбата с виенското консолно огледало и рояла? Дотолкова сме свикнали с този прототип, че посоченият градски аксесоар на обстановката почти не се задържа в паметта ни, ангажирана с фиксирането на други опорни точки на материалната среда и битови реалии.

Е. Каранфилов подхвърля интересната мисъл, че „В „Хоро“ сякаш „септемврийската сватба“ на Фурнаджиев звучи с обратен ритъм (разр. м., Р. К.)“⁴³. Обстойният анализ на „правия ритъм“ на Фурнаджиевата сватба е, разбира се, изкушаваща задача; на това място може най-общо да се каже, че тя протича в духа на народните традиции, в нея бракосъчетанието на-

⁴¹ Иванова, Р. Естетика на обредния процес. — В: Литературознание и фолклористика. Сборник в чест на 70-годишнината на акад. Петър Динев. С., 1983, с. 424.

⁴² Живков, Т. Ив. Обредност и обредно изкуство. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1981, с. 21, 14.

⁴³ Каранфилов, Е. Къравото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Литературен фронт, 1979, бр. 38.

сватба и смърт е органично, то отвежда към космическия акт на сътворението и вечното обновление, към жизнеутвърждаващата митология, която гарантира неокончателността на смъртта, чрез ликуващото сливане на реките от кръв, течащи в черни корита край лирическият субект с веселието и радостта, западала в недрата на земята, гарантирайки с това неунищожимостта на революцията⁴⁴.

В „Хоро“ ритъмът на сватбата е обратен. Нека се опитаме да „терминологизираме“, да експлицираме смисъла на тази дума, да разширим обема ѝ, условно казано, за да изтригнем реалното инструментално значение, каквото тя безспорно има (вече стана дума за „неосвободената енергия“ на редица образни формулировки). Наблюденията върху тоста на кума и смъртта на бабата показва действието на един и същ механизъм, който има пряко отношение към по-нататъшното изследване: привидно сближаване с фолклорната традиция, за да стане разрывът с нея още по-драстичен, отдалечаването от нея — полярно. Събития и максими се маскираха като фолклорни или се опитваха да имитират обредни ситуации, за да бъдат незабавно демаскирани, маските им, с жест на гротесково издевателство — смъкнати.

Фолклорната сватба в романа „Хоро“ присъствува в обрънат, отрицателно маркиран вид, или, другояче казано, „минус-присъствува“ във формата на действия, които нямат обреден характер, но възбуждат асоциативно действия от сватбения ритуал, които отричат, извършвайки се по обратна схема и приемайки противоположен смисъл и функция. *Обрънатото изображение на обряда се оглежда, така да се каже, в отделни участъци пространството, в които се извършва интензивно семиотизиране на вещи и действия.* Съединяването на тези участъци образува „анти-пространството“ на фолклорната сватба в неразчлененото и обредно неоформено пространство на градската сватба.

Изследването на „островчетата“ на това фолклорно пространство е задача на по-нататъшното изложение. Трябва предварително да се каже, че те се открояват ненатрапливо, очертаването на техните граници има характера на декодиране и във всеки конкретен случай хипотетичен характер, толкова повече, че в случая е налице т. нар. „женитба на къща“ — когато сватбата става в дома на момата, защото тя е единствена наследница на имотите и „ако отиде в друга задруга, тая къща се затрива“, та много от обичайните сватбени обреди изобщо не се извършват⁴⁵. Независимо от това системността, с която се символизируют в преобърнат вид елементи на фолклорната сватба в цялостния ѝ репертоар е толкова определена и настойчива, че рискът от отделните хипотези многократно намалява и съответно достоверността им нараства при сумирането им в обща хипотеза.

И така — нека се движим в хронологически порядък. Научаваме съвсем лавинично (впрочем лаконоизмът, недоизказаността, недоописаността е изобщо принцип на цялото изложение), че кметшата е участвувала в сватуването; научаваме, от друга страна, че пак кметшата след започването на „сечта“, когато залавят Сашко Карабелов, брат на невестата, с отишла в околийското управление при началника на полицията (бъдещия жених) с наниз пендари, брилян-

⁴⁴ Че в „Хоро“ този образ на сватбата като символ на революцията е полемично отречен, унижен, пародия, става ясно от проницания вътрешен монолог на „Анархиста“, тъкмо от когото би трябвало да се очаква приемането на този образ: „Ще отнемат господството на царе, папи, патриарси... ще съкрушат милитаризма... А тръгнали с голи ръце, даже без парче хляб, като на сватба...“ Тук между другото прицел на полемиката е не само Фурнаджиев, но и Ботев с цитатното възпроизвеждане на стих от „Моята молитва“: „Не ти, който си помазал // царе, папи, патриарси.“

⁴⁵ Маринов, Д. Избрани произведения. Т. II. С., 1984, с. 476.

тени обици, пръстени и други скъпоценности, за да откупи живота на заловения. Между сватуването (за което така и не научаваме как е станало) и посещението в околийското управление на полицията, разбира се, няма връзка. Но и двете събития се извършват с участието на едно и също лице в едно и също време — в предсватбения период; при това първото от тях има обреден характер. При това положение не е трудно асоциативно да се възбудят „обредните потенцици“, така да се каже, и на второто събитие. Известно е, че на годеща, предшествуващ народната сватба, от страна на момковите пратеници се поднася подарък за момата или „нишан“, състоящ се от „монетни и метални накити (наиз от златни монети, златни или сребърни монети, гerdани, гривни, пръстени, пафти и други подобни)“⁴⁶. Скъпоценностите, които кметшата отнася преди сватбата, несъмнено възбуждат асоциации с „нишана“, само че в драстично противоречие с обичая, в дадения случай той се изпраща не от името на момъка за момата, както е прието, а обратно — занася се на момъка на крака и му се предава лично.

Това събитие е двузачно, защото „реминисцира“ и друг елемент на сватбената обредност. Известно е, че завладяването на „чуждото, женско“ пространство от страна на момъка в народната сватба е свързано с преодоляването на различни препятствия, между които са различните видове откупи. След като сватбеното шествие стигне моминия дом, сватове насилват вратите да влезнат, но момините роднини улавят кума, свекъра и свекървата, държат ги и искат откуп. След посрещането на сватове невестата се заключава в стаята си и младоженецът трябва да плати откуп, за да влезе при нея. Откупува се от кума и сватбеното дървце — специално украсен клон от плодно дърво или връх на бор; откупува се от заложенника, който е в родствени отношения с младоженеца, и обредния сватбен петел⁴⁷. В посочения вече епизод на „Хоро“ също има откуп, само че всичко става наопаки — представител на семейството на момата отива при бъдещия младоженец, за да откупи не друго, а... брата на невестата. При това очевидно неслучайно откупът се занася в стаята, където на „окъсания кожен диван“ момата е била изнасилена, т. е. където с отнемането на девствеността е бил завладян „оня сакрален център на пространството, третирано като „чужда женска“ територия“⁴⁸, който е кулминационен момент във фолклорната сватба и е цел и смисъл на всички откупи. Инверсията спрямо фолклорната обредност се състои в това, че целта на откупа в случая е не завладяването на чуждото женско пространство от страна на момъка, а обратно — отвоюване от страна на моминото семейство на част от вече загубеното сво е пространство.

Съществува още един епизод в романа, насочващ към обредното сватбено откупуване, преобръщащ го поразително, гротесково. При тръгването от дома в Северозападна България тъщата „ще седне на ковчега с дарта, а момъкът ще се приближи до нея, ще ѝ скине *петелките* (конци, с които се връзва огърляето на ризата) и ще ѝ спусне в пазвата ѝ откуп за дарта“⁴⁹. В „Хоро“ зетят, полицейският началник, също бърка в пазвата и разкъсва дрехата на починалата си тъща, само че далеч от намерението да пусне в нея пари. „Отмести той отново трупа (главата висна от одъра) и затършува наново — треперещ, жаден. Но нямаше нито един-единчък златен пендар.“ „Сотир... се досети, че украшенията можеше да са пришити в самите дрехи на Карабелица. Умиращите винаги

⁴⁶ Иванова, Р. Българската фолклорна сватба. С., 1984, с. 36.

⁴⁷ Тези моменти от сватбения обред са подробно описани от Р. Иванова в цит. съч., 90—104.

⁴⁸ Иванова, Р. Цит. съч., с. 153.

⁴⁹ Маринов, Д. Цит. съч., с. 431.

се мъчат да отнесат всичко със себе си.“ И запила пак треперещ, жаден. Разкъса старешката антерия.“

Задължителен елемент на раздялата при напускане на бащиния дом е „опрошаването“ на момата, родителската благословия. „Става сега бащата на момата и отива при ковчега, за да опрости дъщеря си.“ Той се кръсти и благославя: „Да си проста, синко! Да си проста и благословена! Да ви даде господ живот и здраве; дето стъпите — сребро, що пофанете — злато!“⁵⁰ Благословиите при раздялата съдържат пожелания за бекет, здраве, плодородие, в тях щедро и разточително се излива сякаш рога на изобилието. Особено силно е подчертан моментът на оплождането, възпроизвеждането на рода: „Да се плодят като пшеница в полето, като рибите в морето“⁵¹.

В романа „Хоро“ момата не се стига да отпътува за дома на младоженеца (сватбата се състои в собствения ѝ дом). Показателно е обаче, че се появява моментът, който е функционално съответен на отделянето от родния дом — смъртната агония на старата Карабельова, смъртта като отделяне на индивида от света на живите. По-интересно е обаче, че непосредствено преди това отделяне, преди да издъхне, бабата на младоженката изрича не друго, а... антиблагословия, клетва. Всички са се надвесили над нея и чакат да чуят има ли старата някъде скрити пари. И тогава: „Старицата изви гаснещо око към всички, спря го на внучката си и раззина уста: — Се-ме-то ви да-да-из-с-с-съхне.“ Това не е просто клетва, а по своята семантика именно анти-благословия, и то сватбена анти-благословия, отричаща плодородието и продължението на живота, обричаща го на пресъхване и използваща познатата растителна символика на сватбената благословия — семето! При това динамичният контраст между гаснещото око и раззиналата се уста придава на съкращаването слово, излизащо от нея, някакво самодвижение и „отвъдна“ магическа сила, сакрален ореол.

Преди да се раззинат устата на старицата, в романа зейват вратите на Карабелювия дом. След венчавката в черквата сватбените файтони завиват в спялата уличка, където „В дъното зееха — тържествено открити — стрехестите Карабелюви порти. (...) Сватбата се източи, големите Карабелюви порти се затвориха.“ Широката разтвореност на вратите и безпрепятственото „източване“ на шествието през тях е напълно естествено за една сватба от градски тип. И все пак вратите „зейат“, тяхната отвореност се натрапва, тя е лексикално маркирана. А при отрицателно възбудената обредна система на фолклорната сватба този детайл не може да не актуализира, отричайки го, още един елемент на народния ритуал — церемониалното и забавеното влизане на младоженците след венчавката, серията от обредни действия пред вратите — посрещане с хляб и вино, сваляне на невестата, захранване на младоженците, влизане по платно или конец, обредно мазане на праговете с мед и пр.⁵²

Освен зеенето на портите съществува още един сигнал, въвеждащ в осуетяването на въпросната обредна ситуация. Покатерените по чернищите съседски хлапета посрещат влизащите файтони с възгласа: „— Празник е, сватба-а! Къде си, бабо Карабелице, къде си, чорбаджийке, да поведеш хорото!“

Тъй като сватбата става в дома на момата, подканата, адресирана до тъщата, съответствува всъщност на обредната роля на свекървата при посрещането на сватбеното шествие. Въпросът „Къде си...?“ подсказва значимото

⁵⁰ Маринов, Д. Цит. съч., с. 431.

⁵¹ Арнаудов, М. Очерци по българския фолклор. С., 1968, с. 659.

⁵² Вж. Иванова, Р. Цит. съч., 116—119.

отсъствие (нереализираното очаквано присъствие) на старата Карабелъова при влизането на сватбата и в този смисъл по функция е сходен с подканите от типа на „Отвори порти, момкова мале, // да си улезне сватба голема.“⁵³

Но този въпрос отвежда същевременно и към друга обредна роля на майката в дома. Подвикванията на хлапетата имат характера на издъвка, която се съдържа в обредния смисъл на поканата. Какво хоро трябва да играе Карабелъова? Измежду многото и най-различни хора, свързани със сватбата и нейната подготовка, единственото хоро, в което старата жена—майка на дома има централна роля, е „шареното хоро“, което пак свекървата повежда, след като се установи, че булката е девствена. (Карабелъова не е свекърва, а „пра“-тъща — отново ѝ се натрапва чужда роля, следствие контаминирането на обредните лица, причинено от пространствения стереотип на нормалната сватбена ситуация). Тогава „свекървата от радост се подмладява и старите ѝ кости се разиграват. В тоя случай тя ще тури ризата *чертожна* в едно решето, ще запали трите лосви свещи, с които бе посрещнала сватбата, ще забодее урката заедно и тъй обкръжена ще води хорото и пее, пригласена и от свирките, и от всички жени.“⁵⁴

Именно това хоро като върхов момент на радостта в правилно, нормално протичащия народен обред е предварително обезсмислено поради изнасилването на булката и напомнянето за него има пародийно-развенчаващ смисъл. Всъщност в подвикванията на хлапетата се вплитат няколко самостоятелно протичащи пародийни линии. Карабелъова не може да поведе и без друго ненавременното и безсмислено хоро и по друга елементарна причина: тя лежи, умираща в стаята си, и това, което може най-много да прави, е да „реди“, оплаквайки убития си внук. Но и тук продължава инерцията на пародията обредна ситуация с един извънредно любопитен акцент. Карабелъова реди, като блъска о пода „п р а з е н сахан“. Защо блъска сахан и защо празен? Както и при зеещите врати, празнотата на сахана не остава незабелязана; тя се натрапва на вниманието като странен и немотивирано на пръв поглед уточнен признак на предмета и с тази неяснота и загадъчност подтиква мисълта на читателя към търсенето на възможни символики отвъд прагматиката на ситуацията.

Карабелъова държи в ръката си празен сахан в момента, в който се очаква (според хлапетата) да е пред вратите. От монтирането на тези две представи изниква изкривеният и отречен образ на свекървата, посрещаща на прага невестата с пълно. „Невестата никога не трябва да влиза в новия дом с празни ръце. Затова навсякъде свекървата я посреща до прага на къщата с хляб и вода или вино, които трябва да вземе и внесе в къщи.“⁵⁵ Като се започне от обредното напълване на бъклицата като знак на приемане на сватосването, пълнотата на съдовете е положително маркиран белег, съпровождащ сватбената обредност, символизиращ плодородие, изобилие, живот. Обратно — празнотата означава смърт (срв. изпразването на водата от съдовете в дом, в който има покойник). Удрянето на празния сахан о пода, породено от смъртта, оплакването на убития внук се синхронизира с влизането на сватбата в дома, изискващо пълнота на съдовете и символизиращо живот.

Вече започва да се напипва „обратният ритъм“, започват да се очертават в действително правилата на деградацията — романът „Хоро“ разрушава народната обредност не чрез хаотични деструктивни актове, а по определена логика, логиката на „обратността“ (*à l'envers*), обръщайки наопаки обредните правила,

⁵³ Маринов, Д. Цит. съч., с. 438.

⁵⁴ Маринов, Д. Цит. съч., с. 463.

⁵⁵ Иванова, Р. Цит. съч., с. 119.

изграждайки един антисиметричен образ на народната култура. Това силно напомня карнавалността в тълкуването на М. Бахтин, само че естествено няма нищо общо с нея; „опакостта“ в романа „Хоро“ няма нищо общо с „веселата отнositелност“ на народната празнична култура, за която говори именитият светски автор в известната си книга; обръщанията и развенчаванията в нея са необратими, крайни, нежизнепосраждащи; може дори да се каже, че „опакостта“ в романа „Хоро“ пародира самата народна карнавалност, надявайки нейната маска, карнавализирайки я деструктивно-окончателно, свеждайки я до абсурд.

В романа „Хоро“ се изгражда един своеобразен народен антикосмос и това не е просто метафоричен израз; заложеният в развенчаването на сватбената обредност механизъм продължава да работи, да продуцира анти-правила, възбуждайки и преобръщайки цяло множество обредни системи и култове и изразените чрез тях „форми на оценъчното съзнание“, „моралните, правните, естетическите, религиозните и други форми на това съзнание“⁵⁶. При това продължава да работи и да продуцира анти-правила в същото профанно, а не обредно пространство, т. е. създавайки изкривени анти-образи на идеални, а не реално протичащи в романа обредни действия, разяждайки по този начин подмолно народната култура!

В романа присъствува в обърнат вид култът към мъртвите и старците. Както е известно, съществува поверието, че духовете на умрелите не напускат окончателно света на живите, а осъществяват връзка между него и света на мъртвите, като помагат на колективна, който са напуснали, в овладяването на неуловими природни стихии и в растежа на посевите, способствуват за увеличаването на плодородието. (Неслучайно у старите германци е съществувал обичаят заедно със семената на полето да се разхвърля пръст от пресен гроб или слама, върху която някой е починал⁵⁷.) От друга страна, „идеята за предците, заемащи сакрална позиция в социума, се е разпростирала и върху живите стари родственици, които също са били обект на почитане, понакога и култово. Чрез старшите живи като правило се е осъществявала връзката между живите и мъртвите.“⁵⁸ „Когато човек премине в преклонна възраст, народната вяра го облича в някаква неприкосновеност. (...) Старецът и бабичката много знаят, оттам е и възречицата: „Всеки старец — зналец, и всяка баба — врач, т. е. знаят да разказват, да поучават, да лекуват, да разгадават сънища и др. (...) Оттам уважение към старец или старича е един вид религиозно почитание. Когато мине старец, всички, особено жените, ако са седнали, ще му станат на крака; ако влезне в кръчма или друго събрание — всички ще му станат и сторят място; в църква старецът ще бъде начело, на първо място; също така и на трапезата. Някога, когато селяните са се управлявали от своя старейшина, тоя старейшина се избирал от старците в селото и от попа. За всичко, което имало да се присъжда в селото, било случка от граждански или углавен характер — присъждало се от селските старци.“⁵⁹

В романа „Хоро“ старците и мъртвите са обект не на култово почитание, а на малтретиране. Тази инверсия в отношението се извършва не спорадично, а с особена настойчивост, придобива формата на закономерност. Особена почит се очаква да бъде отдавана на дядо Рад, не само заради възрастта му, но защото е и участник в Панагюрското въстание, той е освен това сват, при

⁵⁶ Живков, Т. Ив. Обредност и обредно изкуство. — В: Обреди и обреден фолклор, 1981, с. 15.

⁵⁷ Eliade, M. Op. cit., p. 352.

⁵⁸ Мифы народов мира. Т. II. М., 1982, с. 334.

⁵⁹ Маринов, Д. Избрани произведения. Т. II. 1981, с. 246.

това, оказва се, скръстник на Сашко Карабелъов, убития брат на невестата, така че в образа му са контаминирани черти с обредната роля на кума, който според народния обичай трябва да е скръстник на момъка. Целият този „актив“ на стареца на сватбената трапеза придобива някакво карнавално превъплъщение чрез преобръщане наопаки: дядо Рад е изхвърлен за яката в коридора, бит на два пъти и накрая разстрелян по „погрешка“. Бита е и старата слугиня Марга. Непристойно е държането със старата умираща Карабелъова, а след това е малтретиран трупът ѝ. „Отмести той отново трупа (главата висна от одъра) и затършува наново (...) Трупът можеше съвсем да се хвърли на земята, разбира се. Как? И ще я тачи още! — Сотир посегна.“ С дивашко упоение, отвеждащо — с обратен знак! — към първобитното религиозно почитане на черепите, а след това на маските на предците, е обезобразен трупът на убития комунист Сашко Карабелъов — с одиране на кожата на лицето му, която приема формата на маска („Кожата бе, същинската, с мустачките и веждите ...“). Освен това съществуват алузии за изравяне на трупове и на гаврене с тях. Събраните закуп жени предлагат на зетя-полицейски началник, който търси мъжа на една от тях, убит при Селиолу, да го изрови от гроба и да го бие, та да поумнее; изпращат друг палач, питащ за майката на адвоката Дърленски, да отиде да я търси на гробищата. И в двата случая с глаголните действия („изровете“, „търсете“) не се изразяват, ако употребим лингвистичния термин, „илокутивни“ речеви актове, подбуждащи към реално изпълнение на означените действия. Полицейският началник няма да изрови трупа на убития, за да го бие, нито пък неговият колега, запасният майор, ще отиде да търси майката на гробищата. Посочените действия са абсурдни, подканата те да бъдат извършени е форма на гротескова ирония, своего рода „черен хумор“ на доведените до отчаяние жени. И все пак независимо от нереализирането на посочените действия чрез тях се преобръща мимоходом един посмъртен обред от миналото — разкопаването на гробовете на три, пет или седем години в някои краища на България. „На тези, които „земята е приела“, т. е. разложили са се, измиват костите с вино, оплакват ги. Главите им оставят да престоят една нощ в черквата (...) На другия ден става масовото погребение на всички. Смятат, че след разкопаването е действителното, истинското погребение.“⁶⁰

И така — побой над старци, лишаване от „имунитета“ им на обредни лица, оставяне на умиращи възрастни хора, ограбване на трупове, изравяне (съвсем не освещаващо!) на трупове, обезобразяване на трупове. Наистина смайващо е това систематично рушене на култа на мъртвите и старците, с настойчивост, достигаща до някаква обсесия. Смайващо, още повече, съпоставено с преклонението — почти култово — към предците във Фурнаджиевата „Сватба“, където:

дълбоко, дълбоко бий тъмната радост в земята запалена
и в скъпите кости на моите буйни деди.

Аз тръгнах по пътя да ходя, да каня за сватбата
и вас мои родни, умрели и тъмни бащи,

И вярвам, и вярвам, че вие днес благославяте.

В „Хоро“ няма свети гробове, скъпи кости, няма прадеди и минало, което трябва да се тачи, няма история. В желанието повторно да бъде „заклан“

⁶⁰ Кауфман, Д. Оплаквания на покойници в България. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1981, с. 275.

участникът в Балканската война (паднал при Селиолу) и в разстрелването на панагюрца дядо Рад е разстреляно, както точно отбелязва Е. Каранфилов, „най-хубавото от миналото: героизма от Априлското въстание и от Балканската война“⁶¹. Драстичното изтриване на родовата памет е намерило сентенционен израз в едно от лирико-публицистичните отклонения в романа, потресаващо с дълбочината на трагизма си: „Измислица е, всичко е измислица. И нямат легенди вековете: всяко поколение е съчинявало само за себе си и нищо не се е предавало от минало за бъдеще. Даже надали е имало минало. И не ще има бъдеще. Нищо не е имало и нищо не ще има: мърсете, колкото искате — дедите не ще чуят и внуците не ще се червят.“

Приключвайки с култа към предците, нека насочим вниманието си с придобитото вече „обредно зрение“ към следната ситуация: седемнадесет души мирни жители на града, между които жени и старци, са разстреляни и натрупани накуп; заповядано е жените, близки на убитите, да се приближават, една по една, и да ги заплюват. Тази известна сцена е била анализирана като пример за извратената жестокост на палачите на народа. Но в нея има и нещо друго, което не е било забелязано от критиците: тази сцена представлява всъщност извършване и на определен тип народна обредност. Сигнал за това е трикратното свързване на купа убити с думата „грамада“. Ако в първия случай употребата ѝ на троп-хипербола е ясно изразена, във втория вече тя е оголена, откъсната и независима от изходния термин: „всички пристъпиха към грамадата“. Защо именно грамада? Каква е тази грамада? Ритуалният характер на замисленото от фашистите действие смътно се усеща; думата „грамада“ подхвърля ключ за неговото дешифриране, препращайки към едноименния народен обред.

„Изденици, злосторници, крадци, предатели и прелюбодейци народът другояче като не може да накаже, той ги проклева, и за поука на бъдното поколение им издига грамади от камъни край село, на кръстопът или друго видно място, които се уголемяват от нахвърляните камъни на минавачи.“⁶² При това едно уточняване, което в случая е важно: „Народът не е можал да се помири с идеята, че е допустимо престъпника да остане ненаказан, а щ о т о е ня кой властен под т и с н и к.“⁶³ Значи по същество грамадата представлява народно обредно съдопроизводство, компенсиращо недостъпността на официалните съдилища на властниците. Другото название на грамадите „натемни“ извежда етимологически към гръцкия термин от каноническото право — „анатемата“ и насочва към смисъла на наказанието — о т л ъ ч в а н е на виновния от селската община чрез проклетие, символично изгонване, „екс-комуникация“ чрез магическото действие на словото. Под водачеството на селския поп народът е отивал най-напред в черквата, където е била прочитана молитва, след това множеството се е отправяло към някой „разкръс“ (кръстопът), където всички са започвали да хвърлят камъни на едно и също място, повтаряйки „проклет да е“. „Завчас купчината порасвала и се обръщала на грамада.“⁶⁴

Нека се върнем към посочената сцена в „Хоро“. Съществува „грамада“ от тела; всяка от жените трябва да се приближи и вместо да хвърли камък, трябва да плюе — жестово плюенето съответствува на хвърлянето на камък с основното си обредно предназначение — увеличаване на грамадата. (Интересно

⁶¹ Каранфилов, Е. Кървавото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Лит. фронт, 1979, бр. 38.

⁶² Стоилов, А. Грамада. — Периодическо списание, т. 33, с. 398.

⁶³ Бобчев, Ст. Българско обичайно съдебно право. — Сборник на народни умотворения и народопис, т. 23, 1917, с. 99.

⁶⁴ Бобчев, Ст. Цит. съч., с. 99.

с, че у най-различни народи — от немци до хотентоти — е отбелязвана практиката камъкът да се н а п л ю в а, преди да се хвърли⁶⁵. Ритуалният смисъл на действието е същият — отлъчване чрез проклетие („—Проклетие и хракки за родоотстъпниците за вечни времена!“). Оттук нататък започва обръщането. Грамадата е образувана от човешки тела. Те са обект — от плът и кръв — на проклятието (върху тях плюят) и едновременно с това — инструмент на проклятието (в символичния смисъл на народния обред — образуват грамада!). Този парадокс се задълбочава от обстоятелството, че трябва да се оплюват телата на най-близки хора. Противоречието може да се снее чрез създаването на ново, не по-малко парадоксално противоречие — пренасочването на проклятието извън очертанията на грамадата — ако се приеме, че, оплювайки своите близки, жените фактически издигат грамада на своята ненавист и проклетие срещу фашизма. Това вторично преобръщане обаче не се осъществява, защото изрично е казано, че плюят само фашистите. („...Плюеха. Камшици подкараха и жените. Още малко — ще почнат и те. Но...“ Тук се появява „но“-то, което изиграва Капанката със своя безумен танц в самия край на романа. Какъв е резултатът от осуетяването на замисления от фашистите ритуал? Преди всичко налага се от само себе си инверсията: многото са там на грамадата, оплювани с а м о от трима — началника на гарнизона, кмета и прокурора. Че авторът е искал да остави тримата н а с а м е с р е щ у в с и ч к и, че е разчитал на този контраст, подсказва задълбочаването на хиперболата, съдържаща се в самата дума „грамада“: „И се разрасна грамадата от трупове — възцари се в бялата нощ. Страшно, до полула страшно!“

И така — грамадата се превръща в анти-грамада по отношение на народния обред: не общината отлъчва ненаказания „властник“ от себе си, а шепата властници се опитват да отлъчат общината, а чрез хиперболизирания образ на израсналата грамада — символично и целия етнос от себе си. Но по силата на една елементарна логика при едно такова съотношение ролите се разменят — отлъчването рекушира върху отлъчващите, грамадата ги отлъчва от себе си — с грозната си, страховита мощ; хракките и проклятията се изсипват върху тях. Така че в нова и окончателна версия все пак се реализира двойното преобръщане на обреда...

4.

В литературознанието съществува тезата, че определени писатели са способни интуитивно да проникват в дълбинни пластове на архаичното съзнание на народа. Твърди се например, че „произведенията на Гогол могат да служат като основа за реконструиране на митологическите вярвания на славяните, отнасящи се към най-дълбоката древност, разбира се, неизвестни на равнището на Гоголевото самосъзнание“⁶⁶; доказва се, върху материал от „Престъпление и наказание“, че у Достоевски романната структура се изгражда в съответствие с определени универсални митопоетически схеми⁶⁷. Страшними

⁶⁵ Стоилов, А. Цит. съч., с. 407, 410.

⁶⁶ Лотман, Ю. Гоголь и соотнесение „смеховой“ культуры“ с комическим и серьезным в русской национальной традиции. — В: Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974, с. 132. Срв. още Иванов, В. В. Об одном параллели к Гоголевскому „Вию“ — Труды по знаковым системам, вып. V, 1971; В. В. Иванов. Категория „видимого“ и „невидимого“ в тексте: еще раз о восточно-славянских параллелях к Гоголевскому „Вию“. — Structure of Texts and Semiotics of Culture. Mouton, 1973.

⁶⁷ Голпоров, В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. — В: Structure of Texts and Semiotics of Culture. Mouton, 1975.

ровото боравене с фолклорно-ритуални схеми може да получи твърде любопитна интерпретация в светлината на подобни прецеденти.

Известно е, че авторът на „Хоро“ е изтъкнат народoved, преброял страната с подчертан интерес и усет към старинното, архаичното в народната култура⁶⁸, със свои оригинални схващания за етническият състав и народопсихологията на българина, с именно „реставраторски“ от тази гледна точка подход към историята⁶⁹. Стана вече ясно, че Страшимиров деконструира ритуално-фолклорната система в собствените ѝ форми, изграждайки срещу всяка нейна форма нейния обратен двойник. Логиката на това дистанциране и още по-точно — „разрив чрез приближаване“ може да доведе и, както ще се убедим, довежда до още една последна крачка — възбуждане и съответно деконструиране на едно архаично ядро на народната обредност, отнасяща се към предхристиянския период и отиваща в някои случаи дълбоко назад във времето към родовообщинния строй. Мощната интуиция на писателя реставрира, така да се каже, със същата провокативна цел, както в досега разгледаните случаи и ритуални форми, изчезнали и несъществуващи в обредната практика на българския народ от цели столетия, за да стигне до самото дъно на деструкцията, да отсече в самия корен народната обредност.

И така — в романа се появяват реминисценции на обредно изгаряне на труповете, хранене с труповете, обреден танц около труповете. Към това ядро може да се отнесе по признака „отдалеченост“ амбивалентният унищожавашо-възраждащ смисъл на клетвата, която в съвременното си превъплъщение отдавна се е откъснала от втория смислов център.

От разкритите в различни части на България акрополи може да се съди, че през периода от VIII до X век в погребалната практика в българската държава е преобладавал езическият славянски обред трупои́згаряне, който постепенно е изживявал преход към християнския обред трупополагане⁷⁰. „Умрелите преди са били тясно свързани с амбивалентната стихия на огъня, асоцииран както със смъртта, така и с живота, намиращ се на границата между природата и културата; при това не само с природния, подземен огън, но и с домашния (срв. различните табуирания, свързани с огнището и насочени към това да не се отблъснат предците; контактите с тях чрез огън, например у мариийците, мордвите, удмуртите, народите на Африка; самият жертвен огън в ритуала и трупои́згарянето при погребението).“⁷¹ У нас следи от тази погребална практика могат да се открият в т. нар. „опалване“ на гробовете⁷².

Християнската църква е забранила трупои́згарянето, защото според християнския антропогонен мит човек е произлязъл от пръстта и в пръстта ще се върне (Битие, 3:19). Изоставянето на по-стария погребален обред (трупои́згарянето) е довело и до неговото ценно преосмисляне: изгарянето на еретиците от инквизицията е означавало и посмъртно отлъчване на виновните от пастовото; чрез лишаване от нормален погребален обред те са се лишавали и от задгробен живот. Апотропейната (пречистваща) сила на огъня е била прео-

⁶⁸ Показателно е например силното впечатление, което е произвел върху писателя разказът за прогонването на змей във Видинско — по собствените му думи „езически обряд със страници заклинания“ — дал подтик за написването на новелата „Змей“.

⁶⁹ Вж. например тълкуването му на речта „Цар Асен преди битката с византийците при Амфиполи“ в „Нашия народ“.

⁷⁰ Станчев, Ст. Старобългарската култура през VIII—X век. Кратка археологическа характеристика. — Трудове на Висшия педагогически институт „Братя Кирил и Методий“, т. I, 3, С., 1964, 33—34.

⁷¹ Мифы народов мира. Т. II. М., 1982, с. 334.

⁷² Генчев, Ст. Към проучването на различията между обичаите при погребение от двете страни на ятовата граница. — Известия на Етнографския институт и музей, кн. XI, С., 1968, с. 188.

смислена като деструктивна стихия, едновременно отнемаща живота и — в буквалния смисъл — разрушаваща канонизирания погребален обред, извършваща над осъдения акт на оскверняване.

На едно място в романа „Хоро“ се появява вариант на оскверняване на мъртвите, съединяващ плуенето с изгарянето: „Хм, желаси да превъзпиташ народа — добре! Настели утре трупите сред пазаря, полей ги с газ и нека се извърви градът: да плюят! А после — запали! Да горят! Да горят дни и нощи — за приказ и помен.“ Да забележим, че предложеният ритуал кореспондира направо с предхристиянския погребален обред и без посредничеството на инквизицията (защото не става дума за умъртвяване чрез изгаряне) само че, както вече стана ясно, за да лиши този обред от съдържание и да го превърне в неговото противоположно, да стане знак за деритуализация, знак за минус-погребение.

Митопоетическото съзнание на човека е изграждало своята картина на света в термините на различни кодове; един от тях е хранителният код. Принадлежките първоначално към природата, в смисъл на готово придобита, храната по-късно е придобила свойството на продукт на културата, явявайки се с това медиатор между двата члена на основната опозиция „природа—култура“⁷³. Употребата на човешко месо през епохата на палеолита заема нисше място в йерархията на хранителните режими, отнасяйки се към първия член на опозицията⁷⁴. Ритуалният канибализъм — в случаите, когато поглъщането на човешко месо не е било предизвикано от непосредствена необходимост от задоволяване на глада, се обяснява с т. нар. хомеопатическа магия — вярата, че заедно с физическото поглъщане на покойника се придобиват и неговите положителни нравствени и физически качества — например храброст, мъдрост, сила, ловкост, локализирани в определени части на тялото. Дж. Фрейзър привежда многобройни примери, „каталогизирайки“ добродетелите, съдържащи се в кръвта и отделни органи — сърцето, черния дроб, мозъка и пр. Пак той посочва, че с тази цел „овладяване на качества“ са били изядани преди всичко убитите врагове⁷⁵. Описвайки начина, по който на Адмиралтейските острови се използват за ритуално вкушане елементи на разлагащи се трупове, В. Проп нарича обичая отгатителен⁷⁶. Тази констатация е несъмнено вярна, както е вярно и другото — наличието на здрав смисъл и целесъобразност от гледна точка на примитивното съзнание.

С разпространяването на забраната върху канибализма започва все по-честото му отнасяне към нисшия свят на чудовищата-людоеди, великани, вещици и др.⁷⁷

В романа „Хоро“ е налице обширно метафорично пространство на животинското ядене като израз на жестокостта, „зверската“ природа на фашизма: „Долната му челюст изтрака“; „Зъбите му изтракаха пак“; „Струпа се глупница“; „—Ще кажете — вашата — всичко ще кажете: из-я-дох ви!“; „Ставай, из-я-дох те!“; „Полковникът го сгриза с очи“; „запали се цигара и се осветиха две вълчи сиви очи“; „Звяр е кметът!“; „Бийте ни, избивайте ни, кръволоци, кръволоци!“; „Той и сега би изхапал момиченцето — момиченцето на перачката — „Кучешка намяра, кучешка“; „—Ама д-ръ-ъж се, Събче, жа ни рѣфат тия кучета пак тая нощ“; „—Впиха се в мен като вампири“; „Сама им отишла — да проси милост от хени“.

⁷³ Мифы народов мира. Т. I. М., 1980, с. 427.

⁷⁴ Мифы... с. 620.

⁷⁵ Фрейзър, Дж. Золотая ветвь. М., 1980, с. 552.

⁷⁶ Проп, В. Я. Мотив чудесного рождения. — В: Проп, В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 225.

⁷⁷ Мифы... Т. I, с. 620.

Появява се обаче момент, когато тези „ръфания“, „хапания“, „разкъсвания“ на тялото на народа придобиват сякаш стремежа да се материализират, да овеществят метафоричния си смисъл. Това материализиране на метафорите от „ядивното“ семантично поле се извършва в такава шокираща форма, че изисква по-специален коментар. На „люлеещата се от смях“ сватбена маса сред кръстосаните, понякога анонимно подхвърляни реплики, пьстростилни и блудкави, се появява мъдруването на кмета: „— Забъркахме се-е. Забърка се целият свят, казвам ви аз. А щом е така, както е, еж и пий. Еж и пий — и не знам какво още. И едно и половина отгоре.“ Тази гастрономическа философия все още не може да впечатли особено читателя. Впечатляваща е обаче реакцията на тази реплика сред присъстващите, която заслужава да бъде проследена дословно. „Ячо, прокурорът се закикоти. (. . .) — При-ки-ки-ки! Бързай, бай Нако, тичай край Марица, девета разкладка е тамока, пр-ки-ки-ки! Еж и пий и не знам какво още, пр-ки-ки-ки! Масата онемя. Полковникът засука мустак. „— Намери го. . . де у бай Нако сърце да слезе сега край Марица, макар мястото му да е там. . . Прокурорът заподскача още по-весело: — При-ки-ки-ки! Свои ти бяха, управител им беше, тичай сега — при-ки-ки-ки! Тичай, помана е тамока — и няма кой да им списва вестник — пр-ки-ки-ки!“

На дъното на Марица, както научаваме малко преди тази сцена, според слугинята Марга трябва да бъде търсен убитият Сашко Карабелъов. Сега в репликата на прокурора разбираме, че някъде край Марица има помана (панихида), и то очевидно не за един човек („девета разкладка е тамока“). Така почти неизбежно, по околел път се въвежда locus'a на кланетата и на смъртта, пространството на убитите септемврици. Да забележим нещо интересно — бай Нако трябва да слезе край Марица. Посоката на това движение е надолу и тя директно отвежда към реката като елемент на сакралната митологическа топография, „вход в подземното царство“, „граница между този и долния свят“, пространство, през което преминават душите на мъртвите⁷⁸. Нека не се опитваме да гадаем, какво е това „нещо отгоре“, което бай Нако би правил и което така размива прокурора. Едно е несъмнено — подканата е той да слезе при Марица, за да яде и пие, и то до насита, до преяждане и препиване. Че там има помана, в която той вероятно би взел участие, разбираме едва във втората реплика. Във всеки случай в първата реплика ролята му е съвсем недвусмислена: там са трупите, непогребани, като този на Сашко Карабелъов, и фактически за тях се отнася бележката за деветата разкладка! В това се състои остроумието на фашиста — ако не беше тази алюзия, едва ли смехът му би бил толкова неудържим. Да забележим и нещо типично в Страшимиров стил: как се смесват, взаимно пародирайки се, различните форми на хранителния код — военният порцион, поминалното ядене⁷⁹ и канибализмът. Отново ни лъхва нещо древно, праисторическо, канибализмът, и то в регистриран в практиката прототип — например обичая да се изпива жлъчката на току-що екзекутирани разбойници за придобиване на смелост⁸⁰. И отново ни лъхва „гнилостта“ на Страшимировата деструкция — пародиран и лишен от магическата си функция, пренесен върху плоскостта на съвременните изживявания и представи, първобитният ритуал оголва рязко грубата си, физиологическа природа, става наистина — ако използваме термина на Проп — отвратителен. . .

⁷⁸ Мифы. . . Т. II, с. 376.

⁷⁹ Поминалното ядене и пиене е самостоятелно пародирано на друго място в романа, когато двамата общари Капанови, баща и син, решават да използват ритуала като текст да се напият „за лека пръст на чорбаджията“.

⁸⁰ Фрезер, Дж. Цит. съч., с. 552.

Извънредно интересен е въпросът за присъствието на финалното хоро, превърнало се в емблема и дало заглавие на романа. Хипнозата на тази емблематичност е толкова голяма, а Страшимировите премълчавания, двусмислици и паузи (както и загатванията му) толкова спонтанни, че се коментира експресивността, силата, буйството и пр., т. е. характерът на хорото, като неговото съществуване се приема за даденост. Нека поясня — става дума за хорото именно като хоро, като колективен танц, без което свойство то престава да бъде хоро, губи своята *differentia specifica*. Приема се, че танцът на Капанката е нещо като кулминативен момент в хорото, появяващ се на неговия фон. „Остава само фантастичният образ на хорото.“⁸¹ „И накрая жените от хорото (най-вече Капанката), в които бушува някаква извечна, ненадломима, мрачно-светла и възраждаща стихия.“⁸² „Това хоро на унеса, в което палачи и жертви играят като несвестни.“⁸³ Инерцията на „пресуппозирания“ образ на колективния народен танц мълчаливо поставя множественото число в палачи и жертви, въвежда несъществуващото обкръжение от жени около Капанката. Всъщност хоро, строго погледнато, в романа няма.

Нека не се смята за дребнав въпросът има ли други играещи освен Капанката. Лъчът на изследователите осветлява нейното ярко, атрактивно присъствие и оставя в сянката на подразбирането, на недоизясненото, фоново участие присъствието на другите. Въпросът за това присъствие е важен, защото става дума за още едно — едно от последните и най-драматични в романа — нарушавания — преобръщания — този път на хорото, в неговата най-дълбинна семантика. И така: образът на хорото наистина е „фантастичен“, но не в смисъла, който има предвид авторката на цитираната статия, а просто поради това, че то не може да се осъществи. Едно от огромните, може би най-голямото идейно-художествено завоевание на Страшимиров се състои тъкмо в това — да покаже деградацията, разпадането на хорото — „идиличния селски празник“ в максималния обем на символните му внушения. Спомняме си, че романът започва с осуетеното и пародирано сватбено хоро („Къде си, бабо Карабелице, къде си, чорбаджийке, да поведеш хорото!“). Финалът на романа означава окончателно разрешаване смисъла на надвисналата в началото заядка-предзнаменование.

Нека се опитаме да реконструираме онзи прототип, който реално стои зад замисления по „сценария“ на фашистите танц. Една от елипсите в Страшимировия повествователен стил се проявява в това, че писателят никъде не е посочил пространствено ориентиране на танца спрямо трупите на убитите. Критиците обаче единодушно и безпогрешно схващат, че трябва да се играе около тях: „Върховна сцена (...) е хорото в края на книгата, където жените са принудени да играят около труповете на мъжете.“⁸⁴ „Това хоро, на което са се хванали убиецът и майката на убитите около грамадата трупове...“ В такива случаи зароботва, така да се каже, архетипната интуиция на критиците — възбужда се архетипът на сакралния кръгов танц.

Обграждането на нещо го превръща в представите на древните символично в център, т. е. в креативен фокус, източник на енергия и сила, а обграденото по този начин пространство се е извеждало от масата на хаоса и се е превръщало в организирано „космическо“ пространство⁸⁵. Чрез танц са били

⁸¹ Донева, Д. „Хоро“ — първият модерен роман в българската литература. — Родна реч, 1972, кн. 9, с. 30.

⁸² Правчанов, С. Евангелие на ненавистта. По страниците на романа „Хоро“. С., 1978, с. 99.

⁸³ Николов, М. Антон Страшимиров. Монографичен очерк. С., 1965, с. 146.

⁸⁴ Пак там, с. 145.

⁸⁵ Eliade, M. Patterns in Comparative Religion. New York, 1958, p. 371.

били обграждани сакрални предмети — идоли, олтари, пренасяни жертви, свещени дървета, извори. Към тези освещаващи обредни игри са възхождали и танците, играни в чест на мъртвите.

Най-близкият възможен прототип на танца в „Хоро“, засвидетелствуван в нашата обредна практика, е като че ли великденското поминално хоро или хорото, играно в някои части на страната около Лазаровден. Но и двата типа хора са поминални, т. е. играят се в чест на вече погребаните мъртвци. Значи, трябва да се търси като възможен прототип не поминален, а погребален обреден танц. Но и тази посока на търсене бързо се оказва безплодна: става дума за танц не просто около покойници, предшествуващ тяхното погребение, а за танц около убиити, нямаш никакво отношение към тяхното погребение. Нека привлечем аллюзията за изгарянето им. В този нов контекст тя хвърля отблясъка не на друго, а на жертвения огън. И така — прототипът на замисленото финално хоро в романа е обредният танц около трупове на убитите врагове. В представите на древните кръгът, сключен от танцуващите, е бил едновременно освещаващ и охранителен, задържащ разпространението на вредоносната сила на отмъстителните духове на убитите навън⁸⁶.

Очевидно е, че в „Хоро“ този прототип не може да бъде възпроизведен по най-простата причина: убитите не са врагове, а са най-близки на тези, които трябва да танцуват. С други думи, отново древният ритуален праобраз е обърнат надолу с главата, след като е изваден от дълбините на времето, актуализиран, за да бъде в същия момент отречен, за да бъде показана неговата невъзможност.

Съществуват опити абсурдът на този танц да бъде представен в гротесковия облик на колективна оргия („палачи и жертви играят като несвестни“). В този случай обаче се забравя елементарното изискване на дионисиевско-оргиастичния танц — загубата на индивидуалностите, сливането им в „едно живо цяло“, в единен организъм, в който бушуват слетите емоции на всички и човекът се възвръща към „биокосмическото единство“. Съседството обаче на палачи и жертви в предполагаемото хоро изключва това единство по дефиниция, прави го предварително невъзможно. Представянето на хорото като „юдинско хоро на ужаса и насилието, „изстъпление на бесовски сили“, отвеждащо към народната демонология, едва ли предлага по-адекватен образ и не отговаря на психологическата ситуация, в която се намират групата жени. Съществуват хрумвания — сполучливи при сценичното превъплъщение на романа — хорото да се представя в символиката на хоро-закана. Както и да е, независимо от възможността абсурдът да бъде превърнат в инструмент за художествено въздействие романът на Страшимиров не предполага, а изключва образа на хорото в каквато и да е форма. Той е имал друга задача — да покаже не само смислово-психологическата невъзможност да бъде изигран замисленият танц, но и да представи в зримо-пластична форма начина, по който той се проваля, и то не само и не толкова провалянето на смъртно изплувалия от архетипната памет древен ритуален танц, колкото разрушаването — със съвременна за писателя датировка — на българското хоро изобщо. Ето как се извършва този акт:

„Капанката се преви, попила с ръка окървавената си наново шия, поколеба се... Но изръмжа като тигрица и се впи в ръката на полковника:

— Хайде, г-н офицееер! Скача-ай!

⁸⁶ Oesterley, W. O. E. The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore. Cambridge, 1923, p. 222.

Капанката скачаше — полковникът я ритна и се откъсна, — но тя скачаше; играе. . .

Хоро.“

Замислено и започнато с провокативен жест, за да бъде играно от двама, хорото просто се разкъсва пред очите на читателя. Останалата сама Капанка продължава да играе, да „чупи ръце, блъска нозе и креши“. Нейният танц е наречен „хоро“. Но това вече не е хоро — играенето на хоро от един човек е своего рода анти-хоро, индивидуално изпълнение на колективен танц. По повод на продължителния стихийен танц на Хома Брут във „Вий“ на Гогол Ю. Ман отбелязва, че „Хома Брут танцува сам — в това има нещо противоестествено. За народния танц е характерно последователното превръщане на зрителите в изпълнители.“⁸⁷ „Танцът у Гогол по своему отбелязва отдръпване от философията и поетиката на карнавалната общност. . . в посока към индивидуализация, отпадане от общия танц.“⁸⁸

В „Хоро“ случаят е друг и дори обратен, но е налице същата кризисна ситуация на разпадане на общността. Това става чрез физическо откъсване. Прекъсва се „физическият контакт на телата“, чрез който „индивидът се усеща като неделима част от колектива, член на масовото народно тяло“⁸⁹. Тази констатация се отнася наистина за карнавала. Но тя важи и за хорото. А. Ройс придава на залавянето в кръговия танц на източно-европейските народи, а също така на североамериканските индианци символично значение на единство, сила, сигурност.⁹⁰ Такава връзка между убиене и майката и съпругата на убитите естествено не може да съществува.

Интересно е, че метафората на откъсването е подготвена, появявайки се предварително в друг вариант, но отново в контекста на органическата свързаност на телата, в буквален смисъл — в образа на пъпната връв. При това съзнателно или не от страна на автора тази първа реализация на метафората се появява в ситуация, която след това е жестово повторена, копирана при втората ѝ поява.

Половин страница текст преди танца на Капанката се появява сцена, която е прелюдия към нейното „побесняване“ в края на романа:

„Но зафуца над всички глави — полудя може би! — висока, чорлава, окървавена Капанката; зафуца под камшиците:

— У-у-у, мари, Хе-ей! Която плювне, жа я удуша-а!

Пристъпи, дигна крак високо към грамадата напластени трупове и впи ръце в корема си. Гласът ѝ беше прегракнал, но изрева отчаяно:

— Не жа ги плюем ние, г-н офице-е-р, че хей така сме ги късали от себе си!“

Текстовото разстояние между двете сцени е твърде малко, за да не се забележи сходството. Капанката възпроизвежда сякаш родилен акт, откъсва плода от себе си. А след това със същите жестове — *впиване* („впи ръце в корема си“ — „се впи в ръката на полковника“), *вдигане на крак* („дигна крак високо“ — „ритна“), *откъсване* („хей така сме ги късали от себе си“ — „се откъсна“) — се извършва разрывът между двамата, „прекъсването на пъпната връв“.

И така — жестът на разкъсването на хорото очевидно акумулира в себе си разпосочен и дълбок символичен смисъл. Може да се каже, че този жест е блестяща метафора на социалнополитическото разцепление в нацията през

⁸⁷ Манн, Ю. Поетика Гоголя. М., 1978, с. 18.

⁸⁸ Пак там, с. 19.

⁸⁹ Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековното и Ренесанса. С., 1978, с. 278.

⁹⁰ Roysse, A. The Anthropology of Dance. Bloomington, 1977, p. 199—200.

септември 1923 г., изразено от вождовете на нашата партия чрез вече станалите класически метафори на „кървавата бразда между класата на потисниците и експлоататорите, от една страна, и трудещия се народ, от друга страна“⁹¹, „дълбоката пропаст, създадена между предните слоеве на народа и фашизма“⁹². (разм. м., Р. К.)

Единствено възможен се оказва — според художествената логика на романа — индивидуалният оргиастичен танц като начин на отреагиране, еманация на колективния инстинкт за самосъхранение и — тук вече, може да се появи символика, приписвана на колективния танц — на гнева. жадната за възмездие (Капанката не просто играе, тя играе като „тигрица“).

По своята хореография танцът вече е неизказано далеч от пайдушкото хоро, което в момента свири военната духова музика, както и няма нищо общо с нормалното психическо състояние на „игрохореца“. Жестовите са конвулсивни, състоянието е на неистовство, делириум („Чупи ръце, блъска нозе и крещи“). Сега вече не се играе около нещо, изчезва идеята за кръга и тъй като съществува алюзията за изгаряне на трупове, сакралният център сякаш се разстила, превръща се в жаравата под краката на танцуващата. Хипотезата за тази мислена метаморфоза се потвърждава във факта, че действително вниманието, психофизичната енергия на танцуващата се насочва към почвата под краката, в диалога със земята, която се заклина да се продъни.

И така — конвулсивни жестове, делириум, безчувственост („Полковникът я ритна и се откъсна, но тя скачаше: играе...“), мистерията за общуване с отвъдни сили, обредно-профетическо самочувствие, заклинателно-прокобни възглasi, алюзията за жаравата... Разкъсалото се в наченките си хоро се превръща в нестинарски танц⁹³. Това е формата на катарзисно освобождение от натрупаното до този момент в романа напрежение и стихийен опит за някакъв излаз от трагическата безизходница, в която са се оказали героите от народа.

Към това танц ще се върнем още веднъж след малко, а засега нека обобщим досегащите наблюдения. Започвайки от сватбените файтони, източващи се през „зеешите“ порти, достигнахме до разпадането на хорото и заедно с това на общността, на празничното единство на колектива, което то символизира. През това сюжетно пространство на романа се възбуждаха с отрицателен знак един или друг тип народна обредност, един или друг тип народна култура. Особеното беше, че това се извършваше изключително в определени участъци профанно пространство, където ситуации и действия, дълбоко чужди и враждебни на фолклорната обредност, провокативно получаваха израз тъкмо в нейния код. Тази констатация се нуждае от известна корекция. Работата се състои в това, че на територията на профанното пространство воюването с народната обредност, провокативното симулиране на фолклорни форми като акт на тяхното разрушаване само по себе си приемаше ритмична форма, превръщаше се в някакъв особен тип обредно творчество.

⁹¹ Коларов, В., Г. Димитров. Отворено писмо до работниците и селяните в България. — В: Народът въстана. С., 1973, с. 30.

⁹² Димитров, Г. Важни поуки от Септемврийското въстание. — В: Народът въстана. С., 1973, с. 8.

⁹³ Това тълкуване получава твърде интересна подкрепа в съвременната филмова практика. В разговор във връзка с работата си над телевизионния филм „Дъщерята на началника“ режисьорът Неделчо Чернев сподели с мен, че сцената, в която жени играят хоро около трупове на убитите си близки септемврийци, аналогична с тази в романа „Хоро“, е била замислена първоначално като игра на нестинарки върху жаравата; остатък от този „огнен“ вариант е запаленият огън, осветяващ зида, върху който се проектират сенките на играещите жени.

Съществува тезата, че „историята на революционното движение у нас е богата с примери за създаване на необичайна за обществото обредност, която противоречи рязко на приетите норми за регулация на обществените отношения. Нещо повече, именно в периоди на масови социални и политически движения като че ли обредът осмисля и възвишава тези движения“⁹⁴. Като образец за това се посочва откриването на първото българско народно събрание на Оборище през 1876 г. с литургията, водосвета и клетвата, която полагат участниците, с револвер, насочен към гърдите.

Удивително е, че и тук романът „Хоро“ „изработва“ с трагическа ирония опакото изображение на тази социално-културна закономерност: хрумването за изгаряне на трупове, оплюването им, танцът около трупове не са нищо друго освен новосъздавана *ad hoc* реакционна митология, фашистка обредност, сътворявана не върху гребена на вълната на революционното движение, а от обратната страна, от полюса на настъпващата реакция.

Очевидно е, че разтърсващата сила на романа може да се обясни с особено деструктивна стратегия, прилагана спрямо народната култура, задвижваща скрити механизми и болно засягаща чувствителни струни в душевността на българския читател, поставяща на изпитание създавани с векове стереотипи в неговата психика, ценностни критерии, свързани с отношението между личност и колектив, култура и традиция, настояще и минало.

Поставена в състояние на напрежение, на „свръхвъзбудимост“ обаче, народната култура в романа не е пасивен обект на деформация. Тя оказва съпротива, дава отпор, излъчвайки в романа въздействието на своето отречено присъствие. Видяхме това в случая с оплюването, когато обръщането на ролите в антиграмадата надхвърли собствените си възможности и чрез двойно преобръщане рекушира върху посегателството спрямо фолклорния прототип. Видяхме освен това, че още в самия акт на разрушаването на хората народната култура оперативно приложи алтернативен вариант, заменяйки единия тип танц с друг, компенсаторно-функционално, спасявайки се от деградация и разрушение. В това се изразява хомеостатичността на народната култура.

Трябва да се подчертае, че това ѝ свойство може да се прояви най-вече в случаите, когато тя има възможност за избор, алтернатива. Като се започне от натрапената сватба и се мине през отречения култ към мъртвите и старците, оплюването, изгарянето, хомеопатическата магия при поглъщане на части от човешкото тяло, изравянето на гробове, хората около убитите — народната култура беше инструмент в ръцете на фашистите-експериментатори, които бравеха с нея като с материал, разчленявайки и разрушавайки органиката на обредните схеми, за да създадат от техните елементи нови, антинародни обредни схеми. Едва в края на романа народната култура се освободи от този контрол и разви, вземайки инициативата в ръце — макар и за кратко, върху ограничено сюжетно пространство и време — своите компенсаторни възможности.

Това се прояви в оргиастичния танц на Капанката, непредвиден във фашисткия замисъл, излъчващ, както и грамадата от трупове, първична, грозна, вселяваща у палачите ужас, сила. Проявява се също така и в съпровождащата го клетва, на която е необходимо да се спрем специално. Последно в поредицата фолклорни форми, мрачно-възторженото заклане на Капанката приема — в духа на вездесъщата „обратност“ — обърната форма и смисъл, възвръщайки се отново към архаични форми на народната култура, само че този път развивайки охранителни спрямо тази култура, спасяващи я от унищо-

⁹⁴ Живков, Т. Ив. Обредност и обредно изкуство. — В: Обреди и обреден фолклор. С., 1985, с. 13.

което става „там“, „сега“ на повърхността и залагащ на архаичното доверие в земята. „Земя, покрий го така, // както майка скрива детето в полите си“, се казва в един стих от ведически погребален химн⁹⁹. Някъде в недрата на тази земя е преизподнята, където е страшно и където не се очаква тъкмо тази ласка. Но в сравнение с онова, което става горе, с изстъпленията на народните палачи, преизподнята изглежда убежище. „Рай ще им е и в пъкълa“ — тази реплика на един от героите, невинен обушар, разстрелян в упор, направо разкрива смисъла на клетвеното слово. В него в крайна сметка сложно опосредствувано отново се проявява значението на земята като спасително лono; авторефлектиращото заклинание се измества в посока от обругаването-проклятие към заклинание-молитва.

Романът „Хоро“ е роман за смъртта — по единодушното мнение на критиците. Тя е вездесъща, приема дори персонифициран облик („Заходи мъртвец из слепите улички, изреди вратите и влезе в дворищата.“) Смъртта присъства навсякъде — в близкото минало (оплакват се неотдавна убити), шествува безогледно в настоящето действително със сляпа инерция, без подбор влиза в домовете, дава материал за шег и двусмислици, повод е за организиране на ритуали и спектакли, за статистически грешки. . .

Може да се каже още, че „Хоро“ е роман за безплодието и безродието. Подчертана е яловостта на кметшата, сватбата е наречена „ялова“, клетвата на бабата обрива булката на безплодие, един от героите се бои, че „коренът жа ни изсушат“, „раждането на отечеството сред кърви“ е иронизирано високопарно клише, жестовите на Капанката, имитиращи раждане, „откъсване“ от себе си, имат характера на трагическа гротескова инсценировка: жените раждат, за да оплюват децата си мъртви. По този начин се прекъсва приемствеността между родители и деца, между поколенията, а оттам до изтриването на родовата памет пътят е съвсем кратък.

Сред това всеобщо безплодие има едно изключение, наглед небрежно въведено като мимоходом подхвърлена подробност, но с важно символично значение, запомнящо се: булката на Събчо, един от онези, които предстои да бъдат разстреляни, е бременна и по този повод баща му — също кандидат за разстрел — с въздишка забелязва: „Е, не се лесно мре на младост. Пък и първа рожба чака Събчо. Поне да го оставиха да си я види, че тогава.“

Стихотворението на експресиониста Георг Тракл „Гродек“, написано на тема Първата световна война, показващо кошмарна картина с червени кървави облаци и умиращи войници, чиито разбити уста издават диви вопли, завършва със стиховете: „силното страдание днес храни пламъка горещ на духа // — нашите внуци неродени“¹⁰⁰.

У Тракл идеята за бъдещите внуци, поколението, което ще наследи унищожението в касапницата на войната, е изведена в поантата на стихотворението. У Страшимиров също има трупове — и то напластени на грамада, както има и наследник, и то конкретен, носен в утробата на майката, рожба на един от онези, които насилствено си отиват от живота. Макар и с по-скромна композиционна функция, в сравнение с Тракловите внуци, макар и нестрапливо и дискретно, бъдещото раждане на Събчовия син е една от светлите точки в мрака, изпълващ пространството на романа. Оставайки роман за унищожението и смъртта, романът „Хоро“ съдържа и някои противодействащи внушения, осигурявайки онзи необходим минимум от нравствени опорни точки, необходими за всяка творба — и най-тягостната. Макар и потъвайки в земята или пренасяйки се в бъдното поколение, народът ще оцелее — защото е не у н и щ о ж и м. Нетриумфално и непатетично, без излишен оптимизъм читателят пренася тази вяра или поне част от нея през страниците на унищожението и смъртта.

⁹⁹ Eliade, M. From Primitives to Zen. London, 1967, p. 342.

¹⁰⁰ Sharp, Fr. The Poet's Madness. A Reading of Georg Trakl. London, 1982, p. 188.

ЗА ПЪТЕПИСИТЕ НА АНТОН СТРАШИМИРОВ

КАТЯ БЪКЛОВА

Антон Страшимиров пътува всички периоди от живота си. Воден от неспокоен дух и любознателна жажда, той твърде рано е принуден да търси препитание в Добруджа и Русе. „Още в ранни години — спомня си писателят, хлапак 15-годишен, бях предприел с другар голямо пътуване из България: 20 денонощия! Маршрут: Варна — Бургас — Айтос... Габрово... Шумен... Варна.“ След всеки пореден скандал с местните власти младият даскал Тончо — неудобен, буен и непокорен, се установява в друго село, за да го напусне не след дълго. За четири години променя шест села из Бургаско и Варненско, за кратко се установява във Видин и Казанлък. Доброволецът Големан върви по пътищата на Балканската война, а през Първата световна кореспондентът на Главната квартира Страшимиров обикаля Беломорието. И до последните си години зрелият творец „странствува“ из България, за да изнася „сказки“, да просвещава, да обяснява, да насочва... Всички тези разнородни и като характер, и като цел пътувания (нека прибавим към тях и двукратното пребиваване в Швейцария — на учение и в изгнание) имат нещо, което ги обединява. Те съчетават вродено неспокойствие, постоянна жажда за промяна и ненавист към застоя със свободолюбие и волност (пътуването създава илюзия за свобода); остра нужда за насъщния с ненаситна любознателност, с траен интерес към народа като генезис, история, бит, бъдеще и с желание да се служи на този народ — безрезервно и всеотдайно — докрай да се изпълни граждански и патриотичен дълг.

След като познаваме тези моменти от биографията на Страшимиров, би могъл даже да ни учуди фактът, че в неговото идейно и жанрово разнообразие и голямо по обем творчество пътеписът все пак заема сравнително скромно място. Нещо повече. За мнозина пътеписните му творби се губят сред многобройни страници белетристика, драми, народопсихологически съчинения, публицистика. Освен това приживе Страшимиров не издава пътеписите си, писани до войните, в отделна книга¹, въпреки че един от първите му пътеписни откъси „Анхиало“ е придружен с бележката, че е „откъслек от готова за печат книга „Български черноморски бряг“².

И така Страшимировите пътеписи от началото на века, които бележат до голяма степен и най-високите му художествени постижения в жанра, остават

¹ Книгите „Война и освобождение“ (1916), „Червени страници“ (1917), „В южните земи“ (1918) са писани в друг период от живота на писателя и съответно имат други идейно-естетически особености. Те не са предмет на тази статия.

² Сп. „Ученическа беседа“, 1901, кн. 2.

разхвърляни из вестници и списания. (Голяма част от тях са включени в т. VII на Съчинения, 1963.) Тези творби не са толкова малко: цикълът с общо заглавие „Български черноморски бряг“, отпечатан през 1901—1902 г. в поредни броеве на сп. „Наш живот“, съставен от уводна част и осем „глави“, тематично и идейно свързани, но композиционно обособени и със самостоятелни заглавия; „Белградчик“ („Демократически преглед“, 1902); „На върха и на дъното“ („Ден“, 1905) и някои по-дребни „пътни бележки“ („Белград“, „В Великуту“, „В Габрово“, „Над земята и под земята“, „Един южен кът“, „Един зимен излет“ и др.), пръснати в „Ден“, „Нова балканска трибуна“, „Културно единство“, „Наблюдател“ през 1909—1911 г. Те са напълно достатъчни, за да говорим за облика на пътеписеца Антон Страшимиров още в началото на века, за негово определено място в развитието на жанра през периода. А тези творби заслужават днес нашето внимание и защото помагат да се открие по-отчетливо неспокойният, поначало труден за улавяне, недисциплиниран силует на човека и писателя Страшимиров — една от най-сложните и интересни фигури в новата ни литература.

Като автор на пътеписи А. Страшимиров хронологично следва богатата пътеписна традиция на Вазов (през 80-те и 90-те години Вазов вече е създал „Един кът от Стара планина“, „Великата Рилска пустиня“, „В недрата на Родопите“, „Розовата долина и Тунджа“ и ред други по-кратки пътеписи) и Алеко Константинов („До Чикаго и назад“ и пътеписите за България). От друга страна, неговата ярка творческа индивидуалност внася в жанра една неспокойна, заредена със социални национални проблеми атмосфера, навлиза с нови идейно-тематични насоки и стилови особености.

Пътеписът се оказва много благодатен за твореца Страшимиров, много близък и свойствен на творческата му натура не само с оглед сюжетно-тематичното многообразие, което предлага неговият неспокоен, подвижен живот, но и с възможността, която този жанр дава за пряка лична изява на мисли, емоции, настроения, пристрастия — нестеснявани от ограничения на сюжетно-фабулна и композиционна структура. Цялото Страшимирово творчество нагледно показва колко трудно, даже невъзможно е за писателя да остане скрит зад фабула и герои, да се придържа строго към предварителна композиционна схема, да не се намесва в изображението с лично отношение и коментар. Неговият авторов глас твърде често заглушава гласа на героите му. И ето, пътеписът предлага възможност неприкрито да се отстояват позиции, да се излагат възгледи и да се воюва за тях дори да се разчистват лични сметки с противници, които никога не са липсвали на острия, „чепат“ Страшимиров характер. Тук свободно, без опасност да се наруши жанровата чистота, ще се срещнат публицистичният нерв на гражданина и общественика с въображението на художника; фактологията, поднесена от географа и народоведа, с въннения на есеиста. И в резултат се откроява зримо социалната действителност — неспокойна, бурна, драматична, пресъздадена от един темпераментен автор. Защото Страшимировите пътеписи отразяват нетрайните настроения, откритите пристрастия, борбения дух на автора си, но и проблемите и конфликтите на съвременния му национален и социален живот. И, стествено се вписват в панорамата на неговото естетически и жанрово разнородно творчество, като затвърдяват, допълват и обогатяват специфични негови черти.

Изследователите на Страшимиров с основание сочат два периода от живота му, в които той проявява изключителна обществена активност и достига върхови моменти на достойно гражданско поведение³. Първият е в началото на века (1901—1905), изразен в дейността му като народен представител и преди

³ Вж. Правчанов, С. Неуморният обвинител. С., 1975.

всичко в борбата, която води срещу личния режим на Фердинанд, довела до емигрирането му в Швейцария, а вторият — по време на Септемврийското въстание от 1923 г. и последващия терор от 1924 и 1925 г. Знаменателно е, че именно споменатият първи период съвпада с началото на Страшимировото пътеписно творчество и с ред негови постижения в тази област. В първите години на века, т. е. когато писателят най-пряко се е „забъркал“ в политиката, впуснал се е в „най-дълбокото“ на партийните борби, са и рождените дати на „Български черноморски бряг“, „Белоградчик“, „На върха и на дъното“.

През 1902 г., след редица колебания и съмнения, Страшимиров се съгласява („Съгласявам се, майка му стара!“ — пише на „шефа“ си Найчо Цанов) да бъде издигната кандидатурата му в листата на новообразуваната Радикалдемократическата партия за народен представител от Видинска околия. Даже признава, че е готов да се откъсне от литературата и да се отдаде цялостно на политика, тъй като искрено вярва в този момент, че само неговата партия „ще тури край на люшканията и хаоса, защото е единичният израз на съвременните нужди на българския народ.“ С характерната за него пристрастност и безрезервна отдаденост на делото, което го вълнува, и на каузата, която защитава, „запален от глыва до пети“, той участва в изготвяне на партийната програма, мечтае да очисти партията, да я постави на „принципиална и програмна нога“. И писмата му до Найчо Цанов неизменно завършват с бойките, „партийни“ призови: „Поздравй демокрацията“, „Да живее свободата!“, „Поздрав на цял демократически свят!“⁴

Днес е ясно, че в случая Страшимиров споделя познатите утопии на честния интелгент-демократ, който вижда в поредната дребнобуржоазна политическа комбинация залог за социално преустройство. Но в случая тези партийни пристрастия, при цялата им нетрайност, ни интересуват именно като връхна проява на гражданска активност. Трябва да припомним и постоянната ангажираност на Страшимиров към македонското движение на страната на левията в борба срещу върховистите. Като депутат той неведнъж в Народното събрание защитава каузата на ВМРО, отправя запитване относно незаконоността на Върховния македонски комитет и т. н. Убийството на кумира му Гоце Делчев (1903), за когото пише развълнуван некролог, както и разгромът на Илинденското въстание дооформят неговите открито опозиционни, антидинастични настроения в началото на века, изострят огорчението от съществуващия ред, довеждат до яростна война срещу самата особа — Фердинанд. От 1903 г. до емигрирането му в Швейцария (началото на 1905 г.) Страшимиров пише в „Ден“ пламенни, остри, нерядко унищожителни статии-памфлети, които се нареждат сред върховете на нашата публицистика. („По отговора на Тронната реч“, „Малко патриотизъм“, „Хай, народе беден“ и др.). За „ботевското“ жилище на тази публицистика говори Минко Николов, като категорично определя Страшимировата атака срещу Фердинанд като „един от най-светлите епизоди в историята на съпротивлението, което българската демократична литература е оказвала на един угнетителен кастово-династичен режим“⁵. Публицистът е рязък, остър, груб, понякога драстичен спрямо чужденеца-княз — „гносливец в корона, упоен от човешка кръв...“, който се гаври с всичко, що е „наша гордост, вяра...“ Засегнат в най-свети национални и човешки чувства, той открито призовава: „Хай, народе беден, стани, народ поробен!“, и подобно на своя предшественик Алеко Константинов, който препоръча газетното тенекс за опашката на ябанджията („Миш-маш“), на свой ред напомни за „паметните български дрянови тояги“.

⁴ Писма на А. Страшимиров до Н. Цанов. — Лит. мисъл, 1962, кн. 6.

⁵ Николов, М. Антон Страшимиров. Монографичен очерк. С., 1965, с. 20.

Тези факти очертават ясно идейната атмосфера, в която се появяват Страшимировите пътеписи. Това, че раждането на пътеписеца съпътствува неговата активна публицистична дейност и обществена практика, разбира се, не е просто хронологично съвпадение, а естествен резултат от постоянната, здрава връзка между твореца и социално мислещия гражданин, характерна за цялото Страшимирово творчество. То разкрива недвусмислено ония подтици, които насочват към жанра, говори и за това, че трябва да приемем неговите пътеписи не само и не толкова като пряка последица от конкретно пътуване и наблюдение на определен природен кът, а като израз на отстоявана гражданска позиция, като реакция на политически събития, отношение към социални явления, знак за психологически състояния. Така ред техни особености — социална ангажираност, категорично изразени политически пристрастия, остра критична насоченост — ще потърсим „закодирани“ още в обстановката на тяхното създаване, както и в творческата им история.

Страшимиров продължава публицистичната линия в българския пътепис, който в най-добрите си образци от Възраждането насам никога не е бил съзерцателно-описателен, откъснат от обществените проблеми. И за Вазов, и за Алеко съприкосновението с природата предизвиква наред с естетическите и граждански вълнения, напомня моменти от националната история, буди социални асоциации, зове към обществен дълг. В техните пътеписи любителят на природната красота е винаги редом, а на моменти и *пред* възпитателя и пропагандатора на граждански начала, нравствени добродетели, национално съзнание.

Въпросът за връзката на Страшимировия пътепис с предходниците естествено се налага, щом пристъпим към творби като „Български черноморски бряг“ и „На върха и на дъното“. Изходната позиция на писателя, неговата гледна точка спрямо природата ни среща с добре познатата съпоставка, по-точно опозиция природа—общество. Опозиция, при която безспорни предимства получава природата. Нейната близост пречиства, „осветлява“, означава докосване до неопетнени извори, спасява от морална поквара; а опознаването ѝ е сигурен път към душевно облагородяване. Това отношение, типично за следосвободенската ни литература, е породено от стъписването пред социалната действителност, от неудовлетворението, даже тоталното разочарование от нея, което води до осъзнато или спонтанно дирене на други, извънсоциални устои на личността сред заобикалящия я, често несправедлив и враждебен свят „Помолил бих злите си врагове — пише Страшимиров — да прекарат поне една лятна нощ на тоя остров (Св. Анастасия), липсвала би за дълго омразата от душите им.“ „Не, прежалил бих години столичен живот за едно самотно утро тук“ — заявява той сред странджанските гори. За него морето е средство за морален отход от клюки, доносничества и пълзения, от „самоубийството на малки и големи канцеларии, в тия малки и големи палати, които са ви превърнали в йезуитстващи маймуни“. Писателят плътно се приближава до позицията на Вазов, който мечтае „да станем по-добри и по-шастливи сред природата“, да избягаме от болната цивилизация, която уморява и опошлява човешкия дух и който противопоставя природното величие на „човешкото пигмейство и интригите на шапкосвாலачите“. Сред природата народният поет се пречиства от плесента на живота или от калта му подобно на Алеко, който в известната си „Покана“, както и в пътеписите си призова „разкисналите и преждевременно сбабените вечни посетители на кафенетата да излязат от тях, от прашните улици, да напуснат жаждата за злато, за власт, за първенство и на височина 2500 м да изпитат едно истинско, чисто наслаждение“, да станат „по-добри, по-здрави, по-уравновесени, по-жизнерадостни“.

Но наред с това, станало вече традиционно отношение към природата, Страшимиров внася чрез пътеписите си и типично свои моменти, които налагат нови акценти, оформят характерния идейно-емоционален облик на творбите. Тези моменти засягат преди всичко статута на авторската личност, субективното писателско присъствие. И Вазовото възторжено-пантеистично преклонение пред родната природа като част от народното битие, както и пропагандаторско-възпитателните идеи на Алеко, който сред природата търси съзидателни опори и градивни обществени начала, в техните пътеписи са дълбоко изстрадани, искрени, завладяващи. Но размислите, чувствата, вълненията им, публично изразени, не напускат гражданската сфера, остават свързани с националните и социалните въпроси. Вазов и Алеко Константинов дават израз на личното си отношение към природата, към националната история, към съвременността, но не и на интимните си преживявания; правят ни достойни своите граждански и човешки вълнения, но не си позволяват да решават пред нас личните си проблеми. А Страшимиров със свойствената си емоционална невъздържаност и дързост буквално нахлу в пътеписа със своето „Аз“, увлече ни в „светая светих“ на личните си вълнения и тревоги, направил ни свидетели на личната си житейска равностетка. Ако използваме израз на Минко Николов, че най-интересният герой на Страшимиров си остава самия той, то ще добавим, че в пътеписите му този герой като че ли се разкри най-свободно. Разкри се в минало и настояще, с младежки мечти и с разочарованията на зрелостта.

Страшимировите пътеписи винаги съдържат няколко темпорални пласта, в тях се наслагват спомени от минали пътувания по същите места със съответните душевни състояния и настроения, мечти и вълнения и настоящи мисли, страсти, огорчения. Така те добиват мемоарно-автобиографичен характер, отразяват моменти от душевната и духовната еволюция на своя автор. А това освен всичко друго е и още едно доказателство, че не са резултат само на едно конкретно пътуване, а израз на преживян личен опит, на впечатления и вълнения, натрупвани през различни години, т. е. че имат по-дълга предистория и по-дълбоки идейно-емоционални корени.

Повествованието в „Български черноморски бряг“ и „На върха и на дъното“ се движи между координатите „някога“ и „сега“, като „някога“, това е споменът за младежките блянове и мечти, устреми и неизбежни разочарования, които обединяват авторското поколение съидейници, а „сега“ ни среща със зрял човек, придобил социален опит, помъдрял, не толкова успокоен (това едва ли е възможно при Страшимировия темперамент), колкото изморен, резигниран, огорчен. И този човек често ще се отнесе трезво-критично към миналите си впечатления и настроения, достигнал вече до момента на една ранна идейна равностетка. „Стоях и спомнях безразсъдните дни на нашето ранно старяване: непоковарени бяхме, чисти, впечатлителни и буйни, но без внушена в душите ни ръководна нишка бяхме, та ни изринаха от училищата, още недоучки и ни попиляха по четири страни, за да превием „вирнати“ вратове, или да изпотрошим буйните си глави. . .“ Това съжителство на спомен с настояще, това налагане личността на пътеписеца с личните му човешки проблеми, което, както ще видим, може и да превии мярката, се оказва по същество показателно за Страшимировия нерв и темперамент, то отговаря на постоянното му желание за себеизява. Но в него своеобразно се проектират и характерни за литературата ни от началото на века тенденции — индивидуалистични тежнения, засилена субективност, интерес към психологическите „тайници“ на човека.

Страшимировото присъствие сред природата означава почти винаги и връщане към детството и младостта. То е не само облагорождаване чрез красотата, но и чрез светлия спомен. След видението от „някога“, когато на

морския бряг е бил обхванат от мечти „да опъне лъка и да прободне свраката“ (т. е. да извърши подвиг), след горчивото признание, че сега „главата му е натежала на раменете... сред безчислените надуты свраки под Витоша“ и е изгубил охота да стреля, се появява и надеждата в моралното въздействие на спомена: „По-добре да поживее в светлите си спомени! Те ще му възвърнат може би охотата да стреля пак надуты свраки и врани.“ Целият пътепис „Български черноморски бряг“ е изпълнен с отгласи от минали пребивавания на писателя по тези места като млад учител („три години безумен живот в тоя там потаен край“), със спомена за „две черни очи“, за младежки „поразици“. „Беше време, когато скромността ми трябваше да заобикаля всичките тия бла-та — през Русокастро, Трояново, че в Кайлии, — за да слеза в Бургас... Ех, то беше тогава...“ А наред със това — и със „свежите“ впечатления от пътуването „по избори“. Житейската равностетка, за която споменахме, постоянно придружава разказа и разширява социалнопсихологическите рамки на авторския образ, на места и със стремеж към по-широки социологични обобщения: „... безразсъдното онова пилеене на нецепена енергия при неопитна, неупътвана и самонадеяна младост! Разби туй и нервите, и здравата душа не само на едного в буйната и тъй силна наша генерация... Сега все по-често срещам прегърбени бащи, прошарени и клюмнали глави с помътнели очи... Впрочем не малцина срещам и с кървясали вратове...“ Сатиричните нотки в спомените на изпъдения учител („Тогаз се деляхме на честни и безчестни, а сега поумняваме и се делим на скопосни и нескопосни.“) се редуват с горчиви размисли на дълбоко разочарования, „на трезвомислещия“ за младостта, която освен здраво тяло и способност за любов е и „...нощни безумни блдения над загадките на живота, на човешките лутания, теглила, сълзи. Я, ради бога, да мълчим за такава младост. Кому е тя потрѣбвала?“

В „На върха и на дъното“ също се преплитат спомените на студента, посетил за пръв път страната, устремен „към върха и дъното на желанията“, с дълбокото разочарование при повторното посещение на „потърсилия отново съня си“, когато вместо салоните на изкуствата, науките, човешкия връх той намира „овехтели къщи“, а вместо подземното езеро — „плащано отходно място“.

Подобни моменти, многобройни в пътеписите, в които авторът проектира настроения и чувства върху конкретна действителност, потвърждават силната субективна струя в тях. Даже в кратките си пътни „бележки“ той не пропуска да посочи и минали посещения по същите места, както и разликата във възприятията си някога и сега. Така например във Велико Търново преди 20 години той, романтично настроен, е търсил Асеновата крепост и Трапезица, а сега солидният директор на театрална трупа се интересува от съвсем други, прозаични неща („Във великунту“).

Съзвучен с Вазовия зов „Идете в Рила да видите дивността и величието на природата! Качете се на Рила, за да видите колко е велика и хубава нашата България! Елате, елате, та погледайте! Елате да ѝ се радвате!“, с Алековите задъхани „покани“: „Господа, гледайте бе, гледайте хубости, гледайте чудеса!... Напред, момчета! Где са гордите гиганти? Под краката ни. Где е земният рай? Пред очите ни...“, Страшимиров на свой ред желае да увлече и други, за да опознаят родината. „Няма нищо по-безсмислено и по-жалко — твърди той — от това, да мислиш, че обичаш родните хубости и с възторга на екзалтиран младеж да ги познаваш само на карта.“ И ни приканва да проверим дали „тоя Каниц — човек през девета земя — не е дошъл тук, в Белоградчик, и ни е излъгал, и света, и нас?“ Но наред с вика за опознаване на природата („Пак бих рекъл на мало и голямо по цял свят: „Идете да видите!“) звучи типично страшимировското, бойко, войнствено: „Хайде, като възродени да го

превземем най-после туй наше море!" (к. м., К. Б.). Звучи по-целенасочено, по-преднамерено и подчертава активното, антисъзерцателно отношение към природата. Страшимиров е сред природата не само за да види, да се наслади и възхити, а — и това като че ли е по-важно — да овладее, да оползотвори, изучи (т. е. „превземе“).

Е. Каранфилов обръща внимание на това, че още първото Страшимирово детско странствуване по дългия маршрут от Варна през Балкана до Шумен е „едно планомерно и целенасочено осъществено пътуване, сякаш от тези ранни години изпълнява своя план за изучаване не само на географията на България, но и психиката на българина“⁶. И не е случайно, че чрез пътеписите си писателят ще предложи някои конструктивни решения от стопански характер — пресушаване блатата край Бургас, оползотворяване минералните айтоски води и солниците край Анхяло, курортното бъдеще на Емине и т. н.⁷

Антон Страшимиров влезе в пътеписната литература с една почти непознатата тема — Черноморието. Преди него българският пътепис обхваща предимно Стара планина, Рила, Родопите. (Самотни остават Вазовият кратък очерк „Един наш черноморски бисер“, 1901, пътните „бележки“ на Д. Уста-Генчов „Накрай Стара планина“, 1894). Корените на интереса му към морето трябва да потърси и още в биографията на родения във Варна и прекарал младите си години като учител в Странджанския край, по селата на Варненско и Бургаско, писател. Но трябва да видим в този интерес и един типичен страшимировски афинитет към всичко неоткрито, непознато; спонтанното желание да се върви по утъпкани пътища, пионерската страст, спътник на целия му живот. От друга страна, върху морски „терен“ намират благодатна почва етническо-народоведските му увлечения, зародили се пак във Варна — град със смесено гръцко-турско-гагаузко-българско население, в един дом, където, по собствените му думи, рядко се говори български, в една махала, изцяло гагаузка („тъмна република“), където турската власт не успява да се наложи над волните гагаузи и те ходят „с ножове на пояс, пият и вършат безумства... В това море от похристиянчени някога, но досущ непросветени кумани, се топяха като случайни капки български отпръски“ („Из детството“). Страшимиров докрай ще съхрани интерес към места с пъстър етнически състав, където по-ярко са изразени ред народоведски и етнически проблеми. Затова, „прескачайки“ в историята на едно селище, никога не пропуска — а това е нов момент в българския пътепис — да очертае психофизиологичните особености на населението му, да отбележи и етническия му състав. Така, както в белетристиката представя героите си с техния етнически произход. „Чисто българското село Св. Никола се намира до крепостта на гърцизма Созопол“ — пише той. Разчленява населението на Странджа на загорци, богойци, рупци със съответните разлики във външност, нрав, говор, и с отношенията помежду им. Не пропуска физическия образ на анхялчанки — красиви, „тънколити, тънкоснаги, пернати като мрени рибки“ и на „дебелите, кръвени, едри анхялци“. И пряко свързва човешкият характер и начин на живот с ландшафта, със заобикалящата среда: жителите на Св. Влас говорят гръцки диалект с влашки примес и са навъсени и сурови като морето, защото са деца на морето; набожността на Месемврийци е естествено породена от близостта и зависимостта им от морето — стихия, която взема много жертви и затова „сред тия руини не ви остава друго, освен да примижите очи и да подирите небето за утеха...“, а този

⁶ Каранфилов, Е. Антон Страшимиров и душевността на българина. С., 1979, с. 7.

⁷ Показателно е, че след Страшимировите пътеписи за Черноморието здравната инспекция изпраща първите курортисти в Несебър, ускорява се пресушаването на бургаските блата и т. н. — Вж. Гунчов, Г. А. Страшимиров като географ. — В: А. Страшимиров. Юбилеен сборник по случай 60 години от рождението му. С., 1931.

причудлив „островен град“ гъмжи от стари моми, защото мъжете отиват на гурбет, а идването на чужденец е цяло събитие и т. н.

Към народоведската линия в творчеството на Страшимиров освен „Книга за българите“ и очерците за видни българи изследователите прибавят и ред белетристични книги и някои пътеписи, като „Ние, българите“, „Червени страници“, „Война и освобождение“ и „На село и на война“, писани през периода 1916—1918 г.⁸ С основание можем да допълним тази поредица и с „Български черноморски бряг“, с който още в началото на века бъдещият народовед направи подстъпи към по-късните си изследвания.

Известно е, че Страшимиров е следвал две години география в Швейцария и че сам винаги с гордост е припомнял този момент от биографията си. „Давайки израз на амбициите си като географ — си спомена Г. Караславов, — дори и в многобройните си сказки не изпускаше случай да подчертае, че е следвал география и дори твърде се бил увлякъл в тази наистина интересна наука.“⁹ „Изучаването на география в Швейцария е „теоретическото звено“ сред насъбраното множество наблюдения, впечатления и знания през бурното детство и младост“ — обобщава Е. Каранфилов¹⁰. Този „професионален“ поглед към природата долавяме неведнъж в Страшимировите пътеписи и преди всичко в точността на географски описания и в приведени цифри: „Освен Мандренското, Акезлийското и това Бургаско блато има още едно зад Бургас — Атанаскьойското. Всички тия блата в дъното на Бургаския залив са големи като езера и се намират едно от друго на един-два километра разстояние.“ Или: „Той (алпийски връх) е висок само 2476 м и от него се виждат само Алпите на Савоя, на Воле и на Бернер оберланд...“ Тази географска прецизност е характерна впрочем и за Страшимировата белетристика. Ще посочим пример от разказа „Бащина слава“: „Далеч назад — уточнява авторът мястото на действието — в дъното на Драмското поле се издигаше двуглавата Кушиница, а наляво от нея се чувствуваше блясъкът на Бяло море. По-насам се разливаха плитките води на Правищenskото блато. А още по-насам се възвемваха стълпове пламъци: гореше Доксат.“ Всичко това увеличава познавателната стойност на пътеписите — нещо, което е забелязано и от съответните специалисти. Така „Български черноморски бряг“ е наречен „първо по-системно описание на крайбрежието“, а „Белоградчик“ се разглежда в значението му като географска статия¹¹.

Основният елемент на всяка пътеписна творба остава авторовият поглед към природата, предпочитаните от него обекти на изображение и емоционалното му отношение към тях. Още в темите на пътеписите си Страшимиров директно разкрива особености на своя темперамент и светоотношение. С бунтарски нрав, предаден му може би от непокорните предци, преселници от Македония; закърмен с неспокойствие и несигурност (споменахме за детството му във Варненската гагаузка махала), той от малък става герой на скитнишко-босаяшки приключения. И през целия си живот остава подвластен на бурното, драматичното начало и в живота, и в творчеството си. В природата го привлече нейната мощ и величие, ярко възпътени във вечната стихийност на морето, в причудливата фантастика на Белоградчишките скали. Афинитетът му към морето идва не само от факта, че там, край него е родното му място, и че за разлика от повечето българи тогава той го познава добре. Привлича го към него волността, необятността на морската шир, нейното вечно движение, мощта на

⁸ Каранфилов, Е. Пос. съч., с. 80.

⁹ А. Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 125.

¹⁰ Каранфилов, Е. Пос. съч., с. 10.

¹¹ Вж. Гунчов, Г. Пос. съч.

морската стихия, вековната борба на морето с брега, на водата с пясъка. Неговият възторг от природата е преди всичко възторг от нейната мощ и след това от необикновеното в нея. Когато изобразява морската стихия, Страшимиров сякаш задоволява един силен копнеж по волност и свобода, сякаш намира отдушник за неспокойния си дух, сякаш търси проекция на душевния си мир. Морето е израз на собствения му неспокоен дух и постоянна борбеност.

В морето Страшимиров открива преди всичко бурното в живота и в човешките отношения, отразено във водната стихия, в планинските върхове, в мощните водопади. И с огромно естетическо удоволствие „разиграва“ различни варианти на бурята в природата. „Неговото“ море „бучи от север, втурва се далеч към югозапад в зъберите на земята и се вковава сред тях... Страшна маса с оловен цвят... хлуыва в морето и го посивява на огромно пространство...“ „Неговата“ природа живее, диша, бори се, реве подобно огромно живо същество. Окупирани, даже огрубени, образите извикват представи за чудовища, великани, гиганти. Созопол е „Херкулесовско стъпало от вода в сушата“, Странджа „е разпуснала високи гористи лапи в морето“, поройните долове на Емине „откриват раздрани хълмища и недалеч на изток хвърлят в морето грамадни голи могили“, пътят „пълзи по свитите лапи на Странджа като по гърба на гигантски камили“, морето „е продрало недрата на планината и хлътнало в нея... тъмне зъбесто и тъмно. Тайнствените му недра клокочат издъно, повдигат се дебном, поклатват чорлави гребени и изведнъж наскачват стройни и страшни — цели чудовища — и налитат върху планината, реват, сражават се, гинат“. Река Рона е „страшен порой, който с черна грива се хвърля в бездънните прозрачни води“, Белоградчишките скали — „гиганти, настървени един на друг, настръхнали, сражавали са се някога в ужасен бой и с магичен замах са се вкаменили...“ и т. н., и т. н. Ще припомним, че в създадените по същото време разкази „Рамаданбегови сараи“, „Сура бир“ и др. действието се развива сред величествени планини, на фона на бурни ветрове и светкавични бури.

Разбира се, нерядко пределно експресивните изображения, които следват без почивка, могат да ни изморят. Но когато Страшимиров обуздае художническия си темперамент, когато успее да овладее живописно-изобразителната стихия, да я подчини на стройна композиция и уравнилеси с едно по-успокоено, даже делнично човешко присъствие, той има и безспорни естетически постижения (например „Месемврия“, „Емине“).

Пътеписецът Страшимиров рядко се спира и вглежда в детайла, рядко ще се интересува от спокойствието в един пейзаж, от кротостта на преливащи се багри, от хармонията и идилията в природата. Защото се втурва сред нея дръзко, шумно, с много нерв и бурни реакции. Художникът има особена слабост към преходни състояния — залез, изгрев, зараждане на буря, постепенното ѝ стихване. Край морето той съзира природно чудо — борбата между слънцето и водната шир при изгрев и го рисува с много усет за багри, за състояния и движения: „И изведнаж отскача над водите едно огнено кълбо: слънцето, след като с ослепителните си лъчи е победило злите духове на морето и се е откъснало от тях, сега за малко прибира силите си и за да отхвърне от гнева, потъмнява и се намръщва... После морето почва да преплита вълните си, размътва се изново, но скоро блесва ослепително: слънцето се е издигнало и се е засмяло с царствен блясък...“

Вече изтъкнахме, че в природата Страшимиров вижда проектиран човешки живот, който за него е борба между добро и зло, мрак и светлина, постоянни устреми и падения, лични и обществени конфликти. Чрез нея той всъщност изрази отношението си към света и човека. И преди да насади пътеписците си с конкретни съдби и зримо присъствие, ги „зареди“ с обществено битие и со-

циални проблеми. Човешкото начало се прояви преди всичко чрез темперамента, мисълта, настроението на самия автор, който в морската стихия създава „... вековечна фабула на *наивност и коварство* и постоянния „спор“ вода—земя: „... водата изпод земя дълбала планината, а тази дълго *търпяла*, дълго се *преструвала* и накрая *озъбила* ѝглата остра скала... И ден и нощ се *дебнат* тия две страшни сили. ... *дебнат* се и всяка минута се *счепкват* за коси, реват бесни, вият *отчаяно*, повалят се в прах, издигат се в дъга...“ (к. м., К. Б.) И най-величествената природна картина не е в състояние да доведе писателя до съзерцателно-пантеистични настроения. В природата той вижда не доказателство за божествена мощ, а израз на човешки съдби и страсти.

И все пак, ако някъде в творчеството си Страшимиров се докосна и до хармоничното начало, ако изрази стремеж към стабилност в неустойчивия свят и поиска да види и вечната красота, и безсмъртието, то той стори това именно в пътеписите си. Тук обърна поглед и към красотата и хармонията на човешкото тяло, което пори морските вълни, превъзмогва ги и се шири като господар сред морето, изрази и възторга си от хармонията в природата, която възкресява младостта: „Блазе му, който е достигнал в живота си да се наслаждава без мйра на шарките, звуковете, хармонията, които са в природата и в които е животът вън от нас.“ А в озарения от слънце салон на Еминския манастир, където стихват бурите и вълненията, достигна и до славослов на небесното сияние, което „прониква в цялото човешко същество“. Подобни моменти, в които Страшимиров минава от естествената природна красота и хармония към хармонията в човека, ни срещат с малко позната страна от душевността на всепризнатия бунтар. Те говорят за разностранността на неговия душевен мир.

В разказа си „Кумец“ (1900) Страшимиров съпоставя поразителната природна стихия с „дребните стихийности на душите“, като дава предимство на вторите и признава интереса си към „хаоса“ на човешките деяния: „Как често — пише той — сред най-поразителните природни стихии, човек е способен да се погълне като дете само от дребните стихийности в боравенията на подобните си. ... Нашите очи гледаха, че природата се готви да ни изпречи нещо невиджано. ... Но душите ни — те бяха полетели в затътената там нейде селска канцеларийка, жадното ни любопитство се беше свряло в отдавнашна една гънка у хаоса на човешките деяния и — ние не виждахме вече нищо наоколо си.“ Както може да се очаква, тези „хаотични човешки деяния“ при Страшимиров неособикновени, те са деяния на несретници, бунтари, босяци, на „непригодливи“, обществено неудобни, самотници и пустинници — любим персонаж в белетристиката му.

В „Български черноморски бряг“ Страшимиров нахвърля с едри шрихи ред образи, налагащи се не като фигури или характер, а преди всичко като необикновена човешка съдба. Това е руският арменец Н. — емигрант с тъмно минало, обитаващ вампирясала воденица, където преживява „последната драма на своя незавиден живот“; страшният Лефтер, „завидно разбойнишко величие“; своеобразният бунтар Равашол, непризнаващ ни бога, ни царя, ни сержанти, ни околийски началници; Каркадака, една „рядкост, душа-човек македонец“; безименната учителка от Месемврия, изпаднала в душевна депресия в пустинния островен град и посегнала на живота си, и т. н. В повествованието нахлува пряко, понякога драстично, съвременната социална действителност в нейните политически форми (митинги, избори, речи), външнополитически и национални проблеми, икономика, народопсихология, бит. Тук бунтовни чети, разбойници, „македонствуващи“, стамболовисти, социалисти се явяват и изчезват в пестро смесение, подвластни на тревожната, често стихийна и необузdana, но винаги честна и откровена авторска мисъл. Страшимировите образи обикновено имат и политическа характеристика — отзвук от политическата активност на

автора в момента, така както по-късно неизменно ще се явяват в творбите му с етническата си принадлежност. Горският бай Михал и дядо Хаджи са „незаменими любимици на Стамболов“; Каркадака, „по жилавите ръце и нозе на когото мина тежката кола на Стамболов“, е приятел на Китанчев, поклонник на „бай ви Петка“... Не липсват и ефектни сцени, като „чудната нощ на министерска вакханалия“, в която се подписва смъртната присъда над Миларов.

Преходът от мощните природни стихии към „дребните стихийности“ на душите е характерен за всички Страшимирови пътеписи. До голяма степен той обуславя тяхната жанрова „разграденост“, присъствието в тях на елементи на художествен разказ, политически памфлет, страстна публицистика. В постоянните „прескоци“ от природа към човек ще се появят и хумористични подмятания, и остри сатирични изстрели, винаги с точен и ясен политически адрес. Така например медузите напомнят декорирани царедворци, блатото край морето прилича на общественото, тъй като морето не изхвърля министерски красла, то хората край него живеят спокойно и т. н.

Разбира се, не можем да очакваме от Страшимиров строго праволинейна и последователна критична позиция. Той негодува и срещу миналия режим, но „стреля“ и по сегашния; цели Стамболов, но и социалистите; и партийните програми изобщо, и партизанството изобщо, и езиковедите, и „изкуфелите“ партийни шефове и т. н. Макар и невинаги оригинални, тези „прескоци“ често въздействуват с критичния си заряд, засилват социалния патос и публицистичния нерв на творбата.

Пътеписът за Алпите „На върха и на дъното“ е изграден върху метафоричната съпоставка на алпийските върхове и Женевското езеро — природно „дъно“ и „връх“, от една страна, и възхода и падението, светлината и мрака на човешкия дух, от друга. Цялата творба звучи като гневно хвърлена реплика, с която изгнаникът от родината предизвиква своите лични и политически врагове. Още подзаглавието на творбата е предизвикателно — „невинен излет по Алпите“. В този пътепис стърчената от болка, обидата, огорчение и гняв душа на прокудения от родината потиска непринудения възторг от природната красота, спонтанния порив на наслада или възхищение. Страшимиров се е отдалечил от родината само физически, той продължава да живее с проблемите, с грижите, с конфликтите, породени от нейната атмосфера. А самият предмет на пътеписа е особено привлекателен — Женевското езеро, долината на Рона, непристъпните алпийски върхове. И поклонникът на величието на природата, разбира се, „ще възкликне искрено, макар и по свойствения му малко драстичен начин: „Хубаво, дявол да го вземе! Все пак красиво, боже мой, колко е красиво!“ И живописно-експресивно ще изрази утринното небе, което „се навеща зад светлосин леден конус“, и сиянието на зората, която „се слива с ослепителния блясък на вечния сняг... а наоколо дигнали към небесата навъсени чела неми исполини... Върхът се разля в пурпурно море: велико наистина. Разбити могили от сняг и лед... и пурпур. Дъхът на бога: неуловим мираж на красота, непостижния смисъл на истина, неизчерпаемата жажда на възторг.“

Но в пътеписа за Алпите определено доминира тъмното, дисхармоничното в човешкия свят, а природата остава повод да се отправят убийствени стрели в разни посоки. Гримасата на отрицанието, огорчението и гнева е отровила всеки възторжен поглед: „Защо не ме радва ни върхът, ни дъното — риторично пита авторът. — Няма ли да ме обкръжат и там, в облачния връх, пак глутница вълци като ония в родината?“ Познатите „скокове“ в „човешките хаотични деяния“ и тук се наслаждат, често директно като идея, еднотипно като израз: „Никога въображението човешко не може постигна туй съчетание на мир и буйство, на студ и топлина, на лъчи и мрак, на връх и дъно... освен насъне.

Прочие ще спра: у нас и без туй се пише много като насъне.“ Или: „Човек тук забравя небето:.. Впрочем и без туй ний често забравяме небето“ и т. н.

Пленик на лични страсти, Страшимиров се втурва да разчиства сметка с политически и литературни врагове — с „прокурорския паркет“, с младите демократи, с приятелите, които му взели залька от устата... „Нарекоха ме у нас „разбойник на перото“, кръстници ми са един спътник към Парнас, който не е разбойник, а само крадец на перото, и един министър, който наистина е разбойник, но не на перото...“ Той не е в състояние да преодолее личните си болки, потънал, както сам признава, в „патриотични грижи“. И не рядко публицистичният му патос започва да клони към лоша злостовност, принципната гражданска позиция да се губи. И това е главната причина „На върха и на дъното“ да не достига художествената сила на „Български черноморски бряг“ и „Белоградчик“.

Но тази творба е интересна за нас и в друго отношение. Като всеки пътепис за чужбина и „На върха и на дъното“ изразява отношението наше — чуждо, търси равновесието между тях; и тук пряко или подтекстово присъствува, макар и не като основен мотив, сравнението „ние“ и „другите“, желанието за самопознание чрез опознаване на чуждото. „Невинният“ алпийски пътепис предизвиква някои асоциации с Алековото творчество („Бай Ганьо“, „До Чикаго и назад“, „Разни хора, разни идеали“). Тук трябва да припомним Страшимировото трайно положително (нещо недотам обичайно за него), даже възторжено отношение към личността на Алеко Константинов¹². „Безрезервно е преклонението на Страшимиров само към две фигури в нашата литература — твърди Минко Николов — Христо Ботев и Алеко Константинов.“¹³ Сам писателят неведнъж споменава в „На върха и на дъното“ безсмъртния автор на „До Чикаго и назад“ с добра дума, като истински ценител на природната и човешката красота. (Например. „С каква магия можете откри красотата пред глухонemi? А все пак, Алеко — бедният Алеко — беше постигнал и това...“).

И така моментите на съотнасяне „наше—чуждо“, „ние—другите“ проблясват тук-там из „На върха и на дъното“ и свидетелствуват за по-големи възможности на автора в тази благодатна тема. Един от туристите, обхванат от патриотичен екстаз, вика: „Аз за алпийски еделвайс не давам ни косъм от главата си. Те са изродени тук, съвсем са изродени. То тях ги имаме ний в България, в Троянския балкан!“ (Да си спомним Байганьовата реакция в Пражката ботаническа градина: „А бе здравец не виждам тука... проста им работа, ако нямат здравец. И-и, у нас! По балкана!“) Страшимиров е склонен добродушно да иронизира „пламения“ другар, но и да насърчи националната гордост като очистителна сила: „Да живееш, братче, тъй, тъй, спомнете родината! Върхът и родината — те ще ни пречистят...“ По-категоричен е той към груби прояви на ниска култура сред съотечествениците си — става бодливо-ироничен и язвителен пред дълбоко изразаното върху стълба на Шилъонската тъмница име на Драганов или Петканов („не можах да запомня“): „Казват, че великите човешки идеи се зараждат във великите човешки сърца: какво е било сърцето на тоя Петканов, за да му внуши такава идея...“ (Така и Алеко съзря върху скамейка сред Ниагарския парк името на Д. Анев.) Познати алековски интонации ще доловим и в реакциите на Страшимировите спътници сред швейцарската природа: „Ще ги настигнем, нищо не ни липсва, като освободим Макс-

¹² Т. Павлов разказва за речта на Страшимиров във Видин на траурния митинг по повод убийството на Алеко: „Развълчуван, с развети коси и със смели жестове, с глас, който треперил от избликливи съзвучия, той говорил за достойнствата на Алеко... не можал да довърши речта си... закри лице, даде воля на сълезите си, отсече с ръка и слезе сред общото мълчание...“ — В: А. Страшимиров... в спомените..., с. 38.

¹³ Николов, М. Пос. съз., с. 24.

дония—и бързат да надписват илюстрирани картички за далечната родина.“ Тук огорчението на изгнаника от отечество, народ, държава, примесено с постоянната болезнена мисъл за македонската кауза, погубва благодатния комичен заряд на ситуацията. Изобщо, прекалено отдаден на лични страсти и тревоги, ядовит и настъпателен, Страшимиров често не е способен за хумористично-пронично дистанциране.

Швейцария се явява като база за сравнение и в други Страшимирови пътеписи. Като идеал на демократическо управление и на цивилизована природа, тази страна, наред със САЩ, нерядко присъствува в следосвобожденската ни литература. А Антон Страшимиров има преимущество, че е бил там (така, както Алеко в Америка) и сравнението при него ще се яви толкова по-закономерно. И толкова по-убедителен ще бъде изразеният чрез него патриотичен патос. Той завършва „Белоградчик“ с уверението, че „...тук имаше ехо, на което швейцарците биха ни завидели“. Сравнява алпийските рози с розите на Кортен и Сопот, а горите — с околностите на Калофер и Казанлък. Сравняването продължава в познатата „алековска“ насока — природата ни е прекрасна повече от другаде, но за разлика от нашите планини, диви и недостъпни, в Алпите „се реят хотели, извикат се финикулери“ — т. е. неделимо от мечтата за бъдещето, и то бъдеще, свързано с техническия прогрес, който би разкрил истински природните красоти.

Малко по-късно идеята за бъдещето на родината и мечтата за технически прогрес добиват по-конкретен израз в пътните бележки на Страшимиров. В края на първото десетилетие на века той преживява поредната си идейна еволюция — изоставя опозиционните настроения, губи много от критичния си дух и, успокоен граждански, заема една по-скоро охранителна „държавническа“ позиция. През 1911 г. го виждаме вече правителствен депутат в Прогресивнолибералната партия, смекчил гнева си срещу монарха, защитник на реакционния славянски събор. По това време пише малки пътеписни очерци за Габрово, Търново, Дряново. Привлича го индустриалното развитие на Габрово, възхищава се от предприемчивостта на фабриканта Беров — „български Габриел Боркман“, който се „развъртял“, построил дори работнически жилища. Особено възторжен е от човешките усилия, които ровят в недрата на земята, от дефилето на Дряновския манастир, „този швейцарски кът, капризно величав и хубав“, който носи отпечатък на човешка ръка. Писателят сега „тръпне“ пред взривовите, които ломят скалите и чийто тътен отеква в душата му като Вагнерова музика. Тези моменти отново ще извикат в съзнанието ни Щастливеца с неговия възторг от строителите на линията София—Мездра, от врачанския фабрикант на файтони Оризов, с неговата гордост от делото на човешката ръка, която е прокопала тунела при Черепишкия манастир „с красива подковообразна извивка“ и обезсилила Искъра „с разкошния железен на каменни стълпове мост“ („София—Мездра—Враца“, „В българска Швейцария“).

Трябва да отбележим и факта, че като автор на пътеписи Страшимиров е успял да преодолее някои типични за творчеството си стилно-езикови слабости. В части от „Български черноморски бряг“, в „Белоградчик“, в моменти от други пътеписи той достига естетическа дисциплинираност, проявява чувство за композиция, усет за живописно-експресивната сила на словото: доказва овладяване на езиковия материал. Езиковите граповини, излишната афектация и нервност на стила, неспазеният словоред, безразборните препинателни знаци — тирета, многоточия — забележимо отстъпват пред една по-голяма стройност и системност в изложението.

В докосването си до природата — стихийна, мощна, често причудлива — Страшимиров прояви романтичната страна на творческата си натура. Най-

добрите страници от пътеписите му ни срещат с ентузиаста, с възторжения мечтател. В тях той се извисява над „тъмното“ в действителността, в човешкото общество и в човешката душа. Противопоставя им мощното, ярко, многоцветно присъствие на природата. И дава простор на мечтите си за бъдещето. Наред с преклонението пред силните личности, които търси сред националните герои, в преданията и легендите, наред с романтиката на националните борби и националния подем, в пътеписите Страшимиров откри естетически идеал и в други идейно-художествени сфери. Свързани с основни тенденции в цялото му творчество — публицистична страст, даже пристрастие, остра реакция на социални проблеми, темпераментно перо, афинитет към драматични ситуации, — неговите пътеписи разкриват от нов ъгъл „тягата“ на писателя към красотата и нравствеността, към сила и героизъм. Продължил традицията, той на свой ред намери извори на духовност и морална сила, източници за извисяване и облагородяване на личността сред „дивната“ природа. От друга страна, писани през творчески период, определен като „индивидуалистичен“, пътеписите отново красноречиво доказват неотслабваща връзка с родното, постоянна ангажираност към национални, социални, политически проблеми, нестихващ интерес към човека. Доказват, че „Страшимиров не е в състояние да скъса връзката си със съвременността, с нейните практически потребности. Пъпната връв между него и обществените борби не е прерязана. Той винаги е готов да избухне и да хвърли ръкавица за дубой с живота.“¹⁴

Най-доброто от Страшимировите пътеписи до войните съчетава наболели национални и социални въпроси на съвременето, „злобата“ и „врявата“ на напрегнатия негов ден с вечните истини за битието, природата и човека. А в това като че ли се съдържа и точна характеристика на личността и творчеството на Антон Страшимиров.

В панорамата на българския пътепис от началото на века Страшимиров участва със собствена идейно-тематична територия. Той внесе нови обекти на художествено изображение — чуждото още за съвременниците му българско море, факт, който има и по-широко значение, опирайки до въпросите на българската народопсихология, до самопознанието ни като народ, до националното ни самочувствие. Той ни направи съпричастни на усилията за художествено овладяване на тази територия в духовни, етнически, социалнопсихологически измерения. Нахлу с неравния пулс на своята вечно тревожна, вечно неспокойна личност, извиси ръст като гражданин-бунтар, романтик, язвителен критик, с типичните за интелигента на границата на двата века настроения на протест и отчаяние, възторг и надежда. Редом с това наложи присъствието на едно неспокойно време, заредено с остри социални конфликти, нерешени национални въпроси, неспокоен политически делник.

Със Страшимиров българският пътепис обогати познавателната си функция с непознати дотогава народоведски моменти, а, от друга страна — засили ролята си на активно воюващ жанр, в който публицистичният патос, пределно изявен, на места стигащ до злободневност, наложи като основен идейно-емоционален тон мощното социално напрежение и политическата страст. Със силни изповедно-биографични моменти тук авторовата личност се очерта в нови граници — като психология, като индивидуално развитие, като преживяно и изстрадано битие. А това осигури на неговите пътеписи дял в процесите на засилена автономност на твореца, на субективност и психологизъм, характерни за литературата ни от началото на века. И така малкото по обем, неособено представително и популярно пътеписно творчество на Страшимиров до войните се оказа с определено място в развитието на българския пътепис.

¹⁴ Вж. Николов, М. Пос. съч., с. 16.

ИЗКУСТВО, ЗА КОЕТО СЕ ВОЮВА

ХРИСТО ДУДЕВСКИ

За социалистическия реализъм — най-младото и най-перспективното изкуство на XX век — са публикувани стотици монографии, тематични сборници и статии у нас, в СССР и ГДР, които привеждат убедителни доказателства за художествено-естетическото богатство на този метод, изследват генезиса му, етапите на развитие в отделните национални литератури, сочат върховете постижения¹. Напоследък все по-широк става кръгът от учени, които се съсредоточават върху проблемите на поетиката на социалистическия реализъм². В същото време атаките на нашите идеологически противници стават все по-остри и неприкрити³.

Без да засягам направеното в областта на теорията и практиката на социалистическия реализъм от неговите *класици* Максим Горки и Анатолий Луначарски, от някои наши ветерани на социалистическата мисъл като Георги Бакалов и Тодор Павлов, които също оставят ценни разсъждения за природата на социалистическото изкуство, за особеностите на новия герой-пролетарий, за партийността като сърцевина на метода на новия реализъм, смятам за оправдано отново да се върнем назад във времето, когато самият термин още не е изобретен — едни говорят за „ново изкуство“, други за „нов реализъм“ и т. н. Струва ми се, че това *връщане* е твърде необходимо днес. Първо, всяка нова епоха идва със своя терминология, своя квалификация на главните икономически, политически и духовни ценности, явления и процеси. Всяка нова квалификация обективно отразява „смяната на знамената“, носи отпечатъка на скрита и явна полемика между поколенията, между „старото“ и новото, исторически неизбежното. Второ, знаем, че Димитър Благоев — нашият пръв теоретик и стратег на културната политика на БКП, който не познаваше естетическите текстове на Карл Маркс и Фридрих Енгелс, преди В. И. Ленин, в своите теоретически и критически статии върху литературата и изкуството от края на миналия век, утвърди три основни идеи, три ръководни принципа:

¹ Вж. Колевски, В. За социалистическия реализъм. М., 1959 (2 изд.—1977); Зарев, П. Класика и съвременност. С., 1961, с. 174—206; Павлов, Т. Социалистическия реализъм — съвременност. — Иностранна литература. М., 1970, № 11; Петров, С. Возникновение и формирование социалистического реализма. М., 2 изд.—1976; Попиванов, Ив. Социалистическият реализъм. — същност и съвременни проблеми. С., 1979; Социалистическият реализъм в съвременната българска литература. Сборник. С., 1979; Димов, Г. Българската марксистска критика и развитието на националната ни литература. С., 1980; Овчаренко, А. Социалистическият реализъм и световният литературен процес. С., 1981; Марков, Д. Теоретически проблеми на социалистическия реализъм. С., 1982; Трушенко, Е. Социалистическия реализъм в современной литературе. М., 1985, и др.

² Вопросы литературы, 1983, № 1.

³ Корбе, Шарль Литература в оковах. Советский псевдореализм. Париж, 1975.

за класовия подход към явленията на изкуството, теорията на отражението като основа на една последователно изградена марксистическа естетика, отсъствието на компромиси и в художествената сфера⁴.

На Димитър Благоев принадлежи определението на изкуството не само като отражение на живота — в това отношение той като марксист доразвива идеята на В. Г. Белински за изкуството като мислене в образи, но и като особен тип обобщение на човешката дейност. Пак Благоев в полемиката си с естетските концепции на д-р Кр. Кръстев и кръга около сп. „Мисъл“ теоретически обоснова особената роля на светогледа в цялостния творчески акт на художника (статията „Гласен отговор“, сп. „Ново време“, 1902, кн. 3). За Благоев е характерно това, че високо цени природната дарба и същевременно е убеден, че раждането на таланта предполага привързаност, вяност на прогресивните тенденции на времето. И друго: голата тенденция, неподнесена художествено, похабява изкуството. Очевидно това убеждение подтиква Благоев да се съгласи с възгледа на Л. Н. Толстой, че „произведение на изкуството ще бъде онова произведение, в което авторът му изказва изпитани чувства и ги показва така, щото заразява другите и ги кара да ги преживяват“.

От идеята за отражателния характер на литературата и изкуството до следващата още неназована, но вече подразбираща се естетическа категория — художествения метод — има само една крачка. Но тая крачка не беше направена от Благоев, а от следовниците му.

Днес е аксиома, че победата на руските работници и селяни, войници и матроси през Октомври 1917 г. придаде нов исторически смисъл в живота на народите; с качествено ново съдържание се изпълват редица основни понятия в областта на науката, изкуството и литературата. Още през 1921 г. Георги Бакалов писа: „Октомврийската революция измени съотношението на силите у нас. „Националният“ блок се разпадна и като железни стърготини по двата полюса на магнит всяка класа, слой, група си потърси и намери мястото на свой от социалните полюси. Влиянието на буржоазната идеология върху работническите маси се изпаряваше. Социализмът престана да бъде мираж на мечтатели, неговите контури се очертах на близкия северен хоризонт през пламъците на революцията. За пръв път в историята на човечеството се извърши революция от мнозинството в интерес на мнозинството. Пролетариатът в Русия смъкна вековното си робство и показва между другото и на нашия пролетариат целите и пътищата. Оттогава духът на световния пролетариат и на българския в това число е изпълнен с вяра и надежда: и каквото и да стане, колкото и продължително и мъчително да бъде спадането на темпа на световната революция⁵, все пак е повече от несъмнено, че тя иде, че тя ще дойде, че тя ще победи, че ще настъпи, както казваше Чернишевски, и на нашата улица празник. Той подем на революционните талази издига нашата партия до първостепенна сила в България.“⁶

Като че ли днес е казано. Бакалов извежда една от основните закономерности на целия историко-литературен процес след Октомври. Той вярно посочва новите, водещите явления, настъпили в общественото съзнание и в литературата под въздействието на социалистическата революция в Русия и вследствие на националните антибуржоазни движения в отделните страни на

⁴ Вж. по-подробно у: Павлов, Л. Димитър Благоев и политиката на БКП в областта на културата. С., 1981.

⁵ Вероятно Г. Бакалов има предвид разгромяването на Баварската съветска република (1918), на Унгарската (1919) и др.

⁶ Съветската литература в България 1918—1944. Сборник от материали, спомени и документи. Т. 3. С., БАН, 1969, с. 8.

Европа. В това отношение мисълта на критика има важно литературно-практическо и научно-теоретическо значение.

През разглеждания период — 1918—1944 г. — особено ярко се откроява благотворното влияние на руската литература върху редица литератури от Юго-източна Европа, вкл. и върху българската литература. Конкретно у нас като прочее това влияние се представя в двете си измерения: налице е творческо продължение не само на реалистичните, но и на всички най-добри традиции, в това число — на традициите на класическия революционен романтизъм на XIX в., от една страна, а, от друга — новаторско, национално обогатено възприемане и трансплантиране художествения опит и постижения на Горки, Маяковски, Блок, Есенин и други майстори на словото.

Същевременно трябва да се има предвид, че тъкмо през ония години на легална дейност партията на тесняците разполага вече със значителен брой периодични издания, които ѝ осигуряват най-широк достъп до масите и влияние върху тях. От 1919 г. подновява излизането си сп. „Ново време“, теоретичен орган на БКП, където намират място много нови имена, поставят се революционни теми и проблеми, многостранно се отразяват развитието и първите успехи на младата съветска литература, предимно на поезията. През същата 1919 г. се появяват два нови партийни органа — хумористичното списание „Червен смях“ (1919—1923) и в. „Равенство“ на жените-социалистки. Малко по-късно започват да излизат списание „Младеч“ (1921—1923) и вестник „Народна армия“ (1921—1923). В тия издания, както и във „Вezni“ (год. II и III) и „Пламък“ (1924—1925) на Гео Милев, в седмичните литературни притури на „Работнически вестник“ от 1922—1923 г. изобилствуват в превод стихове и революционна проза, статии от и за М. Горки, А. Блок, В. Брюсов, В. Маяковски, С. Есенин, Демян Бедни, за поетите от групата „Кузница“ и мн. др.

И още нещо: главно около тия периодични издания се групират повечето от младите поети — Крум Кюлявков, Николай Хрелков, Христо Смирненски, от младите сътрудничат също Трайко Симеонов, Цветан Чачановски, Димитър Белоречки (Осинин) и още толкова днес забравени имена. В областта на партийната литературна критика и теория тон дават Г. Бакалов, Т. Павлов, Ив. Клиничаров, Мл. Иванов (Г. Цанев) и др. Сякаш втора младост сега преживява първият наш пролетарски поет Димитър Полянов, който през 1921 г. издава трета поред сбирка „Железни стихове“. Изобицо годините 1918—1923 са наситени с небивал подем на народния, антибуржоазния литературен фронт. Почти всички осъзнават, че на техните плещи е легнала огромна гражданска и идейно-естетическа повеля: да се усвои съвсем нов *терен* в поетическото изкуство — темата за социалистическата революция. В това движение към новото се „забравят“ много *стари* думи, образи, епитети, рими, интонации; в новата стилистика първостепенно значение придобиват образите на *бурята, вихъра, пламъка, гърма, грохота, вулкана* и пр. Множество епитети стават предпочитани: времето е *ново*, тъпите — *червени*, *разбунени*; бунтът, заканите — *кървави, последни*, камбаната — *празнична*, гривите — *огнени*, градът — *настръхнал*, пристъпът — *страшен, устремен, последен* и т. н. Освен това много често се дирят близки и по-далечни аналогии с отминали исторически епохи, с герои от древния Рим (Спартак, гладиатор), с Христос и др. Явно, това са нов тип асоциации, родени от следвоенното обществено-политическо раздвижване, от подема на работническото освободително движение. Настъпващото само налага свой начин на възприемане, а оттам и нов тип на емоционално-образно осмисляне. Цялата епоха след Октомври като система съдействува за възникването на типологическо близки явления в различните национални литератури — например регионализъмът престава да бъде „постоянен“ и характерен

белег в развитието на т. нар. „малки литератури“ и пр. Ето някои допълнителни шрихи.

Все през 1919 г. българските прогресивни творци не просто приемат новото, социалистическото изкуство, но правят определени изводи за състоянието на общодемократичната и декадентската литература у нас. Те разбират, че на новия етап класическият реализъм на Вазов вече не дава онова, което е нужно в момента, в условията на засилващата се борба против монархията и капитализма. Освен това, „отречен“ от модернистите през първото десетилетие на сегашния век, при променените условия реализмът в литературата и изкуството имаше да изпълнява други обществени функции.

Това е констатирано например в анонимно напечатания *позив* към българския писател под заглавие „Ний зовем“⁷. Негов автор е Крум Кюлявков, тогава редактор на „Червен смях“. Той се обръща към „всичко честно и смело“, зове го да застане под „червените знамена“ на пролетарската революция — пожарите на Октомври озаряват пътищата и на нашата страна, на българското изкуство и литература. Вместо „печален гадател на сънища“ истинският писател-гражданин трябва да бъде днес духовен вожд и народен трибун. Това съвсем не означава посегателство над творческата му свобода, както често пишат и говорят привържениците на принципа на „чистото изкуство“, а за пръв път откриват реално пред творците на художественото слово пътя към действителната свобода.

Че тия по ленински изказани мисли от наш автор не са случайна проява, а отразяват новите търсения на българската марксистеска литературна критика, може да се съди и по други факти. Така почти едновременно с поместването на „Ний зовем“ в партийния орган сп. „Ново време“ излиза подробна статия-преглед, където са анализирани материалите, с които се представя с първите си броеве „Червен смях“. В началото са изтъкнати силните и слабите страни в работата на младия редакционен колектив, някои негови увлечения и накрая се поставят на обсъждане по-общи въпроси — пред какви задачи е изправен съвременният писател и преди всичко от какви идейни и художествени принципи трябва да се ръководи всеки, който иска да твори революционна, социалистическа литература. „За нас — четем в статията — изкуството е една жизнена дейност, каквито са всички други човешки дейности: наука, политика и пр., всяка от които си има своя специфичен обект и специални средства за творчество. Никакви други усуквания! Целта на изкуството е била и ще бъде: *пресъздаване на живота, реалния живот на хората и природата в реалистични, живи художествени форми.*...“⁸

Такива определения са голямо теоретично богатство. Не говорят ли те, че още при властта на капитала българската работническа класа, избрала вече пътя на Октомври, си поставя като своя най-близка задача формирането на художествена литература от нов тип, която да бъде подчертано класова, партийна и в същото време дълбоко народностна? В статията на сп. „Ново време“ върху твърде широка основа се утвърждават идейните и естетическите принципи на реализма. За какъв реализъм обаче става дума, се разбира от онова място в статията, където се изказва съжаление, че между първите сътрудници на в. „Червен смях“ все още няма писател „с чувството, темперамента и идеите на пламения борец и революционер“⁹.

За времето си това заключение е вярно. Едва през 1920—1922 г. Христо Смирненски изявява почти всички страни на своя силен и многобагрен талант.

⁷ Червен смях, бр. 5, 29 ноември 1919 г.

⁸ Ново време, 1919, кн. 7, с. 256 (к. м.—Х. Д.).

⁹ Пак там, с. 255.

В такъв смисъл проблемът за преодоляване на светогледната ограниченост на модернистите и някои критически реалисти, както и за преминаването им — естествено на най-прозорливите — върху позициите на социалистическото изкуство, продължава да занимава оперативната литературна критика. При това решението на проблема винаги се проектира в зависимост от крайния резултат в двубоя между буржоазната и пролетарската идеология. Тия въпроси обикновено се разискват най-горещо, като рядко се стига до що-годе ясни решения.

Тук ще напомня една малка дискусия, възникнала по повод разпространението на имагинизма в поетическото творчество на неколцина наши млади лирици, които не скриват симпатиите си към борбите на работническата класа през същия период. „Не всичко, което се препоръчва за „ново“ — започва „Работнически вестник“ — е истински ново. У нас напразно се спекулира с името на Сергей Есенин; като течение имагинизмът не може да стане изразител на сегашната революционна епоха, тя му е чужда, нито се побира в „мъничката, раздвоена и анархистична душа на имагиниста.“¹⁰

Наблюдението е вярно и дава достатъчно основание в края на статията да бъде изразена надеждата, че *„новото време ще роди едно друго течение в поезията, но то ще бъде един нов реализъм, с пламенна любов към света и хората, течение, което ще роди... революционният пролетариат“*¹¹.

Както се вижда, формулата е намерена, изобретен е терминът. Това естествено не означава, че този термин веднага добива широка популярност, нито пък става „общозадължителен“. Например у Гео Милев ще срещнем друг термин — *свръхреализъм*. Употребен е в една негова театрална рецензия по повод гастролите на Московския художествен театър в София. Това е трупата на Качалов, пристигнала у нас през октомври 1920 г.¹² Определено може да се каже, че Гео Милев преживява своеобразен катарзис от срещата с новата естетика на МХТ. Той не просто гледа, а като художник изучава отделните актьорски превъплъщения, като режисьор все повече се разколебава в естетиката на модернизма. Буквално за няколко седмици у него надделява убеждението, че *„опорната точка, дълго търсена предните години в поезията на Верхарн, а сетне в стиховете на Ернст Толер, този път действително е намерена. В рязко утвърдителен тон, така прилягащ на характера му, той оценява крайно положително показаните спектакли от МХТ — „Вуйчо Ваньо“ на А. П. Чехов, „Братя Карамазови“ по Ф. М. Достоевски и др. Така под силното впечатление от изпълнението на Качалов в ролите на Иван Карамазов Гео Милев пише стихотворението „Кошмар“, поместено в сп. „Везни“, 1921, кн. 6, и най-главното, което в случая ни интересува: възторга си от преживяното и голямата естетическа наслада, получена от играта на В. И. Качалов, О. Книпер, М. Н. Германова, Н. О. Масалитинов и другите актьори, нашият поет характеризира с термина *свръхреализъм*. Ето тия редове: „Изкуство без сладникава и напевна сантименталност или глъста преувеличеност, а изкуство на стилната простота, озарена от психологическото сияние на художественото преобразяване: изкуството на Качалов, Книпер, Германова, Масалитинов.“*¹³

От тоя цитат далеч не следва изводът, че тук се опитвам да представя Гео Милев едва ли не в ролята на поборник на реализма. Не, това е несериозно, нито има основания в художествено-творческата дейност на поета. Приведе-

¹⁰ Работнически вестник, седм. притурка № 9, 1922.

¹¹ Пак там (к. м. — Х. Д.).

¹² Причината трупата на В. И. Качалов (1875—1948) да пристигне в София, е следната: през юни 1919 г. тя гастролира в Харков, но неочаквано градът е завладян от белите. Това поставя артистите в особено тежко положение. Едва по-късно те заминават за Турция, оттам за България, Югославия, Австрия, Германия и през 1921 г. се завръщат в Москва.

¹³ Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. I. С., 1976, с. 204.

ните данни имат друг смисъл: в общия идеен развой на Гео Милев насочването му към изкуството на МХТ разкрива оня тип литературни отношения, при които авторът, изоставящ естетиката на модернизма, дири и намира по законите на някаква своя, вътрешна логика първоначално опора в поетиката на реализма, преди да премине към овладяване принципите на социалистическото изкуство (поемата „Септември“, 1924). Вариантите естествено могат да бъдат най-различни, но в общи линии този е главният път. По-късно подобна еволюция ще се наблюдава у Л. Стоянов, Св. Минков, Д. Димов и мн. др.

Трети пример. У нас много е писано и говорено, че Г. Бакалов е направил най-много за вярното тълкуване на наследството на Г. В. Плеханов, за пропагандирането на неговите трудове в България. И в същото време като всеки оперативен боец на пролетарския фронт Бакалов проявява изключителна чувствителност към всяка нова идея, родена от работническата класа. Затова нищо чудно, че в годината, когато издава своето най-„плехановско“ съчинение „Беседи по изкуството“ (1924), почти едновременно той вече чете, превежда и пропагандира трудовете на В. И. Ленин. Например Бакалов не просто отбелязва смъртта на Владимир Илич в списание „Нов път“ (1924, кн. 6), а печатва покрай другите материали и края на статията „Партийна организация и партийна литература“. Истина е, че той я пуска — явно поради цензурата — с променено заглавие „За свободата на изкуството“, ала под линия е обяснено: „Из съчиненията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“, от 13 ноември 1905 г.“¹⁴

Тия и други положителни страни в интереса на българската литературна критика към наследството на Ленин някак естествено отвеждат в началото на 30-те години да се появят в печата статии от рода на „В. И. Ленин — литературен критик“ (в. РЛФ, 22 юли 1931). Тая статия не е подписана. В нея има много спорни положения, но самото ѝ отпечатване е вече значителна стъпка напред. Преди пет и повече години тя не можеше да се появи, у нас условията не бяха наредели. Неслучайно, когато Горазд (псевдоним на Д. И. Полянов) помести в своето списание „Наковалия“ (бр. 193 от 30 ян. 1930) статията „Ленин за изкуството“, в която по същество издигна лозунга „Назад към Плеханов“, тя среща най-решителен отпор в лицето на по-младите представители на партийната литературна критика. С много и верни аргументи и с остър полемичен план те доказват, че на този етап трябва да се върви напред към Ленин, без това да означава ни най-малко пренебрежение или още по-лошо — отрицателно отношение към философското наследство на Плеханов. В заключителната статия по повод на разгорялата се в партийния периодичен печат дискусия по наследството на Ленин е дадено вярно заключение:

„За периода след Септемврийското въстание, особено за последните двестри години нашият пролетариат има ред крупни успехи в овладяването на ленинската идеология. И трябва да се подчертае тук, че за голямия борчески подем, който имаме сега, този факт изигра огромна роля.“¹⁵

Това е публикувано през 1932 — годината, когато българската революционно-социалистическа литература — поезия и проза — се обогатява с книгите „Среднощен конгрес“ на Н. Хрелков, „Пожари“ на Мл. Исаев, „Към партията“ на Хр. Радевски, „Споржилов“ на Г. Караславов, „Село Борово“ на Кр. Велков и др.

Речем ли още по-пълно и по-конкретно да очертаем идейно-творческата атмосфера в пролетарския и демократичния печат, ще трябва да се позволим

¹⁴ За пръв път и изцяло „Партийна организация и партийна литература“ е поместена в сп. „Ново време“, 1923, кн. 10.

¹⁵ РЛФ, 21 авг. 1932.

на автор като Людмил Стоянов, който още през 1927 г., изоставил вече позициите на индивидуализма и модернизма, по съвършено нов начин формулира задачите на съвременния писател в момента. Така в предговора („От автора“) към сборника с разкази „Бич божий“ той изрича мисли, които уплътняват новата му творческа програма. Според него не само звездите — „истинският писател, напротив, е длъжен да рисува и положителните, и отрицателните страни на своя народ, да запечатва двете лица на живота“.

В периода на „Видения на кръстопът“ (1914), „Меч и слово“ (1917) и др. Л. Стоянов не можеше да напише това. Но той беше създал вече „Милосърдието на Марса“ (1923) и решително отиваше към „Не мога без хора“ (1928), „Краят на Лъкавишката съветска република“ (1930), „Против аллаха“ (1933). От началото на 30-те години Стоянов не само мислеше революционно, но и действуваше като реалист—изобличител на социалното зло. В тоя смисъл и за него усвояването на новите революционни идеи, както и формирането на българска реалистично-социалистическа литература се осъзнава като историческа повеля на времето. В статията-преглед „Литературната 1932 година“ Стоянов констатира: „... избистря се нова, по-близка до живота художествена правда; явяват се писатели с остро око за онова, което става около тях, чиято мисъл не коленичи пред остарели идоли, но дръзко сменя маската на лъжата, с изкусен замах разрязва канавата на живота, за да открие възлите на обществените противоречия“¹⁶.

На тоя етап писатели и критици повеждат борба за теоретическо осмисляне на естетическото усвояване на света, за разбиране спецификата на художествената литература, издигаща за свой основен (но не единствен!) герой работника, социално угнетения труженик, за проникване в спецификата му като художествен образ. През цялото това време и особено през пролетта на 1932 г. зачестяват случаите теоретически да се определи съдържанието на понятието „нов художествен реализъм“ или просто „нов реализъм“ („ново изкуство“). Може би допълнителен тласък в това направление нашите революционни писатели и фолософи-марксисти получават, прочитайки известното постановление „За преустройството на литературно-художествените организации“, публикувано в Съветския съюз (в „Правда“ от 23 април 1932). Информацията за него, дадена в „РЛФ“ (бр. 150 от 10 дек. 1933), е твърде подробна:

„С това решение за преустройството на организациите за литература и изкуство са разтурени: РАПП и останалите литературни организации и съставен един временен Организационен комитет, който има за задача да организира станалия вече отдавна необходим единен съюз на цялата съветска литература и да тегли практически и теоретически изводи от следните факти:

— че в последните години въз основа на значителните успехи на социалистическото строителство се е получил един могъщ (количествен и качествен) растеж на литературата и изкуството в Съюза на съветските републики;

— че тези успехи на социалистическото строителство са предизвикали в преобладаващото мнозинство на интелигенцията, между тях и писателите — един решителен завой към съветската власт, че от фабриките и колхозите са дошли в литературата нови кадри;

— че вследствие на всичко това организационната рамка на съществуващите литературни организации е станала твърде тясна и пречи за сериозното развитие на художественото творчество...“

Цитатът говори сам за себе си. След Съветския съюз България е тази, която изцяло и възторжено приема като свои задачите, поставени в поста-

¹⁶ Кормило. Тримесечен литературен сборник. С., 1933, кн. 1. Вж. също в: Стоянов, Л. Избрани творби. С., 1978, с. 497.

повлението. И то при положение, че на оня етап Съветска Русия е изолирана херметически от останалия свят, а в редица страни, включително България, всяка книга, която пристига от СССР, била тя чисто научна или художествена, се конфискува. В тоя случай, както и в много други, нашите прогресивни писатели винаги успяват, макар с езика на намеците, да запознаят читателите си с най-важното, което създават съветските писатели.

От друга информация, също поместена в „РЛФ“ (бр. 152), узнаваме, че във връзка с подготовката на всесоюзния писателски конгрес Организационният комитет по инициатива на М. Горки е провел няколко съвещания: за състоянието и резултатите от проучванията на устното народно творчество и задачите на писателите (10 декември 1932) и др.

Както трябва да се очаква, в нашите прогресивни периодични издания много слабо бива отразена дискусиата, която предхожда откриването на Първия конгрес на писателите в Москва (17 август 1934). В тая дискусия се предлагат различни определения на новия художествен реализъм—у Алексей Толстой той е наречен „монументален реализъм“, у А. В. Луначарски „социален реализъм“, на Първия всеруски конгрес на пролетарските писатели през 1928 г. е приета резолюция, в която е предпочетен терминът „материалистически художествен метод“. У нас, както стана ясно, продължително време битува терминът „нов художествен реализъм“ или „ново изкуство“. Но и в двата случая българските писатели и литературни критици-марксиста влагат почти същото съдържание в понятието, което му даде Първият конгрес на съветските писатели. Отново ще се позова на Л. Стоянов. През май 1933 г. той писа: „Новото изкуство ще иска да снесе небето на земята, да покаже величието на човешкия опит за всеобщото благоденствие; в него ще доминират широките платна, спическият строй. Затова то ще бъде толкова фантастично, колкото и реалистично, изпълнено с дух на смелост и ясна цел... Освободено от гнета на покупо-продажбата, то не ще бъде стеснявано в избора на средствата и в изобразителността на стила, за достигане на истинско художествено съвършенство.“¹⁷

Сега, с днешна дата, можем да си представим колко перспективна е била идеята за утвърждаването на социалистическия реализъм като основен метод в съветската литература. Тя се основава на убеждението, че той ще бъде разработен теоретически от литературоведите и критиците и претворен практически от писателите. Месеци наред се води дискусията за определяне идейното и естетическото съдържание на новия художествен метод и собственото му название. Ала каквито и определения да се предлагат от отделните участници — писатели, критици и философи, — всички имат предвид оня вид изкуство, оня художествен метод, който конгресът в Москва определя като изкуство, като метод на социалистическия реализъм. Позовавайки се на младия тогава Валериан Кирпотин, Г. Бакалов писа в „Звезда“:

„Социалистическият реализъм е родил се и развиващ се литературен стил, той е процес. Социалистическият реализъм се осъществява у различните писатели в различна степен на майсторство, в различна степен е овладян от тях. Той се осъществява по индивидуалните особени пътища, в съревнование на различните творчески маниери и тенденции.“¹⁸

В скоби тук трябва да отбележа, че горното определение е почти същото, което четем като член първи от Устава на Съюза на съветските писатели, гласуван на конгреса. И друго: в това определение няма и помен от нормативност, каквато впоследствие други ще му приписват и за която нормативност

¹⁷ Стоянов, Л. Избрани творби, с. 503.

¹⁸ Звезда. 1933, кн. 24. Статията на В. Я. Кирпотин е поместена в сп. „Литературный критик“. М., 1933, № 1. Виж интервюто с Кирпотин — Факел, 1984, кн. 3, с. 3—7.

социалистическият реализъм е критикуван и „отляво“, и „отдясно“. Тия критики продължават и в наши дни.

Но тук думата е за друго. У нас борбата за ново изкуство или, както писа „Работнически вестник“, за „нов реализъм“, има своите национални корени и традиции. Като допълнителен аргумент ще посоча статията на Гео Милев „Днешната руска култура“ (1924). В нея българският поет изтъква, че в момента френската и немската литература бледнеят пред това, което се хвърля в Европа като руска литература, и то не само количествено, но и качествено. С примери от театъра, музиката, изобразителното изкуство и литературата Гео Милев доказва, че „от Русия се лансират школи и теории, за които западното новаторство не се е още досетило“. По страниците на „Пламък“ (1924—1925) се появяват десетки стихотворения на Блок, Маяковски, Брюсов и други, носещи духа и патоса на Октомври.

Поколениято от поети-септемврийци отиде още по-напред, то утвърди нови образци на революционно, антибуржоазно, социалистическо изкуство. През 1925 г. Н. Фурнаджиев писа: „Но ние, съвременниците на този завои (от символизъм към социално творчество — б. м., Х. Д.) в литературата ни го чувстваваме съвсем бодро, живеем го като свежо пролетно утро. И наистина нови настроения, нов дух има в творбите на младите автори. Едно завръщане към първичните сили на земята и народа ни, едно човешко, здраво творчество се слага пред нас. И това не е дело на неколцина, а един общ устрем към родното и човешкото, надхвърлил границите на литературните кръгове и списания, налагащ се, за да задоволи една дълбока духовна нужда всред народа и интелигенцията. Творчеството на младите — това е последната и тежка дума на родната ни литература, и слепци или безчестни са ония, които си затварят очите пред подема на това творчество.“

Тия редове са писани в дните на белия терор в България. Те не са просто една констатация, а имат значение на идейна и естетическа програма. Те очертават новаторството на септемврийската поезия, явило се като резултат на вътрешно творческо развитие, на извървян художествен път от Смирненски насам, определен по безспорен начин от тогавашната обществена система и от личната жизнена съдба на едно цяло поколение. С една дума, новото властно нахлуваше и в живота, и в литературата.

Нека не забравяме, че през първата половина на 30-те години нашите писатели и демократично настроените читатели разполагат вече със свои периодични издания, като литературния седмичник „РЛФ“ (1929—1934), Бакаловата „Звезда“ (1932—1934), а след нейното спиране от полицията — сп. „Нова литература“ (1935—1936), както и седмичниците, които редактира Л. Стоянов — „Щит“ (1933—1934), „Литературен преглед“ (1934—1936), също „Брод“ (1935), „Кормило“ (1935—1936), сп. „Изкуство и критика“ (1938—1943), с редактор Г. Цанев, в. „Литературен критик“ (1941), от който няколко броя редактира Н. Вапцаров и мн. др. Главно в тия издания непрекъснато, макар често под „сурдинка“, се поместват теоретични статии за социалистическия реализъм, или се рецензират нови творби, писани по метода на новото изкуство.

Така в информация за приключилия в Москва Първи конгрес на съветските писатели, поместена в сп. „Нова литература“ (кн. 4, 10 март 1935, с. 58), направо е цитирана точка първа от Устава, който всъщност дефинира понятието социалистически реализъм:

„Новият реализъм като основен метод на съветската художествена литература и литературна критика изисква от художника правдиво, исторически-конкретно изображение на действителността в нейното революционно (в текста: борческо — б. м., Х. Д.) развитие. При това правдивостта и историческата конкретност на художественото изображение на действителността трябва да се

счетаваат със задачата за идейната преработка и възпитание на трудещите се в духа на новото общество.“

За втори път в същото списание „Нова литература“ член първи от Устава е цитиран в статията на Иван Руж „Новият реализъм в нашата литература“ (кн. 6, 10 април 1935). Изобщо докладите, изказванията и решенията на Първия конгрес на съветските писатели се подхващат от нашите прогресивни писатели и литературни критици; тук особено се откроява делото на Г. Бакалов, Т. Павлов, Сава Гановски и на цяла плеяда от писатели-комунисти и техни съмишленици. Увлича ги ясната марксистко-ленинска естетическа платформа, манифестирана на конгреса в Москва. Възприемайки творчески духа, а не буквата на новия художествен реализъм, нашите писатели го поставят в центъра на новите си творчески търсения и теоретически разработки. Например Г. Караславов е един от първите, който привествува съветските писатели, които „благодарение на своя талант, на своята любов към руския народ“ създават изкуството на „оня художествен реализъм“, който носи „ясното разбиране на целите и задачите на художественото творчество“¹⁹.

В статии на други наши автори, когато се опитват да обяснят новото, което носи социалистическият реализъм, те го съпоставят със „стария, тъй наречен критически реализъм“ и подчертават общото между тях — „яръкото разобличаване на съвременните обществени отношения“. Старият класически реализъм „не виждаше в историческа перспектива новия двигател на обществената история“. „Новият двигател“ това е работническата класа, но по цензурни причини нашият автор използва езоповски език, напълно разбираем за тогавашния читател.

Не е тук мястото да преразказвам цялата статия на Иван Руж „Новият реализъм в нашата литература“. В нея има доста спорни или просто остарели постановки. Това се разбира от само себе си. По-същественото е, че нашите писатели, литературни критици и теоретици, сами участници в непосредствените класови сблъсъци с българската буржоазия, с фашизираната идеология на Йорданбадевци и други, приемат решенията и постановките на Първия конгрес на съветските писатели за изграждането на художествена литература по новия метод — метода на социалистическия реализъм. Те мислят като диалектики и действуват като български революционери. На тях е ясно, че основните източници на социалистическия реализъм са два: критическото овладяване на предшествуващото литературно наследство, което ще рече, „да се изучи миналото от гледна точка на нашите потребности и интереси“ и практиката на новото социалистическо общество²⁰.

Сега, в средата на 30-те години, в творчеството на мнозина наши писатели навлизат нови проблеми, които животът, националната традиция, революционната обстановка в страната им предлагат. Това е един продължителен процес на идейно и творческо превъоръжаване. За пример ще посоча излезлия през лятото на 1935 г. стихотворен сборник „Брод“. В него са представени с едно или няколко стихотворения (по реда на публикацията им) Л. Стоянов, Ламар, Н. Хрелков, П. Матеев, М. Грубешлиева, Кр. Пенев, Хр. Радевски, Мл. Исавев, Н. Ланков, А. Тодоров. С издаването на „Брод“ е направен опит да се „обедини и даде общия лик на поезията, създавана под знака на новия художествен реализъм“. Според рецензента „общото впечатление от сборника е, че макар и ненадхвърлил обикновеното ниво, даденото в него е една свежа струя в нашата поезия, един плюс към завоеванията на новия художествен реализъм“²¹.

¹⁹ Литературен преглед, бр. 4, 3 окт. 1934.

²⁰ Нова литература, кн. 6, 10 април 1935, с. 89.

²¹ Пак там, кн. 18, 14 авг. 1935, с. 287.

Търсенията не секват дотук. С течение на времето нашите революционни писатели и литературни критици се научават по-задълбочено и творчески да прилагат принципите на социалистическия реализъм, макар да продължават (не всички!) да го наричат „нов художествен реализъм“ или просто „ново изкуство“. Обаче съдържанието, влагано и в двете понятия, е едно и също. Естествено до единство не се стига изведнъж. Освен преките отрицатели на социалистическия реализъм у нас се водят непрекъснато дискусии относно неговата естетическа съдържателност. Хубав пример в това отношение според мене е статията на Г. Цанев „Романтика и романтизъм“ (1936), написана като разгърнат отговор на някои недоброжелатели, дори фалшификатори на социалистическия реализъм. Обикновено те атакуваха усилията за овладяване на ленинските естетически принципи: партийността да се разглежда не само в идеологически план, но и като естетическа категория, във връзка с майсторството на твореца; какво да се вземе и какво да се отхвърли от класическото наследство, как да се води борбата срещу рецидивите на вулгарния социологизъм, опростителството.

Г. Цанев започва с това, че „по метода на социалистическия реализъм може да се пише за всичко: за любовта, за семейството, за строежа, за миналото, настоящето, бъдещето, но да се пише преди всичко *убедително*, т. е. правдиво, искрено, и с пълно познаване на материала“²².

По същество това е постановка на Горки. Винаги враг на абстрактно-логическите построения, и този път Цанев е предпочел да си служи с примери — автори и творби, които са му добре познати. „Белетристът Леонид Леонов — продължава Цанев — също настоява, че изкуството трябва да съдържа в голяма степен „елементи на мечтателство.“²³

Привличането на Леонов като аргумент в дискусията у нас по основните въпроси на социалистическия реализъм е много навременен и добър пример за дълбокото вникване в проблемите на следдоктомврийската руска литература. Цанев дава пример на творческо разбиране не само на Леоновите романи, но и на главните тенденции в развитието на теорията (естетиката) и практиката на най-значителното изкуство на XX в. — изкуството на социалистическия реализъм.

В това отношение могат да се приведат още случаи как постепенно и методично се изясняват основните принципи на социалистическия реализъм, разбираан като нов етап в литературната теория, история и съвременна критика. Понякога се наблюдават приливи и отливи в усилията на писатели и поети, драматурзи и критици. Но търсенията продължават. За пример ще посоча рецензията, която Н. Вапцаров пише за „Пулс“ (1936) на Хр. Радевски. Като се съобразява с полицейската цензура върху печатното слово, рецензентът е сметнал за нужно да наблегне на най-същественото: „Христо Радевски е един от първите, които разбраха, че да се твори художествен реализъм със стари средства в днешно време, това съвсем не е художествен реализъм. Той разбра, че трябва да се ликвидира с досегашните образи, омръзнали до втръсване, от повтаряне, че трябва да се пише така, че хората да вярват в написаното, а не да се усмихват на някаква наивна поетичност.“²⁴

Както се вижда от цитата, Вапцаров твърде многостранно разбира и тълкува новаторската същност на социалистическия реализъм — не само по отношение на неговата проблематика, новия герой, който извежда напред, но и като нова поетика. Не можеш да твориш ново, социалистическо изкуство, като

²² Цанев, Г. Проблеми на днешната българска литература. С., 1939, с. 117.

²³ Пак там.

²⁴ Нова камбана, бр. 245, 27 февр. 1937; вж. също в: Вапцаров, Н. Събрани съчинения. С., 1959, с. 171.

продължаваш да бъдеш в плен на „старите изразни средства“. Това е разбрал Вапцаров и само по цензурни причини той не говори открито за социалистическия реализъм, премълчава главния му отличителен белег — комунистическата партийност. Според него изкуството на пролетариата подтиква добрия художник към творческа смелост и широта на художествените търсения, към зрелост на философската и социалнополитическата мисъл.

Вероятно такива постановки за социалистическия реализъм у нас са действували като противоотрова срещу различните измислици и даже клевети на тогавашни естети, разпространявани на Запад и намиращи отражение в нашия печат. На тия писания е реагирано не един път. За какво става въпрос, мисля, че пределно ясно е казано в уводната, програмна статия „Цели и задачи на литературата“, поместена в брой 38 на в. „Щит“ (1934): „Редица първостепенни европейски писатели като Ромен Ролан, Бернард Шоу, Ъптон Синклер и други признаха безрезервно преимуществата на съветската култура като единствена наследница на най-добрите традиции на европейската мисъл и творчество. Борбата за признаването на съветската култура е борба за бъдещето на човечеството и от нея естествено не може да се отклони никой мислящ човек и никой писател.“

Споровете по главните въпроси на литературата на социалистическия реализъм по време съвпадат с рязкото повишаване на интереса към новите съветски романи — „Чапаев“ на Д. Фурманов, „Цимент“ на Ф. Гладков, „Разгром“ на А. Фадеев, „Тихият Дон“ и „Разораната целина“ на М. Шолохов — да не претоварвам списъка. Те идват с новите си конфликти, сюжети, герои, а така също и с новото им тълкуване, без да се изключва и проблемът за положителния герой.

Впрочем тия романи са били и благоприятен повод нашите революционни писатели и литературните критици-марксисти подробно да се изкажат не само за художествената новота на преведените произведения, но и за цялата съветска литература, за високото равнище на белетристичното майсторство, постигнато от най-добрите ѝ представители. Така в рецензия за първото българско издание на „Разораната целина“ (1936) Крум Григоров, който по онова време прави началните си стъпки на разказвач, отбелязва, че в Шолоховия роман „са разгърнати всички възможности на художествения реализъм. Зимните картини особено са предадени с голямо майсторство и художественост. Тук не се възпява „златната луна“, за нея не се измислюват всевъзможни фантастични епитети, а е дадена като „ощърбена луна“. И все пак всичко е правдиво, ясно и художествено.“²⁵

Още по-категорично пише М. Марчевски. Той не забравя, че представя съветски писател в буржоазна България, дето има с години насаждани предубеждения, затова не пропуска възможността, макар анонимно, да възрази на всички „пишещи братя“, които твърдят, че овладяването на марксизма-ленинизма от писатели, интелеканти и пр. било пречка за творческия им растеж. „Хората, които мислят, че съветският писател с определена идеология не може правдиво да отрази реалната действителност в художествената литература, след прочитането на „Разораната целина“ ще се убедят в обратното. Шолохов е съумял да даде всички положителни и отрицателни прояви в новото съветско село, и то не само чрез описание на тия прояви, а чрез действията на своите герои.“²⁶

Но и това не задоволява Марчевски. Той се впуска да обяснява тоя успех на руския писател: „Шолохов е усвоил на практика думите на Енгелс, който

²⁵ Заря, бр. 4342, 25 февр. 1936.

²⁶ Кормило, бр. 25, 18 март 1936.

казва, че „колкото повече са скрити възгледите на автора, толкова по-добре е това за литературното произведение. . . Тенденцията трябва сама по себе си да произтича от положенията на действието, без особено да се сочи тя.“ Интересно е, че на това място Марчевски е прекъснал цитата от Енгелс, поставил е знак и под линия, пак анонимно се обръща към ония наши сътрудници на левия печат, които продължават да стоят на старите догматични позиции, да признават и търсят предимно идейност в изкуството, без да се грижат за стройна композиция, богатство на езика, изобщо за съвършенство на текста. Ето това изречение под линия: „Не е зле авторите на „тенденциозни“ произведения да си вземат бележка от тия думи.“²⁷

Че тия бележки на Кр. Григоров и М. Марчевски отразяват една реалност — споровете по главните въпроси на литературата на социалистическия реализъм, — допълнителни свидетелства ни предлага едно от последните интервюта с Павел Вежинов, поместено в неотдавна излязлата от печат книга на Георги Пенчев „Разговори за съветската литература“ (1984). Връщайки се назад в миналото, като един от активните членове на литературния кръжок „Христо Смирненски“ (заедно с В. Андреев, Ив. Мартинов, Ив. Руж, П. Зарев, М. Марчевски, Кр. Григоров, А. Тодоров, Мл. Исаев и др.) Вежинов в спомените си възкресява атмосферата на идейни и творчески търсения, характерна за 30-те години. На своите полулегални сбирки участниците в кръжока „Христо Смирненски“ най-често се занимавали с произведения на младата съветска литература. „Ние ги изучавахме, прошудирвахме, подробно анализирахме, сякаш не бяха литература, а някакви положителни научни знания. Отначало изобщо не ги критикувахме. Но по-късно, когато вече се бяхме запознали с високи образци, подхвърляхме някои книги на известно съмнение“, разказва Вежинов²⁸.

По такъв начин са били „прочетени“ „Железният поток“ на А. Серафимович, „Цимент“ на Ф. Гладков, „Разгром“ на А. Фадеев, „Тихият Дон“ на М. Шолохов, „Първата“ на Н. Богданов и др. От тях П. Вежинов на особено поставя романа на Фадеев. Ето тия редове: „Разгром“ преди всичко, който ме поразил със силата на своята художествена и жизнена правда. Веднага разбрах, че съм направил някаква много груба грешка в моите теоретични размишления. Намеси се отчайващото понятие „жизнена правда“, с което май не може да се справим до ден-днешен. Стана ми полуясно, полунясно, полуспорно, полубезспорно, че комунистическата литература би могла да съществува и е длъжна да съществува при всякакви обстоятелства, каквито и да са те. А малко по-късно стигнах, пак въз основа на съветската литература, до друг важен извод. В нашата литература може да има предпочитани, но в никакъв случай не забранени територии, щом те представляват реални и съществени факти на действителността.“²⁹

Тези по-гъвкави формулировки на майстора на крупния жанр — романа — несъмнено имат общозадължителен характер. Това признание на П. Вежинов се основава на убеждението, че „материалът“, който дава съвременността, изключва възможността да се опростява или олекотява, изисква преди всичко задълбочено изследване на живота. „Лично аз — продължава Вежинов — предпочитам да говоря за комунистическа принципност и комунистическа убеденост. Това е не само позиция, но и търсене на позицията, разкриване на позицията, създаване на позицията. Комунистическата правда не е нещо, което ни чака зад съгъла, готово да тръгне с нас или ние да тръгнем с него. В сложното многообразие на живота, на обстоятелствата, на съзидателния труд творческата ми-

²⁷ Пак там.

²⁸ Пенчев, Г. Разговори за съветската литература. С., 1984, с. 172.

²⁹ Пак там, 176—177.

съл много често трябва да се доизгражда и доразвива. Комунистическата истина трябва да заема все нови и нови територии от необяснения, дори необясним свят, в новите явления на живота. В тоя смисъл комунистическата принципност е по-скоро оръжие на живота за постигане на комунистическата правда.³⁰

Правя толкова широки извадки от интервюто на П. Вежинов, защото според мен те най-пълно и от съвременни позиции изразяват същността и посоката на художествените търсения на българската творческа интелигенция в продължение на повече от половин век.

За мащабите в идейните и практическите подходи на нашите писатели и литературни критици към теорията на социалистическия реализъм от принципино значение са такива две книги като „На литературни и философски теми“ на Тодор Павлов и „Антология на съвременната руска поезия“, чийто съставител, преводач и автор на предговора е Христо Радевски. И двете книги излизат през есента на 1938 г., а още по-точно — в навечерието на 21-вата годишнина на Октомврийската революция.

В „На литературни и философски теми“ за пръв път у нас са приложени в конкретен анализ основните положения на ленинската теория на отражението, когато се изясняват общите и специалните въпроси на литературната теория, история и критика. Очевидно на оня етап от особена важност — не само от политическо, но също от идейно-познавателно и литературно-практическо значение — е било да се даде в ръцете на новия български читател такава книга, която с примери да покаже до какви високи естетически резултати се домогват ред съветски автори, творци на новата литература.

Безспорните успехи на съветската поезия, постигнати за някакви си двадесет години, вероятно са подтикнали Радевски да снабди своята „Антология“ с обстоен предговор (с. 5—40), в който доста подробно и с лично отношение към автора и творби са показани етапите — приливите и отливите — в изясняване и утвърждаване в съветската литература на социалистическия реализъм като основен художествен метод на творчество и литературна критика. Като взема под внимание някои тогавашни недоброжелатели на съветската литература, каквито впрочем има и днес, в полемичен, макар и анонимен план, Радевски взема страна в тия дискусии: „Въпросът за творческия метод обаче не се реши, той не можеше да се разреши с резолюции. Социалистическият реализъм се утвърждава като основен, единствено правилен метод, който осигурява — както се казва в Устава на Съюза — на художественото творчество възможността за проявяване на творчески инициативи, избор на разнообразни форми, стилове и жанрове. Този метод се препоръчва, за неговото усвояване и прилагане се води борба, но той не се налага по административен начин, той не може да бъде спънка за влизането в Съюза на онези писатели, които не го владеят.“³¹ Понататък, като подчертава отново новаторския характер на социалистическия художествен метод, Радевски го свързва и извежда от опита и постиженията на миналото. „Този метод изисква от изкуството, следователно и от поезията, онази простота и народност, до която се достига само чрез асимилиране на сложния опит от миналото и дълбокото познаване на обкръжаващата обществена действителност.“³²

Може би това е най-обемното определение на термина социалистически реализъм, което може да прочетем в нашия периодичен печат в годините на монархофашизма. Естествено в него е отразен колективният опит на много поколения от поети и белетристи, литературни критици и философи-теоретици както в Съветския съюз, така и у нас.

³⁰ Пак там, с. 177.

³¹ Радевски, Хр. Антология на съвременната руска поезия. С., 1938, с. 34.

³² Пак там.

Опитах се да изровя и покажа не „пепелта“, а „живите въглини“ на историята на социалистическия реализъм с оглед на българския периодичен печат в периода между двете световни войни. Абсурдно е да се мисли, че са обхванати всички автори и проблеми. Макар всички да признават продуктивността на новия метод, както видяхме, той се възприема и осъзнава по различен начин, независимо че всички го приемат. По-важното е, че в областта на самата теория на социалистическия реализъм още отначало се говори, че той предлага едно многообразие от форми, стилове, човешки характери. Второ, в самата художествена практика, в литературния процес се откриват многопосочни дирения. Мисля, че за тях загатва в една произнесена сказка поетът партизанин Цветан Спасов (пролетта на 1941 г.), поместена със съкращения в „Литературен критик“. Тук давам само основната теза:

„Някои писателски среди у нас по един своеобразен начин се опитаха да приобщат своето творчество към народа. Те потърсиха същината на народния живот във формалните особености на бита. Но се оказа, че зад сукманите на бита на техните герои се спотайват образи, които нямат нищо общо с народа. Творците на новия художествен метод добре знаят това. Те не се стремят да търсят външно правдоподобие с народния живот, а се домогват до неговата същност. За тях по-важни са народните борби, догадки и стремежи.“³³

Тревогата на поета Цветан Спасов е била много уместна и навременна. Той не се измами в главното: социалистическият реализъм е онзи художествен метод, който може да обхване огромните социални промени в нашето общество, той дава и ще дава възможност на писателя да разгърне широко платно за отразяване на глобалните събития на епохата, да покаже огромните изменения в психологията и мирогледа на хората, да бъде „движещо се огледало“. Разбира се, в процеса на активното разискване, на непрестанното търсене са правени и грешки, допускани са увлечения, включително и в наши дни.

Като че все повече расте броят на писателите в Европа, САЩ и редица латиноамерикански страни, които ясно съзнават, че изкуството на социалистическия реализъм акумулира най-голямата енергия на етичните търсения на писателя в широкия кръг на неговите съвременници. Като изкуство на словото то отразява не само същността и патоса на духовната им дейност, но я извежда на качествено ново идеологическо равнище. Днес литературата на социалистическия реализъм направлява мисълта, чувството, волята на милионите читатели, които искат да знаят истината за себе си, искат да живеят по човешки, да имат своя активна жизнена позиция. В този смисъл социалистическият реализъм е изкуство в движение, изкуство на бъдещето, за него постоянно се воюва.

³³ Литературен критик, бр. 15, 1941.

ХЕРМЕНЕВТИКА И ИЗКУСТВО

(Разбиране и интерпретация)

ЮРИЙ БОРЕВ (Москва)

Разбирането е завършващият етап на комуникацията, който започва с творческият акт, с авторското самоизразяване, със себезапечатването в определен тип дейност, в изказване, в текст, които са насочени към предаване на мисли, чувства, информация от комуникатора на реципиента. При този процес има редица трудности. За тях поетът пише:

Как себе си разкрил би тук?
А теб разбрал ли би те друг?
Ще разбере ли твоята страст?
Лъжа е мисълта на глас.
Чист извора си заключи —
Сам пий от него — и мълчи¹.

(Превод: Григор Ленков)

Според мнението на М. Бахтин разбирането е онтологически аспект на познанието, отразяващ „вградеността“ на интерпретатора в света на природата и културата. Разбирането е един от видовете „мисли в света“ за разлика от видовете „мисли за света“ (обяснението)².

М. М. Бахтин вижда в процеса на разбирането четири момента: 1) психофизиологическо възприемане на знака; 2) неговото опознаване; 3) разбиране на значението му в определен контекст; 4) активнодиалогично нарастване и схващане на смисъла.

Диалогичността е особено съществена при разбирането на художествен текст, което винаги е построено по типа на диалогичното общуване. При това диалогичността е среща между две различни гледни точки в процеса на общуването, изпълнена с нарастване на смисъла по отношение на всяка от тях. Разбирането е вчувствуване в духовния свят на друг човек, съпреживяване на неговите чувства и мисли. Разбирането е процес на преживяване от интерпретатора на мислите, чувствата, намеренията на другия човек. Херменевтиката подчертава системния характер на разбирането.

Разбирането е тип знание, който не притежава самостоятелно значение и не е способен нито да потвърди, нито да опровергае съдържанието на знанието³. Да разбереш означава да усвоиш смисъла, да откриеш и преживееш

¹ Тютчев, Ф. И. Silentium. — В: Тютчев, Ф. И. Стихотворения. С., 1979, с. 61.

² Вж. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 364.

³ Вж. Малиновская, К. В. Понимание и его роль в науке. — Философские науки, 1974, № 1, 49—55.

духовното състояние, което е преживял авторът на текста в процеса на творческия акт. Може да се разбере само знакова система, която по-рано е имала смисъл. Имат смисъл продуктите на човешката дейност, т. е. феномените на материалната и духовната култура. Всички те възплащават в себе си мислите, чувствата, целите на човека и затова могат да станат обекти на разбирането.

Разбирането съвсем не е докосване на душите. Ние разбираме мисълта на автора, доколкото се оказваме конгениални на него, а в мисълта се възплащава духовният свят на автора, обаче ненапълно и не само този духовен свят, но и реалността, пречупена в него. На автора не се удава напълно да се самоосъществи в текста. Остава празнина. Освен това обемът на духовния свят на автора е по-широк и от най-обширния авторски текст. Разбирането борави с текста, а не с духовния свят на човека, макар че те не са чужди един на друг.

Разбирането се интерпретира в процеса на разбиране. В редица работи по херменевтика разбирането се разглежда като придаване, приписване на смисъл на това, което разбираме⁴. Такова обяснение на същността на разбирането има явно субективистичен характер. „Приписването“ на смисъла предполага неговото привнасяне в текста от възприелия го. Разбира се, не трябва да се отрича рецептивната активност на читателя (слушателя, зрителя), която участва в самото конституиране на текста, в неговото исторически променящо се социално битие. И все пак разбирането разкрива нещо обективно и устойчиво, а именно: пластове на културните традиции, възплътени, от една страна, в текста, а, от друга страна, в духовния свят и културната подготовка на интерпретатора. Мярката и степенята на разбирането твърде много зависят от степента на сходство или близост на тези традиции.

А. Л. Никифоров развива по следния начин своята концепция за разбирането: „Смислите, които индивидът приписва на обекта на разбирането, той черпи от своя вътрешен свят — света на индивидуалното съзнание, образуващ основата на разбирането.“⁵ Аз вече критикувах по-горе „приписването на смисъл“ на обекта на разбирането. А. Л. Никифоров засилва субективизма на своята концепция за разбирането, показвайки като негова основа само вътрешния свят, индивидуалното съзнание на възприемащия.

Индивидуалното съзнание нараства въз основа на социалната действителност на дадената епоха, ценностните ориентации, културните традиции и насоченост на социалната група, към която принадлежи дадената личност. Това индивидуално съзнание е един от факторите, определящи разбирането. Като осъзнава текста, личността го включва в своя вътрешен индивидуален смислов контекст; съпоставяйки и съобразувайки с него смислови единици и чрез тези съпоставяния интерпретира текста и разкрива смисъла му. А. Л. Никифоров явно определя индивидуалния контекст като възникващ от усвояването от човека на културата на обществото (общото) и на личния жизнен опит (индивидуалното). Обаче не само този контекст участва в процеса на интерпретацията. В не по-малка степен, отколкото на индивидуалното съзнание, разбирането се опира на колективния опит и традиция, запечатани в езика, на знаковата система, зашифрвала смисъла, на познаването на кода и на историко-културния контекст на епохата на написването на текста и на епохата, в която става неговото възприемане, и т. н. Разбирането е винаги вградено в определена културна традиция и се опира на обективната инвариантна програма на преживяването и смислообразуването, заложена в текста.

⁴ Никифоров, А. Л. Семантическая концепция понимания. — В сб.: Проблема объяснения и понимания в научном познании. М., 1982, с. 51.

⁵ Пак там, с. 53.

За разлика от обяснението разбирането борави с преднамерена културна дейност. Разбирането е свързано с познанието, но не му е тъждествено.

Интерпретацията е основа за разбиране на текста, която обхваща всички междуличностни и междугрупови комуникации, всички семиотични системи. Музикантът интерпретира изпълняваното произведение, литературният критик — произведението от сегашната литература, преводачът — мислите, изразени на езика на оригинала, изкуствоведът — картината, математикът — формулата.

Разбирането е творческият резултат от процеса на интерпретацията.

Един от важните херменевтични и рецептивно-естетически въпроси на съвременната критика е: авторската интерпретация на собственото произведение единствено правилната ли е и не следва ли критикът, в случай на съществуване на такова авторско тълкуване, да сведе целия смислов анализ на произведението към разкриване на предложения от автора смисъл? Съвременните рецептивно-естетически концепции, както вече беше отбелязано по-горе, показват, че произведението влиза в общуване („диалог“) с читателя (слушателя, зрителя). В този диалог жизненият опит на реципиента „оказва съдействие“ и си взаимодействува с жизнения опит на автора, възпелен в текста. Текстът се проявява като посредник на това общуване. Впрочем между текста и автора и текста и читателя има още един посредник: критиката, която изработва парадигмата на протичането на текста⁶. Взаимодействието между автора и исторически, групово и лично определения читател, протичащо по принципа на общуването, на диалога, формира самия онтологически статус на произведението и го довежда до различните трактовки. Затова, макар че авторската интерпретация на собственото произведение е важна и съществена, тя не може да се смята за общозадължителна и единствено правилна. Правомерността на множествеността на прочитите на художественото произведение не превръща този процес в свършено релативен и подлежащ на субективен произвол. Жизненият опит на автора и смисълът, възпелен в произведението, създават устойчивата инвариантна програма на преживяванията и смисло-откритията на реципиента в процеса на неговото възприемане и трактовка на текста. Още веднъж дебело ще подчертая това: колкото и широка да е амплитудата на рецепционните колебания, колкото и вариативно да е прочитането на произведението, то винаги протича около определен стожер, в определено, макар и способно за разширяване, русло. Затова неизбежната множественост на интерпретацията не довежда до относителност на смисъла на произведението. Именно тази диалектика на изменчивостта и устойчивостта, на вариативността и инвариантността не вземат под внимание В. Изер, П. Сонди, Х. Яус и другите съвременни теоретици, принадлежащи към школата на рецептивната естетика.

Трактовката на произведението при цялата си вариативност и множественост на възможните смисли на произведението е обусловена от редица обективни и неоспорими фактори: от тази социална действителност, която е обусловила създаването на произведението, и от онези, която обуславя неговото прочитане, от културно-историческата и самата художествена традиция, от полето на авторското творчество, от биографията на автора и т. н. Всички тези обективни фактори на външните връзки на произведението с действителността и с културата, които са го породили, създават устойчивите обективни параметри на вариативната множественост на прочитите на смисъла на произведението. Обективните фактори на интерпретацията не се изчерпват с външните връзки на произведението с действителността и с културата. Също толкова съществено значение имат вътрешните връзки на произведението (структурата

⁶ Вж. по-подробно: Б о р е в, Ю. Б. Искусство интерпретации и оценки (Опыт прочтения „Медного всадника“). М., 1981, 41—44.

и принципите на организация на текста, неговата знаково-семиотична система, стилът му и т. н.), а също така социалното функциониране на текста (неговите читателски интерпретации, предшествувачи дадената трактовка, полето на общественото мнение, критическите и литературоведските прочити и т. н.). Всички тези фактори, които имат свой обективен фиксиран израз, обуславят определеността на прочитането на смисъла на художествения текст въпреки вариативната множественост на неговите прочити.

ХЕРМЕНЕВТИКАТА — ТЕОРИЯ НА РАЗБИРАНЕТО

Херменевтиката произлиза от гръцкото *ἑρμηνεύω* — разяснявам, тълкувам. Етимологията на думата херменевтика свързват с името на Хермес, когото древногръцката митология е рисуvalа като пратеник на олимпийските богове, предаващ техните заповеди на хората. В задълженията на Хермес е влизало изтъкуването и обясняването на текста, който той е предавал. На Хермес са приписвали изнамирането на речта и писмото, а също така покровителството на цялата сфера на разбиране. Ролята на Хермес в системата на древно-римската митология е играел Меркурий — той също е бил посредник между боговете и хората⁷.

Когато говорят за близостта на термина „херменевтика“ с името на бог Хермес, припомнят и обстоятелството, че понякога на този бог е била придавана функция на покровител на търговията, а последната предполага взаимно разбиране.

Херменевтиката (теорията на разбирането, науката за интерпретацията, учението за разбирането на смисъла), както и гносеологията (теорията на познанието) и аксиологията (теорията на ценностите), съставлява неотнимаема част от разгърнатата философска система. Тази част невината терминологично и структурно се е отделяла и оформяла в специална философска дисциплина.

Херменевтиката днес се смята за сфера на духовна дейност, без която литературознанието не би могло обстойно да осмисли задачите си. Херменевтиката е „явление нееднородно, към нея принадлежат, представляват я мислители, ориентирани различно и теоретически, и социално-политически“⁸.

В херменевтиката се създадоха редица течения, всяко от които дава свое разбиране за предмета, целите, методите на тази дисциплина: натуралистично, философско, културологично, психологическо, алегорико-символично, граматическо, стилистично.

Зад текста стои определена реалност, която се отразява, описва, фиксира в текста. *Натуралистичната (предметно-обективната) херменевтика* разкрива реалността, за която се говори в текста, и разглежда интерпретацията като възпроизвеждане на обекта, съответстващ на текста; превръща прочитането на произведението в средство за схващане на възпроизведената, изпълнена в него реалност; пояснява чрез текста описвания от него обект и възприема знака в неговата съотнесеност с обозначаващото. При това интерпретаторът вижда в художественото произведение огледало на реалността. Историческият процес нарушава тъждествеността на текста и обекта, за който се говори в този текст. Интерпретацията възвръща на читателя знанието за обекта, стоящ зад текста. Такъв подход съдържа в себе си елемент на историзъм.

⁷ Вж. Черны, И. Проблемы анализа текста в марксистско-ленинской философии. — Философские науки, 1977, № 2, с. 122.

⁸ Гайденов, П. П. Философская герменевтика и ее проблематика. — В сб.: Природа философского знания, ч. I. М., 1975, с. 209.

Философското направление разглежда херменевтиката като метод за разкриване на духовното съдържание на текста, който се трaktuва като знак за присъствие на мисъл, и си поставя задачата да схване духовната същност на мисловната дейност.

Всеки текст при цялата си неповторимост е представител на някаква общност, той е репрезентация на определена духовна традиция, символ на присъствието на духовността. Във философската херменевтика интерпретацията е насочена към разкриване в текста на духовността, която, менейки се исторически, запазва някаква неизменна същност и със своето постоянство обезпечава непрекъснатостта на духовността, отразяваща единството на историческия процес.

Съгласно *културологичната херменевтика* текстът и обектът, за който се говори в текста, винаги запазват своето единство. То не се нарушава от историята. Културологичната традиция в теорията на разбирането води началото си от средновековните антиисторически и теологически форми на херменевтиката. Предметът, стоящ зад текста, се разбира не като реалност, а като традиция, т. е. култура. Обект на интерпретация по този начин става непрекъснатостта на културната традиция. Текстът говори за културната ситуация на епохата, в която е бил създаден. Доколкото традицията не се променя, текстът говори и за съвременната на интерпретатора култура дори ако той е отделен с векове от автора. Задачата на херменевтиката се състои в това, да разкрие в текста постоянното, устойчивото начало — културната традиция, възплъщаваща същността на човешката история.

Зад всеки текст стои определената личност на автора, която се възплъщава и се самоизразява в текста. *Психологическата херменевтика* (Ф. Шлайермахер, ранният В. Дилтай) е насочена към разкриване личността на автора, стояща зад текста и възплътена в него. Този тип теория на разбирането дава анализ от гледна точка на автора и на неговото отношение към описваните събития.

Алегорико-символичната херменевтика е насочена към интерпретацията на „тъмните“ места в текста и е обусловена от необходимостта от поясняване на неговия смисъл. В този случай интерпретацията се насочва към схващане на неяснотите и на „тъмните“ места, което предполага използване на културата в качеството на „трети“ член, чрез който се обяснява смисълът на текста.

Граматическата херменевтика има за цел разбирането на текста чрез разглеждане на неговите езикови особености.

Стилистичното направление в херменевтиката се стреми към схващане на стилистичните особености на текста и изхожда от представата за стила на текста като най-важен носител на неговия смисъл.

Освен тези основни направления на херменевтиката изследователите назовават още редица школи и разновидности на методологията и теорията на разбирането. Така западногерманският социолог В. Бюл даде класификация на методите на разбиране, предлагани от различните теоретични школи:

1) „разбиращ функционализъм“ (Н. Луман, Х. Мид, Б. Томас), опиращ се на социологическата теория на дейността (М. Вебер, Х. Бекер) и системния подход (Т. Парсънз);

2) феноменологическа трактовка на разбирането (А. Шютц, Р. Бертер, Т. Лукман);

3) „разбиращ материализъм“ (Ж.-П. Сартр, Х. Льофевр, Д. Колаковски) и „диалектическа социология“ (Х. Маркузе, Т. Адорно);

4) лингвистична херменевтика (Р. Винч, Х. Гадамер, Ю. Хабермас, П. Рикър);

- 5) критико-идеологическо направление (К. Манхайм, И. Габел)⁹. Тази класификация се допълва от някои автори по следния начин:
- 6) историческа школа (Л. Ранке, И. Г. Дройзен) и свързаната с нея културологична теория на разбирането (късният В. Дилтай)¹⁰;
- 7) онтологическа херменевтика (М. Хайдегер);
- 8) херменевтиката като обща методология (Е. Бети, П. Уинч);
- 9) херменевтиката на Рикерт и Шелер, която предполага приобщаване на интерпретатора към значенията, заключени в логиката или езика на съобщението;

10) херменевтиката, социологизираща предпоставките на разбирането (Т. Кун, П. Файерабенд, М. Маклей, шарнбергската група)¹¹.

При цялото многообразие на направленията, школите и методологическите подходи на херменевтиката обща черта за всички тях е „недоверие то към непосредствените свидетелства на съзнанието, към провъзгласения от Декарт принцип на непосредствената достоверност на самосъзнанието и насочването към „косвените“ свидетелства за живота на съзнанието, които се vyplъщават не толкова в логиката, колкото в езика“¹². Херменевтиката се стреми към духовна интерпретация на текста. Този завършващ етап на херменевтичния анализ, разкривайки смисъла и значението на текста в универсума на културата, служи на развитието на духовността в човека, на формирането му като личност, като субект на културата.

Един от трудноразрешимите проблеми на разбирането е проблемът за херменевтичния кръг. В различните школи на херменевтиката са се създали различни концепции за херменевтичния кръг. Според В. Дилтай познаващият субект познава себе си чрез другите, но другите той разбира чрез себе си. Според Х. Гадамер, схващайки традицията, интерпретаторът сам се намира вътре в нея.

Най-разпространената представа за херменевтичния кръг идва от Ф. Шлайермахер: цялото не може да се разбере, без да се разберат частите му, а частите се схващат само чрез цялото, тяхното разбиране предполага, че цялото вече е ясно. Наглед този кръг е неразрешим. Тази неразрешимост обаче е мнима. Как да се схване всеобщото, когато читателят във всеки даден момент борави само с отделното? Херменевтиката отговаря: самата природа на разбирането преодолява този кръг. Разкъсва го духовното отношение, което на всяка крачка взема под внимание цялостността на интерпретацията. Природата на духовната цялостност на културния феномен е такава, че всеобщото съдържа в себе си всеки отделен момент на текста, а всеки негов отделен момент съдържа в себе си всеобщото. Схващайки всеобщото, ние схващаме и всичко останало, всички частности, и обратно.

Херменевтичният кръг се разтваря и се разрешава, първо, с това, че разбирането започва от предварителното изясняване на някакво цяло (предразбиране): започвайки да четем книгата, ние вече имаме представа и предизвяване — роман ли е това, или повест, сатира или трагедия, XIX в. или XX в. и т. н.; второ, с това че частите се разглеждат във взаимовръзка и взаимодействие с цялото: отначало читателят има ограничено разбиране за цялото, после интерпретацията позволява да се уточни смисълът на частите,

⁹ Buhl, W. *Verstehende Soziologie: Grundzüge und Entwicklungstendenzen*. München, 1972. 7–8.

¹⁰ Вж. Федотова, В. Г. Понимание в системе методологических средств современной науки. — В сб.: *Проблемы объяснения и понимания в научном познании*. М., 1982, с. 98.

¹¹ Hermeneutik als Weg heutiger Wissenschaft. Salzburg—München, 1971, 88–89.

¹² Гайденоко, П. П. Херменевтика. — В кн.: *Философский энциклопедический словарь*. М., 1983, с. 112.

това помага на читателя по-пълно и по-дълбоко да разбере цялото и отново да се върне към съставлящите го части. Тези „верижни операции“ на съзнанието от частта към цялото и обратно всеки път водят към уточняване и задълбочаване на нашето разбиране за смисъла на произведението.

В понятието за херменевтичния кръг се разкрива диалектиката на взаимодействие на частите и цялото в хода на разбирането, което има относителен характер, но се стреми към абсолютна пълнота. Херменевтиката смята, че разбирането е процес, на всеки етап от който се достига определено равнище на разбиране (на първи ред, на втори ред, на трети и т. н.). Важни положения, които помагат да се преодолее херменевтичният кръг, има в теоретическото наследство на В. И. Ленин: „Не може да се разбере във от процеса на разбирането...“ „...Процесът (на преходното, крайното, ограниченото) познание и действителност превръща абстрактните понятия в завършена обективност.“¹³ И по-нататък: „За да разберем, нужно е емпирично да започнем разбирането, изучаването, да се издигаме от емпирията към общото.“¹⁴ В тези съждения херменевтичната концепция се изгражда симетрично на гносеологическата. В ленинската теория на познанието става дума за задълбочаване на познанието от явлениято към същността, от същността от първи ред към същността от втори ред и т. н. В ленинската представа за процеса на разбирането става дума за разбиране, което върви от емпирията към общото. Последното също има редица равнища („редове“). Това съждение на Ленин също дава ключ към преодоляването на херменевтичния кръг.

Предразбирането обуславя и разбирането, и познанието, затова за успешността на тези процеси е толкова важна културната традиция, в чието поле протича всяко изследване и всяка интерпретация. В. Хайзенберг писа: „...На нас са ни нужни понятия, с помощта на които бихме могли да се приближим към интересуващите ни явления. Обикновено тези понятия се вземат от историята на науката; те ни подсказват възможната картина на явленията. Но ако имаме намерение да навлезем в нова област от явления, тези понятия могат да се превърнат в набор от предразсъдъци, които по-скоро задържат прогреса, отколкото му съдействуват. Обаче и в този случай ние сме принудени да ги използваме и не можем да преуспеем, ако се откажем от понятията, предадени ни от традицията.“¹⁵

В диалектическия процес на разбирането висша категория и гарант за преодоляване на идеята за херменевтичния кръг е цялостността. Видният френски математик Жак Адамар пише: „...всяко математическо доказателство, колкото и сложно да е то, трябва да ми се представи като единно с нещо; аз нямам усещането, че съм го разбрал дотогава, докато не съм го почувствувал като единна, обща идея“¹⁶. В още по-голяма степен проблемът за цялостността на възприемането и разбирането се отнася за художествения текст.

Литературната критика предполага счѳтаване на разсъдъчната и интуитивната дейност при схващането на художественото произведение. Разсъдъчната дейност (анализът) вижда в произведението неговата забулена от материалната форма и непроницаема за прякото възприемане, затворена цялостност, в която може да се проникне само по пътя на „хирургията“ на разсичащите, разчлѳ-

¹³ Ленин, В. И. Философски тетрадки. — Във: В. И. Ленин. Събрани съчинения в петдесет и пет тома. Т. 29. С., 1982, с. 187, 177.

¹⁴ Пак там, с. 187.

¹⁵ Heisenberg, W. Traditions in science. — In: The Nature of Scientific Discovery. Washington, 1975, p. 219—220.

¹⁶ Адамар, Ж. Исследования психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970, с. 63.

явяващи тази цялостност процедури. За интерпретацията пък произведението е прозаично и неговото разбиране борави не с материалната форма, а със скрития в нея безкраен и подвижен смисъл.

НАЙ-ВАЖНИТЕ ЕПИЗОДИ ОТ ИСТОРИЯТА НА ХЕРМЕНЕВТИКАТА

Исторически са се променили не само типът, но и предметът, сферата, целта на херменевтиката. Тя се е зародила в античната култура, която е съдържала в зародиш всички бъдещи типове на теорията на разбирането, в това число и в литературнокритическото им пречупване. Това се е отразило например в алегоричните и други форми на трактовка на Омир. Така учителите граматисти, които са тълкували „Илиада“ и „Одисея“, са се проявявали в ролята на херменевти¹⁷. Неоплатонците също са смятали за задача на херменевтиката интерпретацията на древните художествени текстове, особено на Омировите поеми. Обаче разгърнатите методологически принципи на разбирането са започнали да се появяват много по-късно — в епохата на Просвещението.

В историята на херменевтиката са се проявили две тенденции на интерпретация, заложили от филолозите на александрийската и антиохийската школа: историческо обяснение (въвеждане на контекста на изобразяваната епоха) и символично-алегорично тълкуване (приписване на знака на ново значение, което се корени не в системата от представи, дадени в текста, а в света на предствите на възприемащия текста тълкувател).

В средните векове голямо развитие получили интерпретационните похвати на екзегетиката — теорията на разбирането, приспособена към „истинското“ изтъкуване на Библията в светлината на църковните традиции. Тезолозите използвали херменевтиката в богословските спорове.

Като се започне с епохата на Възраждането, все повече се утвърждава текстурално-историческото обяснение. То се стреми към проявяване на значението на неясните думи и възпроизвеждане на историческия контекст на мисълта. Фр. Бейкн се е стремил „да очисти разума“ в името на усъвършенстването на процесите на познанието и разбирането. В тази позиция на Бейкн се е проявило неговото противопоставяне на средновековната схоластика. Той се е стремил да освободи съзнанието от „идолите“ и „афектите“, в които са се проявявали грешките на догматизма и субективизма.

В епохата на Просвещението (И. М. Хладениус, Т. Ф. Майер) херменевтиката се стреми към възпроизвеждане на историческия контекст, в който трябва да бъде разбран текстът, за да служи като начин за отстраняване на дистанцията между автора и читателя. Интерпретаторът се проявява в качеството на медиум, преводач, посредник между различните култури и епохи. Методологията на херменевтиката е била насочена към схващане своеобразието на художествения текст, а неговото разбиране се е разглеждало като довеждане до съгласие на автора и реципиента. При това се е смятало, че последният, възпроизвеждайки замисъла на автора, не е задължен напълно да приема неговата гледна точка и дори може да разбере повече, отколкото е предполагал да изкаже авторът.

Хладениус утвърждава взаимодействието на два типа разбиране: 1) вниманието към интерпретирания текст довежда до *непосредствено* разбиране; 2) на основата на последното се извършва конкретизация на текста, откриваща въз-

¹⁷ Вж. Бласс, Ф. Херменевтика и критика. Одеса, 1881, с. 1.

можност за неговото *опосредствувано* разбиране, което носи в себе си и историческата обусловеност (обективността), и гледната точка на читателя (субективността). Просветителската херменевтика е изхождала от представата за онтологическата устойчивост на произведението.

Фр. Шлегел и другите дейци на ранния немски романтизъм са разработвали общофилософските проблеми на херменевтиката.

Следващата крачка в историята на херменевтиката е теорията на разбирането на немския философ от началото на XIX в. Ф. Аст, в която ключово понятие става понятието дух¹⁸. Аст е изхождал от факта, че единството на човешката история се свежда до единство на духа. Духът се признава като условие за разбиране на текста и отстраняване на неясностите в него.

Според Аст интерпретацията се постига на основата на духовната универсалност. Затова конкретно-историческите различия не трябва да се вземат под внимание като преходни форми. Можем да се абстрахираме от тях в процеса на разбирането. Трябва да разберем „духа“, заложен в текста. Литературоведът е длъжен да вникне в духовната същност на културата с помощта на философията и естетиката. Според Хладениус интерпретацията е виждане зад текста на породилата го и отразена в него реалност. Според Аст интерпретацията е духовно прозрение, виждане зад текста на духовното богатство, предавано ни от художника. Аст, а след това и Шлайермахер, са правели автора обект на разбирането.

Аст е извършил класификация на интерпретациите: 1) историческо разбиране, насочено към съдържанието; 2) граматическо — към формата и речта; 3) духовно — към духа на писателя и неговата епоха.

Постановките на херменевтиката на Аст не са във всичко приемливи за съвременната критика, тъй като интерпретацията на произведенията трябва да бъде насочена към схващане не само на авторовите идеи, но и на възприетата в тях реалност. Отрицателен момент в херменевтиката на Аст и Шлайермахер било отдалечаването от историзма на просветителите.

Протестантският теолог и филолог-класик Ф. Шлайермахер твърдял, че предназначението на херменевтиката е разбирането на чуждата индивидуалност и нейното възприемане в изразяването. Той разграничил в херменевтиката интерпретация на текста разбирането на речта като факт на езика и като факт на мисълта. Първият момент е сферата на граматическата интерпретация. Вторият — на психологическата (възприемането в мисълта). Единството на граматическата и психологическата интерпретация — според Шлайермахер — обезпечава цялостността на разбирането¹⁹. Съгласно Шлайермахер херменевтиката изработва общите принципи на разбирането на конкретното съдържание на изказването. Шлайермахер се е стремил да построи общата херменевтика като теория на разбирането, разглеждаща смисъла не само на текстовете, но и на живите диалози, на речта. Той е смятал, че обяснението е начин за представяне на разбращото. За Шлайермахер интерпретацията е диалог на интерпретатора с автора. В този диалог читателят реконструира текста и го схваща, опирайки се на въображението и превъплъщението.

Според Шлайермахер разбирането на текста е реконструктивен процес на проникване в духовния свят на автора и повтаряне на акта на неговото творчество: авторът строи изказването, кодира смисъла, а реципиентът го разшифрова и пресъздава, за да го схване. В хода на разбирането съгласно Шлайермахер интерпретаторът трябва да се превърне в друго лице и да схване

¹⁸ Ast, F. Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik. Landshut, 1808.

¹⁹ Schleiermacher, F. Hermeneutik. Heidelberg, 1969, S. 80.

неговата индивидуална насоченост²⁰. За Шлайермахер според характеристиката на Х. Гадамер целият проблем за интерпретацията се свежда до проблема за разбирането. Шлайермахер е подчертавал важноста на съотнасянето на текста с историческите и културните фактори, които са обусловили появата му. Разбирането според Шлайермахер е производна от „отношение към живота“. Това положение станало по-късно отправна точка на херменевтичната концепция на Дилтай.

Дилтай смята, че реципиентът трябва да се стреми да живее с живота на другите хора, с техния оригинален опит в битието. Херменевтиката на Дилтай се опира на неговата „философия на живота“ и в това са корените на неговото насочване в процеса на разбирането към жизнения опит на личността. Чрез интерпретацията, включваща въображението и превъплъщението, може да се постигне вторична непосредственост²¹. Разбирането според Дилтай избягва теоретичните моменти и е интуитивен и спонтанен процес.

Херменевтиката на Дилтай изхожда от антирационалистичните, антипозитивистки традиции на Ж.-Ж. Русо, Хердер, Фихте, Фр. Ницше, А. Бергсон, У. Джеймс, Дюи. Дилтай се е стремил да придаде на херменевтиката общометодологическо значение и вижда в нея методология на „науките за духа“ (на социално-хуманитарните изследвания по съвременна терминология). Съгласно Дилтай за обясняването на природните закони се използват законите за причинността, а за разбирането на човешката дейност — интерпретацията. Необходимо е историческо разбиране на културните явления, което разкрива уникалността на различните форми на човешката дейност.

В. Дилтай е смятал, че разбирането е метод за психологическа реконструкция на духовния свят на личността и пренасяне на този духовен свят от предишните епохи в настоящето. Съгласно Дилтай разбирането за разлика от обяснението борави с преднамерена дейност.

Методологията на хуманитарните изследвания Дилтай основава на психологическата концепция за разбирането, смятайки, че опитът да се създаде опитна наука за духа без психологията, е обречен на провал²². Обаче херменевтиката не може да бъде всеобща хуманитарна методология. Р. Дж. Коллигуд справедливо опровергава тази Дилтаева абсолютизация на психологическата херменевтика: „Да се твърди, че историята става ясна само тогава, когато се осмисля в категориите на психологията, означава признаване на невъзможността за историческо знание.“²³ Дилтай смята, че разбирането разкрива духовния свят на автора и духовните възможности на реципиента. Съгласно Дилтай разбирането се извършва без участието на теоретическото, по интуитивен начин. Интерпретацията включва в себе си въображението и превъплъщаването, което позволява да се живее с живота на другите хора, в това число и с живота на личности с най-богат жизнен опит²⁴. Дилтай отхвърля разбирането по аналогия със себе си (схващането на духовния живот на автора чрез самонаблюдение над собствения духовен живот и вземане под внимание на своя субективен опит). Разбирането на духовния свят на човека се извършва чрез изтълкуването на мислите му, проявили се в неговата дейност, реч, жестове, мимика. Особено пълно се схваща духовният свят на човека, ако той се изразява в произведенията на изкуството. Съгласно Дилтай вътрешният живот на автора се разкрива чрез интерпретацията на неговите

²⁰ Ibidem, s. 109.

²¹ Dilthey, W. Gesammelte Schriften. Bd. VII. Stuttgart, 1958, S. 322.

²² Вж. Дильтей, В. Описательная психология. М., 1924, с. 12.

²³ Р. Коллигуд, Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980, с. 166.

²⁴ Dilthey, W. Gesammelte Schriften. Bd. VII, S. 322.

произведения. Херменевтиката позволява да се разбере как във вътрешния свят на автора се запечатва неговият жизнен опит и как последният се обективира в продуктите на човешкия дух.

В. Дилтай е смятал, че разбирането на социално-хуманитарните процеси е несводимо към причините им. В своите действия хората се ръководят от определени цели. Тяхното разкриване се постига чрез херменевтичната интерпретация. Нейната основа са въображението, превъплъщението и интуицията. За Дилтай разбирането е процес, в който един живот познава друг.

Дилтай рязко се е изказвал против позитивисткия стремеж да се припаят методите на естествените науки в областта на социалното знание и разбиране. Разбирането съгласно Дилтай има исторически характер. Обаче историзмът на Дилтай е ограничен, тъй като не вижда връзките на духовния свят със социалната действителност. У Дилтай, както и у Л. Ранке и И. Г. Дройзен, херменевтиката се проявява като метод на историческа интерпретация.

Дилтай смята, че херменевтиката е „изкуство на разбирането на писмено фиксираните жизнени прояви“²⁵. Херменевтиката според Дилтай позволява непосредствено да осъзнаем цялостността на духовния живот. А последният се проявява като затворен, непроницаем свят, което предизвиква основната трудност на разбирането: „Как може индивидуалността да направи предмет на общозначимото обективно познание чувствено дадената проява на чуждия индивидуален живот?“²⁶ — пита Дилтай.

Отговор на този въпрос се опитва да даде феноменологическата школа на херменевтиката. Феноменолозите подчертаха, че разбирането предполага излизане извън рамките на психологическата трактовка на индивидуалността. Според мнението на основателя на феноменологическата школа Хусерл в „чистото съзнание“ винаги присъства неосъзнаваният интернационален фон, „тематичният хоризонт“, който дава „предварително знание“ за предмета. Хоризонтите на отделните предмети се сливат в единен „жизнен свят“, в контекста на който именно става разбирането на смисъла на всеки текст на културата.

Х. Рикерт смята, че всеки човек има свой особен и неповторим смислов контекст, определящ разбирането. Разликата на тези контекстове определя разликата в интерпретацията на текста от различните хора. Обаче тези разлики не довеждат до разрушаване на общуването между хората, тъй като многообразието на разбиранията не изключва тяхното единство, обусловено от единството: 1) на света; 2) на езика на общуването; 3) на културните традиции, съставлящи широкия културен контекст на възприемане на смисъла. Освен това съществуват сходства на индивидуалните смислови контекстове, обусловени от единството на историческата епоха, в която живеят общуващите хора, а понякога и от общността на рецепционно-културната група. Близостта на смисловите контекстове на автора и на реципиента обуславя най-доброто разбиране на произведението. Коментарът на литературоведа сближава индивидуалните смислови контекстове на читателя и на автора и обуславя тяхното художествено общуване (рецепционният „диалог“ на читателя с автора).

През 60-те — 70-те години на нашия век протече бурно обсъждане на възможностите за прилагане на херменевтиката в качеството на общохуманитарна методология. Така Т. Абел отрича тази възможност, защото разбирането е относително, „неверифицируемо“ и никакво разбиране не трябва да се отхвърля, като неистинско²⁷. Някои съвременни теоретици смятат, че херме-

²⁵ Dilthey, W. Gesammelte Schriften. Bd. VII, 332—333.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Abel, Th. The Operation called Verstehen. — In: Theorie und Realität: Ausgewählte Aufsätze zur Wissenschaftslehre der Sozialwissenschaft. Tübingen, 1964, 177—178.

невтиката не може да бъде общонаучна методология, защото сама се нуждае от метод. Така за Д. Полесдъл разбирането е придаване на смисъл на разбирания текст, и този процес се осъществява с помощта на хипотетико-дедуктивния метод²⁸.

Предприемат се опити да се върне на херменевтиката изгубеният от нея историзъм. Така западногерманският социолог В. Бюл твърди, че интерпретацията следва да се оценява в историческия контекст на възникването ѝ.

Представителят на „разбиращия функционализъм“ М. Вебер различава два вида разбиране: 1) обясняващ; 2) актуален. Първият разкрива причините и ситуационните смислови значения на изучаваните явления. Вторият отъждествява феномените на съзнанието на изследователя със социалните феномени и е зает с определяне на техния смисъл.

Най-значителната фигура в херменевтиката на XX в. е немският философ М. Хайдегер, основал онтологическата школа на херменевтиката. Ако за Шлайермахер херменевтиката е теория на разбирането на литературно-художествения текст, а за Дилтай — общ метод на хуманитарно изследване, то за Хайдегер тя е особена мирогледна система.

За Хайдегер реалността на „жизнения свят“ е езиковата реалност. Този философ се опитваше да очисти теорията на разбирането от субективизма и психологизма. За Хайдегер езикът е исторически хоризонт на разбиране, „дом на битието“. Не ние говорим чрез езика, а той „говори чрез нас“.

На херменевтиката Хайдегер придава широко философско-онтологическо значение: тя се проявява не като теория на разбирането, а като „осъществяване на битието“, което говори чрез поетите, чрез техните многозначни текстове, нуждаещи се от херменевтична интерпретация. Хайдегер акцентира и разработва смислоразкриващия аспект на херменевтиката.

Рационален момент в концепцията на Хайдегер е трактовката на разбирането като битийна способност на човека. Само битието дава разбиране. Разбирането зависи от качеството и съдържанието на личностното битие. Съзнанието на човека е също битийно и предметно, както и другите форми на дейност. Разбирането на смисъла на един или друг културен феномен, а също така на художествено-историческия паметник, може да бъде дадено само в истинското битие. За човек, който не притежава способност за истинско битие, смисълът на художествената култура остава недостъпен. Смисълът се открива според мярката за истинността на битието на реципиента и се схваща само при опората на неговата даденост в жизнения опит на човека. Разбирането на смисъла на художественото произведение е плодотворно, ако в личността на възприемащия се пресичат традициите и съвременността.

Ученикът на Хайдегер, западногерманският теоретик Х. Гадамер смята, че херменевтиката не може да бъде нито теория на разбирането, нито метод на хуманитарните науки — тя има онтологическо значение. За Гадамер херменевтиката е учение за битието, онтология. Гадамер отрича романтичната и историческата херменевтика. Той разглежда херменевтиката като учение за битието. При това Гадамер обединява хайдегеровското и хегелианското мислене, херменевтиката и диалектиката. За Гадамер в процеса на разбиране на текста няма необходимост от актуализация на личността на интерпретатора и от пресъздаване в нея на културния контекст на епохата. Според неговото мнение това само ще замъгли, а няма да проясни текста. Отключването на актуалните и историческите връзки на текста разкрива неговата истинска ценност. Интерпретацията започва според Гадамер с „предварител-

²⁸ Вж. P. Ollesdal, D. Hermeneutics and the hypothetico-deductive method. — *Dialectics*, vol. 33, n. 3—4, 319—336.

ното разбиране", дадено от традицията. Това „предварително разбиране“ не може да бъде отхвърлено и само се коригира в процеса на задълбочаване в текста²⁹. Безпредпоставеното мислене е фикция на рационализма, която не взема под внимание историческия характер на човешкия опит. Езикът според мнението на Гадамер, който следва Хайдегер, е носител на разбирането и традицията. Езикът, а не говорещият на него, е субект на речта: „самата игра играе, въвлечайки в себе си играчите“. Самата история е за Гадамер игра вътре в стихията на езика и затова херменевтиката е инструмент за схващане на историята и за участие в нея. Най-пълно субективизмът и релативизмът в херменевтиката на Гадамер се проявяват в идеята му за „естетическата незадължителност“ на битието и за неговото разбиране, намиращи своя израз в „двусмислеността на оракула“³⁰. За Гадамер битието, което може да бъде разбрано, представлява езикът. Такава е лингвистичната онтология и съответстващата ѝ лингвистична херменевтика на Гадамер. Той смята, че целта на херменевтиката е да пренесе смисловата връзка от другия свят в собственния свят на читателя.

Х. Гадамер и френският теоретик П. Рикьор смятат за единствен инструмент на разбирането на художествения текст собственото съзнание на интерпретатора. Затова според мнението на тези теоретици отпада нуждата от методика (похвати, средства) за схващане смисъла на произведението. Тези постановки заплашват критиката със субективизъм.

Рикьор не тръгна след разширяващо-онтологическите концепции на Хайдегер и Гадамер и се върна към гледната точка на херменевтиката като учение за интерпретацията. За Рикьор херменевтиката е съвкупност от правила и теоретически постулати, ръководещи интерпретацията на частния текст, или съвкупност от знаци, които могат да се смятат за специфичен текст³¹. В числото на тези текстове влизат и художествените произведения, и сънищата, трактувани чрез фройдишки психоанализ.

В трудовете на Е. Бети и П. Уинч херменевтиката се представя като обща методология. Италианският историк на правото и теоретик на разбирането Е. Бети сближава херменевтиката с методологията на хуманитарните науки. Разглеждайки херменевтиката в традицията на Дилтай, Бети смята, че тя „позволява да се премества и в чуждата субективност“³². Е. Бети смята, че херменевтиката трябва да форсира субективното начало, личността на изследователя, призван да пресъздаде в себе си културния контекст на онази епоха, към която принадлежи изучаваният текст.

Съвременният американски теоретик на литературата Р. Палнер се е съсредоточил върху разработката на херменевтичната техника за анализ на литературния текст. В трудовете му херменевтиката се представя като частна (литературоведска) методология.

Съвременният западногермански представител на рецептивната естетика В. Изер смята, че разбирането на художественото произведение изисква установяване на съответствие между личната структура на читателя и структурата на художествения текст. Структурата на личността е изменчива. Това според мнението на В. Изер довежда до подвижност на смисъла на произведението.

Друг западногермански учен — П. Сонди³³ — вижда в херменевтиката път към културно-историческата критика, способна да осмисли историческото раз-

²⁹ Gadamer, H. G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, 1960, 140—162.

³⁰ Вж. за това: Гайденко, П. П., Херменевтика. — В кн.: Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 112.

³¹ Ricoeur, P. De L'interpretation. Paris, 1965.

³² Вж. сб. „Hermeneutik als Weg heutiger Wissenschaft“, 1971.

³³ Scondi, P. Einführung in die literarische Hermeneutik. Bd. 5. Frankfurt am Main, 1975.

вигите на своите категории и да разкрие в литературния текст както историческото, така и семантичното начало. Съвременното литературознание според мнението на Сонди се стреми към обединяване на теорията на литературата и теорията на разбирането, към превръщане в литературна херменевтика. Сонди смята, че днес „херменевтиката е инструмент на критиката“³⁴. Обаче, макар че теорията на разбирането действително има методологическо значение, не можем да се съгласим със Сонди, който утвърждава необходимостта от разтваряне на науката за литературата в херменевтиката. С това именно Сонди не взема под внимание например аксиологията, а също така и обстоятелството, че критиката решава задачата не само на интерпретацията, но и на оценката на художественото произведение.

През последните години се изостри вниманието към херменевтиката във връзка с методологическите търсения на критиката. Приложното, методическото предназначение (сума от похвати и процедури на разбирането) херменевтиката се стреми да допълни с методологическо (основа на принципите на познание на духовната дейност, обогатяваща критиката с философско самоопределение, с осмисляне на своите задачи).

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИТЕ ВЪЗМОЖНОСТИ НА ХЕРМЕНЕВТИКАТА

Съвременните теоретици П. Рикьор (Франция) и Х. Гадамер (ФРГ) погрешно смятат, че не трябва да се формализират херменевтичните операции за схващане смисъла на произведението. Тази позиция води до методологическо разоръжаване на критиката.

Херменевтичната методология се намира още в стадий на формиране и е област на спорове. Заедно с това сега вече може да се изброят най-важните принципи, похвати, средства, операции, инструменти на техниката на интерпретация на художествения текст, изработени от херменевтиката:

1. Включване на „трети елемент“ в процеса на разбирането: първият елемент е „азът“ (личността на читателя); вторият елемент — авторският текст. Третият елемент, посредством който се осъществява разбирането, в различните школи на интерпретацията може да бъде различен: социалната действителност, породила текста (социологическият анализ); аналогичните художествени текстове (сравнителният анализ); другите факти на културата (историко-културният анализ); личността на автора (биографичният анализ) и т. н.

Важен интерпретационен похват, който разкрива смисъла и значението на художествения текст, е съпоставянето на текста с породилата го реалност и съпоставянето със съвременната на читателя действителност. Последното актуализира текста. Особено съществено е също така съпоставянето на текста с културата, с нейния устойчив духовен свят.

„Третият елемент“ в херменевтичния процес на интерпретацията не е нещо странично по отношение на интерпретатора („аза“, „първия елемент“) и на текста („другото“, „втория елемент“). Напротив, „третият елемент“ е онова, което е „общо“, онова, което сродява „първия“ и „втория“ елементи.

2) „Вживяване“, съпреживяващо проникване в художествената логика на текста, „вчувствуване в текста“.

3) Схващането на художествения текст протича под формата на *идентификация* (реципиентът съпоставя художествените образи със своята личност и своя жизнено-естетически спит). Типовите идентификация са: *асоциативен* —

³⁴ Scondi, P. Einführung in die literarische Hermeneutik. Bd. 5. Frankfurt am Main, 1975, S. 191.

съпоставяне на себе си с героя на произведението като персонаж, който участва в игровото действие, извършващо се във въображаемия свят; *адмиративен* — съпоставяне на себе си с несъизмеримо по-добър или по-лош герой, възплъщаващ идеала или противоположен на идеала; *симпатетичен* — съпоставяне на себе си с делничен герой, в своята обикновеност съизмерим с реципиента; *катарзисен* — продуктивно нарастване на личностното начало по пътя на състрадателното съпоставяне на себе си с трагическия герой; *ироничен* — критическо отношение към антигероя, включващо рефлексия по повод на своето естетическо преживяване.

4) „Премерване“ на героите на произведението със своята личност, „изкривяване“, съпоставяне със себе си, разбиране на другите чрез себе си, чрез своето „аз“. (Дилтай е смятал за нерезултатно разбирането, основано на принципа на аналогията със себе си. В много случаи такава методология на разбирането действително не е плодотворна или поне не е достатъчна).

5) Четенето като превръщане на себе си в другите, превъзплъщаване в персонажите на произведението.

6) Използуване на хипотетико-дедуктивния метод³⁵.

7) Преодоляването на херменевтичния кръг също така предполага определени похвати и операции. За разбирането е важно да умееш да разшифроваш не само всяка семиотична единица на текста (например всяка дума в текста), но и да знаеш граматическите принципи на тяхното свързване, да знаеш контекста на цялата фраза, възприемайки я в контекста на цялата реч, а последната — в общия контекст на културата. Само в рамките на цялото се разкрива значението на всеки смислообразуващ елемент на речта.

8) Разширяване на духовния хоризонт на реципиента, разширяване на контекста (действителност, култура, личен опит), в който се възприема художественото произведение.

9) Въображението е един от необходимите елементи в методологията на херменевтиката. То се насочва към това, да се използва личният опит на субекта и да се обезпечи интуитивното разбиране на текста. Интуитивното разбиране е предварително условие за разбиране на теоретическото.

Херменевтиката смята, че разбирането на текста предполага: 1) схващане и прилагане в процеса на интерпретацията на правилата и нормите на езика, на който е изразен даденият текст; 2) разкриване на индивидуалността на автора и на свойствения му стил и начин на мислене.

С помощта на тези и на други мисловни операции интерпретацията дава „нарастване“ на смисъла по пътя на творческата догадка, която се опира на личния естетически опит на критика, но не е произволна, а протича по програма, заложена в текста на произведението.

Недостатъците на херменевтиката и рецептивната естетика са:

1) Теоретичите и практиците на херменевтиката и на рецептивната естетика не винаги преодоляват опасността от релативизация на смисъла на произведението. На тези направления често е присъщо неумението да намерят мярката за субективността на възприемането, което понякога води до субективистко-относително разбиране на смисъла на художествените явления.

Съветските изследователи отбелязват, че отрицателен аспект на херменевтиката е опасността от субективизация и релативизация на знанията (така в трудовете на Шлайермахер и Дилтай херменевтиката се проявява като канал за субективизация на знанията).

³⁵ Вж. за това: Pollesdal, D. Hermeneutics and the hypothetico-deductive method. — *Dialectics*, vol. 33, n. 3—4, p. 320.

2) Херменевтиката и рецептивната естетика често преувеличават значението на художествено-смисловите и намаляват значението на художествено-ценностните аспекти на възприемане на произведението. Може да се каже, че тези теоретични школи често пренебрегват оценката на произведението.

Херменевтиката невинаги взема под внимание аксиологията и нейното значение в схващането на художествените феномени. Аксиологията — общата теория на ценностите — дава научнообосновани критерии за оценка, без които схващането на произведението ще бъде едностранчиво.

Херменевтиката има редица положителни моменти, особено ценни за хуманитарните науки:

1) В своите методологически аспекти взема под внимание спецификата на хуманитарните науки;

2) защитава ги от сциентизацията и от засилването на позитивизма, игнориращи смисъла на човешката дейност;

3) обръща внимание не само на целите и резултатите от дейността на хората, но и на нейните мотиви и смисъл;

4) ориентира хуманитарните науки към системен характер на разбирането в хода на интерпретацията на текстовете на културата;

5) значима е като основа за интерпретация на текстовете, като систематизация на похватите и принципите на разбиране.

Опитът на херменевтиката е твърде съществен за съвременната литературна критика, тъй като това философско учение за интерпретацията: 1) поставя въпроса, какво следва да се вижда зад текста: авторската личност; въпросите на съвременната епоха; реалността на историческата епоха, породила даденото произведение; културната традиция и т. н.; 2) дава методологически похвати за интерпретацията (херменевтиката е един от най-важните аспекти на методологията на съвременната критика); 3) ориентира към разкриване на конкретно-историческото съдържание на културата; 4) насочва критика към неемпиричен, цялостен, концептуално-философски подход към произведението; 5) херменевтиката спомага за приложението на текста в съвременния културен живот.

Преведе от руски: Ралица Маркова

СТОГОДИШНИНАТА НА ФРЕНСКИЯ ПРЕВОД НА „ЖИТИЕ И СТРАДАНИЯ ГРЕШНАГО СОФРОНИЯ“ ОТ ЛУИ ЛЕЖЕ — 1885—1985

НИКОЛАЙ ДИЛЕВСКИ

Измина едно столетие от излизане книгата на видния френски славист и общественик професор Луи Леже (1843—1923) — „La Bulgarie“ (Paris, 1885), върху страниците на която се появил първият превод на западноевропейски език (след руския от 1877 г.) на епохалното произведение на българската възрожденска литература „Житие и страдания грешнаго Софрония“ — „Mémoires de l'évêque Sofroni“¹.

Със своя обществен аспект, отразил в своеобразно съчетание индивидуалното — Софрониево, и общонародното — българско, и самобитните езикови изобразителни черти „Житието“ на Софроний може да бъде окачествено като една от най-оригиналните творби в цялата българска литература от времето на Възраждането до днес.

Без да бъде политически памфлет, автобиографията на Софроний съдържа в себе си всички елементи на произведение, ярко рисуващо безотрадната картина на живота и безствиата на българския народ под двойното — национално и духовно — робство и угнетяване през втората половина на XVIII столетие. Въпреки отсъствието в нея на предмети политически и обществени тенденции Софрониевата автобиография въздейства върху читателя със своето безхитростно повествование, по-убедително от всеки публицистичен трактат. Силата и степента на емоционалното ѝ и познавателно въздействие се крие в нейната безизкуственост, в изобразяването на всевъзможни епизоди и ситуации из живота на Софроний и заобикалящата го действителност, написани от натура. Непреходната ценност на „Житието“ и заслугата на Софроний като негов създател се заключава в това, че той със своето перо на увлекателен разказвач — съвременник и очевидец на описваното — със средствата на все още неоформения литературен български език, съумял исторически и жизнено правдиво и реалистично да нахвърли затрогващата картина на преживяното от него ведно с българското му паство. От него като мемоарист е било възвърнато към живот в неподправен вид отдавна отминалото, запазило своята актуалност и заостреност до наши дни. Особено впечатляващо са изобразени буреносните събития на бунта на непокорния султански васал Пазвантоглу, връхлетели земите на Софрониевата епархия в края на XVIII столетие.

Характеризирайки в историко-литературен план Софрониевата автобиография, големият български литературовед и автор на статията „Автобиографията на Софроний Врачански“ Боян Пенев заключава: „Житието на Софрония ни дава онова, което не може да ни даде една суха историческа монография... Това не е мъртъв документ. ... Посредством нея ще можем да се *вживеем* в историческата епоха, да добием *впечатление* от нея. Тук именно е най-голямото значение на Житието.“²

¹ La Bulgarie II, La Bulgarie sous Pasvantoglou. Mémoires de l'évêque Sofroni, p. 81—85—141.

² Пенев, Б. Автобиографията на Софрония Врачански. — Сборник в чест и в памет на Луи Леже. 1843—1923. С., 1925, с. 155.

В светлината на казаното се изясняват подбудите, подтикнали бележития френски славист и горещ българофил Луи Леже да прояви по-особен интерес към това Софрониево съчинение. Проницателно доловил и интуитивно схванал високата националноисторическа и историко-литературна стойност на „Житието“, извеждаща го извън ограничените рамки на една локална и почти непозната българска литература, Луи Леже пожелал да го стори достоен за просветените кръгове на френската литературна общественост. Приносът на Луи Леже се увеличава и с това, че неговият превод на „Житието“ излиза тъкмо в момента, когато то е останало извън ползването на сънародниците му, заети с националното укрепване и обществено-политическото устройство на новоосвободеното си отечество. Именно в такъв съдбоносен исторически момент със своя превод Луи Леже напомня на Европа за до неотдавна забравеното, но постигнало обединение след Сръбско-българската война от 1885 г. българско племе³.

Липсата на конкретни данни и материали от архивата на Луи Леже, недостъпни за нас в София, пречатства да възстановим точната представа за творческата история на френския превод на Софрониевата автобиография. Ето защо сме принудени да се ограничим засега със събраните от нас епизодични свидетелства, само отчасти хвърлящи светлина върху нея.

Налице са достатъчни основания да мислим, че отрано проявилният интерес към българската книжовност Луи Леже се запознал със Софроний и неговата дейност много преди своите занимания с „Житието“, излязло във френски превод едва в 1885 г. Твърде е вероятно, че това запознанство било засилено и от влиянието на българския книжовник Васил Димитров Стоянов (1839—1910), с когото Луи Леже се срещнал и общувал при пребиваването си в Прага в 1867 г.⁴ Тъкмо през тези години Васил Димитров е работил върху своята публикация на Софрониевото „Житие“ по текста на Г. С. Раковски в „Дунавски лебед“ (1861), придружена с доста обстойни обяснителни бележки, излязла в 1872 г. в „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“ (в Браила)⁵, на което Васил Стоянов тогава е бил редактор. Публикацията започвала с животописни бележки за Софроний. В 1865 г. Васил Стоянов поместил в няколко броя на пражкото списание „Lumir“ своята статия за Софроний, изградена въз основа на неговото „Житие“⁶. Редовни връзки с Васил Стоянов Луи Леже поддържал и по-късно, в 1870 г., като редактор на френско-чешкия вестник „Correspondance Slave“, излизал в Прага след Френско-пруската война, на който Стоянов е бил ревностен сътрудник⁷.

В лицето на Васил Стоянов с пълно основание можем да виждаме творчески подбудител и авторитетен съветник и осведомител на Луи Леже по въпросите на българската възрожденска литература, към която Стоянов имал непосредствено отношение преди всичко като публикатор на Софрониевото „Житие“. За съжаление това творческо общуване на последния с Луи Леже не намерило отражение в биографичния очерк за Стоянов в „Юбилей-

³ Светлина. Журнал за наука, изкуство и индустрия. Г. I, кн. IV. С., 1891. Биографии, 19—20.

⁴ Стоянов, К. Славянофилството на Луи Леже и българите. — Сборник в чест и в памет на Луи Леже, с. 141. — С Васил Димитров Стоянов, първия българин, с когото се срещнал Луи Леже, той се запознал в Прага на 20. X. 1867 г. През същата година за българите и тяхното историческо минало му говорил много в Загреб хърватският историк и политически деец Франьо Рауки.

⁵ Животописание. Стойко Владиславов. Житие и страдания грешного Софрония. — Периодическо списание на Българското Книжовно дружество. Г. I. Книжка пета и шеста. Браила, 1872, 3—103.

⁶ Lumir. Praha, т. I, 1865, бр. 14, 15, 17, 18, 19. — Теодоров-Балан, А. — Софроний Врачански. За стогодишницата на новата българска печатна книга (1806—1906). — Българска библиотека, бр. 8. С., 1906, с. 14.

⁷ Дзивгов, Ал. Живот и дейност на Луи Леже. — Сборник в чест и в памет на Луи Леже, с. 16.

ната книга“ на жеравненското читалище „Единство“ (1921)⁸, в съкратено изложение повторен в книгата на Данаил Константинов „Жеравна“ (1948)⁹. А по-подробни сведения върху подобно културно съдружество на двамата публикатори на Софрониевата автобиография — българския и френския — биха могли да допринесат за по-пълно очертаване процеса на подготовката на превода на Луи Леже и на някои негови страни.

Работата върху превода на „Житието“ била започната от Луи Леже не по-късно от 1881 г., обаче кога именно и при какви обстоятелства, засега не сме в състояние да установим. Бихме могли само с доста голяма увереност да твърдим, както казахме вече, че вниманието към оригиналното произведение на Софроний от страна на френския славист било привлечено от Васил Стоянов. А публикацията му във френски превод от Луи Леже е била естествено завършек на възникналия у него интерес към „Житието“ като самобитна литературна творба от епохата на националното и просветното осъзнаване на българския народ.

Че през 1881 г. Луи Леже е работил върху френския превод на „Житието“, ни става ясно от съобщеното от Стоян Данев, тогава български студент и специалист в Париж (впоследствие министър-председател), за срещата му там с Луи Леже в края на 1881 г. Според думите на Луи Леже, казани при тази среща, „Житието“ на Софроний представлявало ценен източник на сведения за вътрешното положение на Турция в края на XVIII и началото на XIX в. Луи Леже показал на Ст. Данев и притежавания от него екземпляр на българското издание на „Житието“ и дори го запитал за един неясен за него израз в Софрониевия оригинал, като добавил, че отдавна изучава българите и тъкмо сега превежда Софроний¹⁰. Според споделеното от Луи Леже пред българския му гост с превеждането на Софрониевата автобиография той започнал да се занимава в 1881 г. (посещението на Ст. Данев е било в края на същата година) или дори може би малко преди нея. Във всеки случай в 1881 г. Софрониевото произведение е било в процеса на превод — факт, засвидетелствувал категорично от Луи Леже. От публикуването (в 1885 г.) го отделяли само няколко години, заети с подготовката му за печат. Обаче колко време точно отнела преводаческата работа върху „Житието“ не можем да определим категорично, тъй като то излязло не като отделна публикация, а в книгата на Луи Леже „La Bulgarie“, съдържаща и няколко други негови очерка. Документално подкрепен отговор на този въпрос ще сме в състояние да дадем само имайки на ръка точно датирани (дневникови и т. п.) данни. Творческата биография на „La Bulgarie“ като цялостен труд представя отделен изследователски обект, намиращ се извън рамките на нашата статия. Върху нея можем да мислим само при наличието на повече архивни данни, ако такива се открият в книгата на Луи Леже.

Що се отнася до екземпляра на „Житието“, показан от Луи Леже на Ст. Данев, то това е била публикацията на Софрониевата автобиография на Васил Стоянов в „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“ (1872), придружена от обяснителните бележки към текста — „Забележките“, твърде полезни за френския преводач. Тя вероятно се съхранява и днес в библиотечната сбирка на Луи Леже¹¹. В условията на работата в София сме лишени

⁸ Василев, Д. Васил Димитров Стоянов (Кратки животописни бележки, извлечени из мемоарите на последния). — Юбилейна книга на жеравненското читалище „Единство“. По случай петдесетгодишнината му. 1870—1920. С., 1921, 254—283. На с. 278 изглежда другите по-важни трудове на В. Д. Стоянов не е отбелязана неговата публикация на Софрониевото „Житие“. Не се споменава в животописните бележки и за близостта на В. Д. Стоянов с Луи Леже.

⁹ Константинов, Д. Жеравна в миналото и до днешно време. Историко-битов преглед. С., 1948. Васил Д. Стоянов, 187—194.

Тази празнина в двата животописни очерка може да бъде запълнена едва след по-щателни издирвания в архивите на Луи Леже и В. Д. Стоянов, в които биха могли да бъдат открити ценни за нас свидетелства за сътрудничеството между двамата. Да се надяваме, че вестите за връзките им ще намерят място в монографията за В. Д. Стоянов на чешката славистка Венцислава Бехиньова.

¹⁰ Д-р Данев, Ст. Спомен. — Сборник в чест и в памет на Луи Леже, с. 326.

¹¹ За това, че Луи Леже притежавал тома на „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“ от 1872 г. с превода на „Житието“ от В. Д. Стоянов, научаваме от писмото на Луи Леже от 22. XII. 1873 г. до управата на „Дружеството“, в което той благодари за изпратените му тела на „Списанието“. В същото писмо той уведомява, че пратил

от възможността да установим била ли е известна на Леже и публикацията на Софрониевото „Житие“ на Георги Раковски в белградския „Дунавски лебед“ (1861)¹², а също използвал ли е той руския превод на „Житието“ в петербургския „Славянский сборник“ (1877)¹³.

За отбелязване е, че двамата други българи, срещали се с Луи Леже в Париж почти в същото време: М. Сарафов (бъдещ министър) — в 1880 г., и Юрдан Михайлов — в 1883 г. (по-късно негов биограф в сп. „Светлина“, 1891 г.), дори не загатват за някакво споменаване от Леже за заниманията му със Софрониевото „Житие“¹⁴. А тези години — 1880—1883 — са били тъкмо период на работата на Леже върху превода. А може би и двамата в своите бегли спомени за срещите с Луи Леже в Париж са просто отминавали казаното от него за заниманията с „Житието“? За истинските причини за това се въздържахме да направим окончателни съждения. Не можем да премълчим само, че в своя кратък очерк „Луи Леже и България“¹⁵ Юрдан Михайлов с една дума отбелязва книгата „България“ („La Bulgarie“) измежду капиталните му съчинения — и толкова. Не по-малко е пестелив той спрямо „La Bulgarie“ и френския превод на „Житието“ и в биографичния си очерк за Луи Леже в списание „Светлина“ (1891)¹⁶.

Още в годината на излизането на книгата на Леже „La Bulgarie“ (1885) с превода на Софрониевата автобиография в „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“ се появил отзив за нея (подписан с инициала В., възможно — Васил Стоянов?). За жалост за превода на „Житието“ в него са отделени само пет реда: „Втората статия е озаглавена „България под Пазвантооглу“. — Воспоминания на епископа Софрония“. Това е прост превод на известното „Жизнеописание“ на приемника на Паисиевото дело, Врачански Софрония, обнародвано в периодическото списание на Б. Книжовно Дружество. Г. I. Браила. Кн. V, 1872 г.“¹⁷

Тази неоправдана от дишеино литературоведско гледище краткост и хроникалност на прещенката на френския превод на Софрониевото „Житие“, бихме казали сензационен в анализите на френската и дори европейската литература, е била неизбежен израз на недооценяване на същинското значение на превода в общоевропейски културен и политически план. Авторът на рецензията за „La Bulgarie“ не си е дал сметка за голямата роля, изиграна от превода на Луи Леже като пръв превод на Софрониевото „Житие“ на западноевропейски език, извел една чисто българска литературна творба на общоевропейска културна арена. Истинското историко-литературно значение на това крупно книжовно явление е било съзряло и по достойнство оценено по-късно, успоредно с признаване високите качества на Софрониевия животопис, от който е бил направен френският превод.

Недостатъчната библиографска обработка на българския следосвобожденски периодичен печат пречи да знаем имало ли е и други отзиви за книгата на Луи Леже в годините, непосредствено близки до времето на излизането ѝ — в кои печатни български органи и какви? Нас те биха интересували преди всичко като съдържащи между другото и отзвучи и прещени за превода на Софрониевата автобиография като историко-литературен и обществено-политически факт. Обстоятелствата обаче принуждават да се задоволим сега само с изнесеното, което не дава представа за отношението към тази книжовна проява на френския славист и политик на съвременната ѝ българска литературна и публицистична общественост. А priori следва да предположим за наличие в българската периодика и на други рецензии. Интересно

отзив за него в „La Revista Europee“ (de Florence)“ (БАН. Научен архив, инв. № 279) 1951 от архива на В. Д. Стоянов. За тази справка дължа благодарност на др. Е. Нончева от БАН).

¹² „Дунавски лебед“. Г. II. Белград, 1961, бр. 55—61.

¹³ Софроний, епископ Врачански и его время (1739—1810). — Славянский сборник. Т. II. Издание С.-Петербургского славянского благотворительного общества. СПб., 1877. IV, 5—26. (руски превод на „Житието“, без коментарий).

¹⁴ Сборник в чест и в памет на Луи Леже, 323—324 и 317—322.

¹⁵ Пак там, 317—322.

¹⁶ Вж. забел. 3.

¹⁷ La Bulgarie par Louis Léger, professeur au Collège de France. — Периодическо списание. Четвърто течение. Книжка XVIII. Среден, 1885, с. 465. Ако се осламяме на думите на Ал. Дзизгов, че „На другия ден след Съединението Луи Леже издава книгата си „България“ (шит. статия, с. 19), трябва да приемем, че тя е излязла в началото на месец септември 1885 г.

би било да ги потърсим и във френския печат. Да се надяваме, че и едното, и другото ще намери своето осъществяване в бъдеще като принадлежаща задача на българската библиография¹⁸.

„Mémoires de l'évêque Sofroni“ трябва да влезат по-дълбоко в ползването на българските литературни истории, текстолози и специалисти по теория на превода като заслужаващ изследователско внимание обект. От по-обстоен текстоложки анализ се нуждаят и публикацията на Софрониевия оригинал в предаването му от В. Д. Стоянов, по който е бил извършен френският превод на Луи Леже¹⁹.

Но преди да характеризираме превода на Луи Леже и да го съпоставим със Софрониевия текст, интерпретиран от В. Д. Стоянов, нека се спрем накратко върху общото съдържание на „La Bulgarie“ и да окачествим присъствието в книгата на „Mémoires de Sofroni“ като нейна органична съставка.

Книгата започва с предговор — „Avant-propos“ (V—XVIII), в който се очертава политическата и битовата обстановка във Видинския край в годините на бунта на Пазвантоглу, отразена върху страниците на Софрониевото „Житие“.

Тя включва пет очерка, обединени с обща, българска проблематика, средишно и членно място сред които засема първият — „La Renaissance littéraire des Bulgares“ (3—77), няколко страници (57—59) са посветени на Софроний. Като дата на смъртта му е посочена погрешно 1815 г., което се дължи на тогавашните биографични данни за него. Като илюстрация към изложеното в предшестващия очерк на второ място в книгата е поместен очеркът „La Bulgarie sous Pasvantoglou. Mémoires de l'évêque Sofroni“ (81—141) с подзаглавие „Mémoires de Sofroni“ (85—141) — центърът на нашите интереси и внимание. В последователност се изреждат още три очерка: „La littérature contemporaine en Bulgarie“ (145—179), „Les Bulgares de Macédoine“ (183—198) и „Les deux Bulgaries“ (201—228). Такъв е общият облик на труда на Луи Леже — свидетелство на оформените му тежениия към българската тематика с нагледжания на въпросите из областта на българското литературно възземање, ярък израз на което е било Софрониевото „Житие“²⁰.

Очеркът „La Bulgarie sous Pasvantoglou“ разкрива пред френския и европейския читател върху широк повествователен фон картината на една твърде трагична епоха в историческото битие на българското племе под чуждоземното османско робство. Това са размириите години от последното десетилетие на XVIII в., предизвикани от бунта на турския феодал в Северозападна България Осман Пазвантоглу, провъзгласил се в 1794 г. за независим от султана владетел в силната крепост Видин и в цялата ѝ област. От военните действия и безчинствата на султанските войски, изпратени за потушаване бунта на Пазвантоглу, и от върлуващата на кърджалийските орди на Пазвантоглу е страдало особено жестоко поробеното българско население от този край, в който се намирала и епископската епархия на Софроний Врачански. Началните страници на очерка, посветени на беглото описание на епохата, представлявали въведение към фабулната канава на Софрониевото „Житие“, без което разказването в него едва ли е могло да бъде възприето и уяснено от френския читател, чужд на описваната среда и политическа обстановка.

¹⁸ В по-ново време упоменавания за интереса на Луи Леже към Софроний Врачански и неговото „Житие“ срещаме в статията на Ал. Дзивгов „Живот и дейност на Луи Леже“ (вж. заб. 7), излязла преди това в отделно издание на френски език — „La vie et l'oeuvre de Louis Léger“. S., 1923. В нея „Житието“ обаче погрешно е наречено „Софроние“, с популярно наименование, дадено от българския народ на Софрониевия „Неделник“ (Кириакодромон), вж. с. 19. За превода на Софрониевата автобиография от Леже споменава и Н. Бобчев в „Летопис на Българската академия на науките“, VII, 1923/1924. С., 1926. Луи Леже, с. 54. Очерк за Луи Леже (заедно с библиографията) помества Христо М. Йонков в книгата си „Приятели на българския народ“. С., 1971, 135—146, библиография — 145—146. Справката дължа на любезността на Николета Николова от НБКМ.

¹⁹ Със своите редакционни, правописни и пунктуационни поправки, внесени в публикуваният от Г. Раковски текст на „Житието“, който го затруднил с „неразумителните си места“, В. Д. Стоянов още повече го отдалечил от Софрониевия протограф.

²⁰ Знаменателно е, че първите лекции по българска възрожденска литература на Луи Леже в „Collège de France“ за епохата на Пазвантоглу били изградени върху данните в Софрониевото „Житие“. Вж. Бобчев, Н. Пос. статия, с. 54.

Френският превод на „Житието“ е предшествуван от кратки уводни думи (с. 81—84) и е снабден с малки обяснителни бележки под линия към по-трудно разбираеми думи, изрази и някои реалии, отдалечени от съзнанието на френския читател. Обаче цялостен коментар към текста липсва, макар че в стъкмяването му преводачът Луи Леже би могъл да бъде значително улеснен от обясненията към Софрониевия текст на В. Д. Стоянов. Но и поднесеното от Луи Леже на западноевропейския читател посредством френския превод било достатъчно за създаване у него не само на познавателна, но и на емоционално обогатена представа за изживяните от българина-роб страдания, споделени с него и от самия поп Стойко-Софроний, и достатъчно да предизвика симпатия към сънародниците му.

Наистина за Софроний — книжовник и автор на „Житието“ — Луи Леже съобщава в твърде сбита форма, като предаваща на него той сам да повествува за себе си и за изживяните, прекарани от него, върху обширната панорама на общонародните премежия. Съставителят на очерка правилно е схванал, че непосредственото общуване на читателя с автора на широкообемната и впечатляваща автобиография, отразена върху битовия и историческия фон, ще въздействува на него много по-действено и по-заострено от всякакви пространни обяснения.

Но изложението в книгата не е обединено напълно от историко-литературни оценки и изводи, засягащи творческата характеристика и мястото на Софроний Врачански в общия литературен и културен български процес. Това е първата научна информация за Софроний в западния печат. Вярно е, че тя не надвишава равнището на тогавашното българско литературознание. Но и съобщеното било напълно достатъчно за осведомяване на френския читател за българина Софроний като личност и книжовник. От един западен българовед, какъвто се очертавал Леже в края на миналото столетие, надали бихме могли да очакваме някакво научно открителство в една все още слабо проучена област на българската литература.

Ето как характеризира Луи Леже Софроний и неговото „Житие“:

„Изтезанията, претърпени от Софроний, и за които той разказва в своите спомени, ще дадат на читателя представа за дългото мъченичество, на което бил подложен в онова време българският народ. По-долу е даден преводът на този ценен документ.

Паисий бе вече описал на българските тяхното славно минало. Софроний изобразил кървавите изтезания на настоящето. И двамата по различен път пробуждат националното съзнание. Софроний заслужава особена почит от страна на своите съотечественици поради това, че той е първият епископ, осмелил се да проповядва в XVIII в. на български език. Той посвещавал цялото си свободно време извън изпитанията си на обучаване българската младеж на майчиния език. Принуден да потърси убежище в чужбина, той продължава да пише книги за просвещаването на своето паство, което се наложило да изостави. Към всичките негови заслуги трябва да прибавим и почетното място, заемано от него всред всички онези, които са допринесли за изграждането на българската нация.“²¹

Тази оценка на Софроний, заел достойно място в пантеона на българските възрожденци-просветители, отговаря изцяло на нашата представа за него като напълно реална и в светлината на съвременната историко-литературна наука. С нея Луи Леже се очертава пред нас като един от най-ранните ценители на Софроний Врачански — създател на изключително впечатляващо и оригинално литературно творение, превърнато в културно достояние на западния свят.

Езикът на Софрониевото „Житие“ е качествен от Леже като своеобразна смесица („une sorte de compromis“) на църковнославянския със съвременния български с многобройни турцизми²². И тази констатация на Леже запазва своята стойност и в наши дни.

Накрая бих желал да онагледя началото на френския превод на „Житието“ в успоредното му представяне с българския оригинал в публикацията на Васил Д. Стоянов. Това съпоставяне естествено далеч не е в състояние да създаде задоволителна и пълна представа за истинските качества на превода на Луи Леже и е само малка илюстрация на об-

²¹ La Renaissance littéraire des Bulgares, 57—58.

²² Mémoires de Sofroni, p. 83.

щото му звучене. Френският превод на Леже очаква авторитетен анализ, възможен само в обсега на специално монографично проучване. Както казахме вече, той е направен по изданието на „Житието“ на Васил Д. Стоянов, използвал текста на Георги Раковски в „Дунавски лебед“, но със значително променен правопис. Даваме редакцията на Васил Д. Стоянов в съвременен вид (по технически причини, както и поради това, че нейният правопис не би могъл да намери каквото и да било отражение в превода). Типичното за ортографията ѝ х заменяме с в.

„Аз грешний в чловецех родих се на село Котел от отца Владислава и от матери Мария, и положили първое име мое Стойко. Като съм бил три лета, приставила се мати моя и отец мой поял другу жену, што беше люта и завистлива, и родил със нею мужское дете, и тъкмо свое дете гледаше, а мене все отритваше; и като бих деветя години, подадохъ ме на книжное учение, понапред не би възможно да пойдъ на учение, по што повише болен и немощен бях. Като пойдох на учение, голямо прилежание и остроумие имах, и скоро изучих простое чтение, понеже у Болгария не има философское учение на словенский език, наченъх да учъ по греческий език, и изучих Октоих (часослов). Като наченъх псалтир (песник), прииде вест, как се преставил отец мой на Цариград от чумата в лето 1750, останъх аз без отца и без матер.“²³

За точността, езиковата структура, адекватността и стилистическия колорит на преведения откъс от френския превод предоставяме да съдят компетентни специалисти-романисти. Обективно и обстойно аргументирано впечатление от неговия текст ще могат да придобият само при по-обхватно и по-вгълбено запознаване с превода като цяло, което ще компенсира фрагментарността му в рамките на статията. Цитираният откъс е само работна проба — подкана към такова запознаване, което френският превод на Софрониевото „Житие“ — плод на творческото перо на Луи Леже — заслужава и отдавна чака.

Нашата статия е предимно мемориална и е израз на признание на културните заслуги на видния френски славист пред българската нация. Познавателната ѝ стойност накарва недостатъчността на необходимите фактически свидетелства, все още неостанали достъпни на днешната архивистика, твърдва очакваща публикация. Тя е само предизвестие и импулс — да се надяваме — за едно предстоящо изследване на същата тема, опряно върху по-богат биографичен материал и извършено *lege artis*.

Авторът ѝ ще бъде морално възнаграден, ако съобщеното в статията пробуди оправдан интерес у български литературни историци към френския превод на Софрониевата автобиография, втори по време след руския, за който днешна социалистическа България дължи на Луи Леже общонародна благодарност!

„Pêcheur parmi les hommes, je suis né au village de Kotel de mon père Vladislav et de ma mère Marie, et ils me donnèrent le prénom Stoiko. Lorsque j'avais trois ans, ma mère mourut et mon père prit une autre femme. Elle était méchante et jalouse, il eut d'elle un fils. Elle n'avait d'yeux que pour cet enfant et ne pouvait me souffrir. Quand j'eus atteint l'âge de neuf ans, ils m'envoyèrent à l'école, je n'avais pas pu y aller plus tôt à cause de mon état de santé. A l'école je montrai beaucoup d'application et d'intelligence et j'appris en peu de temps la lecture courante. Il n'y a point en Bulgarie d'enseignement philosophique (sic) en langue slave. Je commençai donc à étudier le grec et j'appris par coeur l'octoïc. Au moment où je commençais le psautier, arriva la nouvelle que mon père était mort à Constantinople de la peste, en 1750. Je restai donc sans père et mère.“²⁴

²³ Животописание, с. 52.

²⁴ Mémoires de Sofroni, p. 85.

ТОДОР ПАВЛОВ

„Новият живот“ — така обобщено по инерция наричахме дните, които вече се налагаха, годините на социалните и социалистическите преобразования, по косвеното им определение не дразнеше и не палеше аполитичните граждани, дребните собственици; „новите хора“ — те пък бяха носители на цялата нравственост и добродетелите на всеобхващащия хуманизъм, щом като бяха рискували и живота си заради революционната идея, не бяха тръгнали към нашите години от вчера... Няма да правя исторически справки, няма да се връщам в края на миналия век. И макар че тия, дето ги срещаме по улиците, още носеха бледостта на затворите и приведените им рамене още не бяха се изправили от гладуването по гори и балкани, движението имаше свои ветерани. Не бяха един и двама, които лично бяха слушали и разговаряли с Димитър Благоев — Дядото, с Георги Кирков — помнеха, кажи го, Бузлуджанския конгрес. И все пак те бяха известни в по-тесен партиен кръг. Като изключим Георги Димитров, станал знаме и символ на световния пролетариат и прогресивните движения след Лайпцигския процес, и строгата и малко загадъчна популярност на Васил Коларов не толкова като един от водачите на Септемврийското въстание, а като генерален секретар на Коминтерна („Интернационал“ и „Коминтерн“ звучеше някак загадъчно за нас, младшите), най-популярен сред дейците на Комунистическата партия у нас бе Тодор Павлов. Освен това Димитров и Коларов живееха в Москва, а Тодор Павлов бе за хората, които го познаваха и бяха работили с него, „бачо Тодор“.

Навярно читателят е забелязал, че тук, както никъде досега, си служа с усложнени изречения — главни, допълнящи, обяснителни и т. н., — защото се опитвам да подражавам малко на Тодор Павлов не по „съдържание“ на изложението, а по „форма“, защото той се беше наложил с множеството си публикации, а, както знаем, печатът е велика сила. С отделни свои трудове, статии, спорове доказваше „материалистическото“ разбиране за света и обществото, а в областта на изкуството — предимствата на „новия художествен реализъм“ — така се наричаше тогава, по цензурни съображения, социалистическият реализъм. Фигуративно казано, той бе стожерът, около който Сава Гановски—Трудин, Жак Натан, Петко Кунин и др. мачкаха сламата на дребнобуржоазното мислене, за да отвейт чистото зърно на марксистическата мисъл. Освен с перата си тези хора бяха участвували активно и в революционните борби и публични трибуни, бяха съдени и лежали в затворите и концлагерите — събираха им се общо със сегашните мерки „четири-пет петилетки“, та това им придаваше допълнителна тежест.

Нашата интелигенция посрещна великия прелом на Девети с ярко изяви творци във всички области на изкуствата, философията, културата. Почти всички те бяха взели някакво активно участие в борбата срещу фашизма, а Вапцаров, един от върховете на родната ни поезия, бе разстрелян като член на Военния център към Централния комитет на партията. Няма да изреждам тук имена, за тях ще стане дума в страниците на тази книга по-нататък — сега само маркирам общото положение. И макар че те поеха вече ръководството на културния фронт, като бяха дошли от концлагери, затвори, партизански отряди, Тодор Павлов някак се отделяше от тях. Така беше поне за мене и не вярвам, че ме е респектирала само беловласата му грива и огромната му фигура.

Къде съм чул за първи път името на Тодор Павлов, не помня. Навярно е било в читалището на баща ми, където тогава се получаваха всички книги на издателство „Нов свят“, а и всички легални издания на тогавашната Работническа партия. Хората са говорели с

* Откъс от книга втора на „Началото на пътя“ — „Безсловесният глас на автографите“. Бел. авт.

голямо уважение за него и у мен е останало впечатление, че това е най-големият мислител, който се бори срещу несправдата и от чието слово се бои даже и властта, но е безсилна да го възпре. Имаше у нас една книжка, купена от пътуващ книжар, за хората от затвора и за един Диньо Едноокий, от което ми стана ясно, че авторът е споделял тежкият живот на борците, затваряни, както Захари Стоянов, в тъмница. И друга една — тичница — „Що е изкуство“, но буквите в редовете постоянно ми се изплъзваха и аз се отказвах да я чета. В няколко подлистника на вестник „Литературен глас“ — той излизаше в дванадесет страници, а навярно и в няколко броя — прочетох една дълга статия за творчеството на непознатия за мене тогава поет Венко Марковски. Какво съм разбрал от нея, сега не мога да си спомня нищо. Цитираните стихове бяха на диалект, та не можах да почувствувам силата и красотата им. Помня, че май ме смути. Бях ученик в прогимназията, декламирахме стихотворението на Вазов „Не даваме я, не, земята мила. Земята на светите ни отци. Не даваме праха на Самуила и славата на двамата светци!“, а излизаше, че хората, които живеят в тези земи, са пак наши братя, но са вече друга националност, друг народ, със свой език. Ей това нещо не можах да проумея, но щом беше писано от Тодор Павлов, значи той имаше право и моето мнение в случая нямаше никакво значение. Не съм и допускал тогава, че срещу национализма и великобългарския шовинизъм нашата Партия бе дала своето компромисно съгласие по македонския въпрос, за да се потуши най-сетне „клокочещият вулкан“ на Балканите.

Когато отидох ученик в Габровската гимназия, оказа се, че там името на Тодор Павлов бе на особена почит. Бил тамошен зет и жена му, Гана Павлова, също била „храбра“ жена. Сприятелихме се с един неин родственик — Стефан Василев, на когото кой знае защо казваха „поета“, който ми говореше с особена почит и за двамата. Войната бе почнала. Тогавашната пропаганда изтъкваше „месианството“ на фашизма“, като подкрепяше това свое твърдение, че и Съветският съюз бил негов благосклонен съмишленик. Нали имаше сключен пакт за ненападение между двете страни. Но имало и други гласове, които отразявали лекомислените — Тодор Павлов написал брошурата „Против объркването на понятията“, която Стефан ми даде да прочета. Пак същата категоричност, с каквато беше написал статията си за Венко Марковски, като че ли авторът удрише с юмрук по масата и доказваше правотата си — фашизмът си е човеконенавистничество, мракобесие, кървави погроми над всичко прогресивно и не можеше да има нищо общо с комунистическата идеология. Сключеният пакт е израз на миролюбието на съветската страна, но не и съгласие с хитлеризма. Не мога да днешната дата да кажа, че съм бил съвсем наясно с международното положение, защото понякога някои махали на Габрово осъждаха с лозунги, които явно пишеха ремсисти и комунисти и заклеяваха световния капитал и плутократите като виновници за днешната война. Преведено на прост език, значеше, че Англия, пък и Франция са тласнали света в тази касатина.

Най-сетне, от една пътуваща книжарка, и аз се слобих с една книга на Тодор Павлов, „Нация и култура“, и не мога да твърдя, че я прочетох на един дъх. Мъчих се над всяка страница и я „разбрах“. Бях шестнадесетгодишен и, като се върна в младостта си, мога да споделя сега какво бях попил и усвоил от прочетеното... Изкуството също така било продукт на материята, но на най-висшата човешка материя... Хората на изкуството пресъздават субективно обективната действителност, като внушават на нас, консуматорите на изкуството, не само своето емоционално отношение, а и социалната си заинтересованост в нея. Но това, което казват, не се изчерпва само като в уроците по литература: „Какво е искал да каже писателят?“, а разгръщат социалните пластове на обществото... Че изкуството е потребно за човека, но като социална потребност, защото чрез него той преосмисля своето битие... Нали е повече от ясно колко дълбоко бях навлязъл в „теорията на отражението“?... Но аз харесах книгата и заради една съвсем частна подробност: в нея пишеше за нашенца, съученика на баща ми Илия Бешков, и то все положителни неща. Имало и при него разминаване на „мироглед“ и „художествен метод“, но той бе в идеологическа приповдигнатост за сметка на твореца.

Четох дебели романи от руски и френски класици и, въоръжен с „метода на познанието“, се мъчех да разбера точно кой момент от историческото развитие на даденото общество илюстрират, понякога се „разгваха“ и в общочовешки план. . . Сега квалифицирам оня период от живота ми като „вулгарен социологизъм“, но тогава не съм знаел за това понятие. Жалко, че и днес има хора, прочели не една книга по тези въпроси, които си останаха все на същото място. То е като заболяването от „заушки“ в детските години — у някои мъже дава поражение за цял живот — остават стерилни. Знаех, че ще изглеждам смехен в очите на другите, ако го споделя с тях, затова си го таях в себе си и бях особено горд с откритието си — умеех да надниквам зад думите, а не като другите, които четяха редове от букви. . .

Но да оставим какво е било в ония дни, а да се върнем в нашето време, защото искам да разкажа за Тодор Павлов, такъв, какъвто аз съм го виждал. . . Съобщението, че е член на регентския съвет, не предизвика у никого недоумение или пък някакви възражения — той бе изявен революционер с авторитет на учена глава и мястото му беше там, в ръководството на страната тъкмо в този момент. Другите двама — професор Венелин Ганев и Цвятко Бобошевски — се коментираха от време на време, но щом за тях беше дала съгласието си и Партията, значи бяха все пак „наши“. По спомени на участвували в революционната нощ, взети от книгата „Ден последен — ден първи“, той посрещнал победния Девети в кафенето на интелектуалците „Цар освободител“, излязъл да се види с някои приятели, да си честитят Победата. Към десет часа се разделил с тях, защото и по радиото чул, а и идвали хора, да отиде вече да си заеме мястото в тогавашното Министерство на войната, защото щели да го правят „цар“.

И нали беше популярен, хората разказваха за него с обич весели случки от живота му, от които ставаше ясно, че обича шегата, острата дума и най-вече, че умееше да се шегува със себе си, което значеше духовна сила. . . Погледнал през прозореца на жилището си и виждал на улицата долу, че пази въоръжен милиционер. . . „Тъй ни е било писано на мен и на така ти Гана — казал на госта си — цял живот да ни пази човек с пушка. . .“ Ораторите — а те бяха толкова много, че дори и Еренбург, посетил страната ни по това време, бе възкликнал: „В България има хубаво вино и много оратори!“ — като предупреждаваха за трудностите, които предстоят, цитираха пак Тодор Павлов: „Чака ни много труд, пот. . . Пак няма да можем да се хванем с така ви Гана под ръчка и да се разхождаме по жълтите плочки на „Царя“. . .“ Освен с държавните работи Тодор Павлов намираще време да продължи активно и литературната си дейност. Някои от статиите му имаха малко програмен характер — „С перо и меч“, — други бяха по актуални литературни и философски въпроси. Воюваше! . . Новата култура трябва да обедини всички творци, които са стояли на демократични позиции през годините на фашизма и те да дадат своя принос в изграждането на „новото общество“, но трябва да гледат нашата съвременност с метода на социалистическия реализъм и за отпразна точка да им служи революционното развитие на обществото. Идваше ерата на социализма и комунизма — нов, по-висш етап на общественото развитие.

Преиздаде и някои от старите си трудове и капиталната си книга „Теория на отражението“. Навярно са се свършвали бързо — хората искаха да разберат и да виикнат в същността на нещата, които ставаха вече у нас. С тази „Теория на отражението“ е свързана една от най-сполучливите шегки на бай Вичо Атанасов, народен учител от Дивлядово, Шуменско, също човек на изкуството, събрат по съдба от концлагера „Еникьой“. Срещнали се по това време и започнали разговор по държавните въпроси. . . „Как е положението по вашия край, държите ли здраво, как е настроението на хората?“ „Остави се, лошо, бачо Тодоре! Продават си воловете, имотите, започнаха къщите вече. Дават мило за драго!“ „Че другарите там не виждат ли какво е положението, защо не вземат мерки? И какво точно се е случило?“ „Остави се — всичко вече дават, да си купят твоята „Теория на отражението“.“ Бай Вичо имал да си връща на Тодор Павлов, защото го нарекъл заради рисунките му в концлагера на завоя на реката „Вичо Завойски“. — Купих си и аз тази дебела като телефонен указател книга — голям формат със сивкави или светлорозови корици. Започнах да я чета и веднага разбрах, че не е за моите двадесетгодишни уста лъжица. Разризах я все пак докрай — тогава книгите се продаваха необрязани на машина и в книжарниците се продаваха специални луксозни сувенирни ножове за разрязване на прочитните книги — да видят всички,

че съм я чел докрай и за мое най-голямо изумление видях, че на последните страници бяха отпечатани някаква критика за книгата от съветски учен и отговорът на самия автор по повдигнатите въпроси.

Авторитетът на Тодор Павлов беше тогава за мене толкова голям, че сметнах за кощунство някой да се осмелява да го критикува. Но след като сам бе отпечатал статия срещу себе си, сметнах това за още по-голяма сила. А с триумфиращия, смазващ опонента му отговор, той отново излизаше победител в спора. За първи път виждах такова издание. Това, че опонентът беше неизвестен за мене човек, още повече засили недоумението ми. Грешките на Тодор Павлов можеха да посочат само ръководителите на съветската държава. Толкова високо съм го поставил тогава. Не съм и допускал тогава, че Тодор Павлов печата двете статии заради своята, защото в нея дообяснява казаното в много страници преди това и изпуснатите съществени моменти.

Когато дойдох в София, вече нямаше регентство — и аз бях гласувал за Републиката, първото ми гласоподаване като зрял политически и пълнолетен гражданин — двадесет и една годишен. И нали от младостта му подир него са вървели агенти или е минавал по улиците, конвоиран от стражари, а след това пазен и от наши милиционери, сега Тодор Павлов кръстосваше с едри крачки столицата. Едър, малко поприведен напред, винаги с черно пардесо, което още по-ярко контрастираше на буйната му побеляла коса. Обикновено беше сам — бързаше зянакѝде — или го придружаваше някой срещнат познат, който говореше разпалено, а той само кимаше с глава. Понякога ми се струваше, че той не слушаше придружителя си — та малко ли хора искаха тогава да се приближат до него и да бъдат видени с кого минавал по улиците.

А иначе Тодор Павлов беше съвсем достъпен за всички. Виждал съм го неведнѝж в новооткрития салон на Камарата на народната култура, където ставаха писателски събрания или културни чествувания. Идваше сам — никога не съм го виждал „под ручка“ с често споменаваната от него с обична шега и уважение „кака Гана“ — седаше някъде в предните редници, събличаше пардесюто си, премяташе го на облегалката на стола, кимаше на познатия край него и се заслушваше напрегнато. Понякога се обаждаше от място — одобряваше казаното или провокираше говорещия да уточни позицията си. Чувал съм, че вземал думата с изказвания на писателските събрания, но там ние още няммахме право да присъствуваме... И през лятото на четиридесет и седма година имах щастието да седя редом с него в същия този салон и имах възможност да го разгледам отблизо.

Провеждаше се Третата национална конференция на литературните кръжоци от провинцията — имаше такъв опит за обединяването им в отделен съюз, даже имаха и печатен орган — „Литературен подъем“, който излизаше в Стара Загора. Имаше някаква тенденция да се узакони нов творчески съюз. Но тя срещна съпротива — заличават се границите между провинцията и столицата, Съюзът на писателите е вече друга организация и всичко талантиливо ще бъде прието, няма защо да се разкъсват силите... И на втория ден на тази конференция изказванията продължаваха с попарени надежди, вяло. И най-неочаквано за всички, след като дойде Тодор Павлов, потърси с поглед къде да седне и тъй като на задните редове имаше до мене празен стол, седна на него. Напрегнат, малко нервен, от време на време се надигаше и оглеждаше салона. Кимна с глава на седящия до мене Александър Геров, с когото току-що се бяхме запознали — значи те се знаеха, — и погледът му пак зашари по редниците, като че ли търсеше някого.

Тогава още нямаше практиката на големите президиуми. В дъното на салона имаше маса и на нея седеше само председателствуващият заседанието, навярно и стенографът, затова не го поканиха да седне отпред. Като огледа добре салона и отдъхна малко — бе бързал, дишаше уместено, — изчака паузата между двама говорещи и стана от мястото си. „Идвам направо от Народното събрание, където водим битка с опозицията... Ама каква битка само... Казаха ми някои другари, че не са зачетени, че на тези заседания не присъствувал никой от водещите писатели... Казаха ми и аз тръгнах насам...“ Председателствуващият го покани да дойде на трибуната и оттам да говори... „Мога и от място, защото това, което ще кажа, не е толкова важно... Гледам тука сред вас стария ковач Димитър Полянов, младите

фурнаджиев и Караславов... А, ето и другарката Елисавета Багряна е тука... По-младите — Никола Маринов, Ст. Ц. Даскалов... Председателят на Съюза Людмил Стоянов и секретарят му Младен Исаев... Ха, ето ги и най-младите — Асен Босев, Петър Пондев... Значи не е така, както са ме информирали... Цветът на нашите писателски сили е тука!... Продължавайте си работата, аз ще послушам."

И остана. Тя, които взеха думата, се посмутиха от неговото присъствие, а навярно искаха да защитят гневно предложението си. Тодор Павлов изелуша всички. Стоеше на стола някак нервно, от време на време трепваше, като че ли искаше да пресече или допълни някого, но повече не се обади... Остана и за литературното четене накрая, където се извиха, избраци от специална комисия, най-надеждните млади творци. Дойде с нас и на специална вечеря в „Ариана“. Имаше много познати сред участващите в конференцията „провинциални писатели“, разговаряше, шегуваше се с тях. Особено сърдечен беше с машиниста от пловдивското депо, поета Теньо Казака. Беше един от младите хора, които често се срещаша сред всеотдайните революционери тогава — да изрази в стих готовността си да изгори в борбата за социална справедливост. А Казака го беше доказал това и на практика — фантастично дръзко бягство от пазарджишкия затвор, невредим след обстрела на цялата затворническа охрана, партизанин в Родопите, след победата отново се върнал на железничарския си пост, но метастазата на поезията го душеше до самата смърт. Почина в наши дни след поредната операция на бъбреците — успя да издаде няколко книги, но проза.

Двамата, изглежда, се знаеха от по-рано. Навярно поетът-работник бе изпратил стихове и чакаше да чуе сега мнението на мастития критик. Говореше само Тодор Павлов — отделиха се настрана, — като отвреме навреме махаше отсечено с ръка или предупредително подчертаваше нещо с вдигнатия показалец на дясната си ръка. Казака слушаше като провинил се ученик. Седнаха един до друг на банкетната маса — всички с официалните си дрехи, машинистът с омаслено яке, но това не влияеше на самочувствието му. Разговорът между двамата продължи и по време на вечерята. Поетът извади някакви листове, четоха написаното, Тодор Павлов сочеше от време на време нещо в текста, другият поправяше. След единствената надраница, която беше едновременно и за „добре дошли“, и „за раздяла“, Тодор Павлов почука по чашата си и даде думата на Теньо Казака. И вместо стихотворение за сравнения и смърт, за готовност да даде живота си за делото — той имаше право, защото е бил и в партизански отряд, пък и такива стихотворения тогава се пишеха и от хора, които не бяха и помиринали барутен дим, — той прочете едно весело, закачливо стихотворение за протеклата конференция. Беззлобно се хиперболизираха попарените надежди, но и благодарността, че нашего брата е бил зачетен и изслушан, та дори седи сега и на една маса със светилата на литературата ни, че сред многото оратори и „водовъртежен говор“ той все пак е чул нещо и от „бачо Тодор“. Някой се обади, че самият бачо Тодор е внушил на поета да тури и неговото име, та да се обезсмърти и той. Той прие шегата — с Теньо Казака били безсмъртни, какво не им е минавало през главата, и пак оцелели, та едно стихотворение нищо нямало да прибави към славата им.

С това, че се държеше свойски с всички писатели, че ги знаеше по име, че житейските им пътища все се бяха кръстосвали някъде, че намираще с всеки да размени думи, ми стана и на мене някак близък, макар че нямаш кураж да се доближа до него. Минаха доста години и на мен ми се отдаде случай да се срещна с него на четири очи, а не само на събрания и чествувания.

Работех в „Литературен фронт“. Получи се едно писмо от Университета срещу академик Романски — пенсионирали го и той занесъл у дома си не зная колко хиляди машинописни страници студентски дипломни работи. И сега амбишираните професори си ги искат, той не ги дава. По това време израз на лоялност към идеологическата работа на партията беше отношението към въпросите на езика. Беше подета акция срещу съветския езиковед академик Мар — Сталин го обвиняваше в буржоазни остарели възгледи и тенденции, в космополитизъм... Не си спомням в какво точно бе „вината“ му, макар че този въпрос ми се падна изпит по езикознание при професор Стойков и аз съм отговорил според изискванията тогава... Та „Литературен фронт“ щеше да напечата протестното писмо — беше вече „натъркал“

ушите на няколко други лауреати и професори за плагиатство, но... А това „но“ не беше дребна работа. Във връзка с езиковедските полемики академик Романски бе получил по-дравително писмо от най-високо място у нас във връзка с народополезната му дейност и оттеглянето му от активна преподавателска дейност... Получавахе се парадокс — от една страна, най-суперлативна оценка за дейността му като езиковед у нас, в нашата наука, след това пък и обвинение в дребна кражба...

Решиха да отнесат въпроса до Академията на науките, където председател вече беше Тодор Павлов. Или да влезе като арбитър между спорещите и да ги помири, или да ни даде „зелена“ улица да си вършим своята работа... Пратихме му препис, в придружителното писмо посочихме срока, до когато ще чакаме отговора и пратихме оригинала в печатницата. Дойде уреченият ден, метрампажът в наборното отделение върза набраното на втора страница и зачакахме отговора. Главният редактор мина да види как върви работата и реши да се обади лично на председателя на Академията и да го подсети. Броят не чакаше. Оттатък му отговориха да прател човек и щял да му каже каквото трябвало. С приприяност добрите работи не стават. Аз бях дежурен редактор тогава, казаха ми името ми, дадох ми шпалта, ако случайно нашето писмо е забутано и поех по напечения от утринното слънце тротоар.

Изкачих се на първия етаж на зданието на Академията, долу нямаше никого, — огледах празния коридор и зърнах тежка врата, на която пишеше „Председател“. Почуках, натисках дръжката и влязох. Като съм влизал днес в какви ли не кабинети и съм виждал най-различни подредби, работното място на председателя сега ми се струва, че е била най-обикновената работна стая, дори без заседателна маса в нея, но тогава се почувствах потиснат от високия таван и просторното помещение. Вляво от вратата, зад бюрото си беше седнал Тодор Павлов. Видя ме — пишеше нещо — изправи се и ме погледна сърдито. Не ми е много приятно да го пиша, но започна да ме хока. Как тъй се вмъквам без разрешение тук и там, хората си имат работа и приемни часове за посетители. Казах му, че и аз идвам по работа. Той видя в ръцете ми листа от шпалтата и продължи сърдито — минало вече времето, когато всеки шарел насам-натам с молбите си. Време било да се сложи ред в тия неща. Има си секретарка — да съм оставел там просбата си... И наистина в ъгъла на кабинета имаше полукоткрехната врата — трябвало е да вляза най-напред при нея и после всичко щеше да бъде по реда си. Но аз нали бързах — нямаш време да огледам какво пише на всички врати в коридора... Намерих някаква пауза между две гневни изречения и казах, че идвам от редакцията на „Литературен фронт“, че лично главният редактор го предупреди и той даде съгласието си да дойда... Вярно, казали му, че ще дойда... Каза името ми... Тъкмо бях започнал да се освобождавам от заекването си, та смъкнах, че аз съм този човек — Тодор Павлов присви очи и дълго ме гледа...

И аз се огледах от краката до раменете. Бях със синьо-бели кецове, с модно приплетени връзки, със син шлиферен, малко лъскав панталон и с отровнозелена тънка вълнена блуза. Отляво, в джоба, бях напъхал пакета цигари и кибрита. Рошав, с дълга коса, която падаше на чупки над очите ми, слабиък, като изгоряла клечка кибрит... Явно, че каяфетът ми нямаше никакво покритие, което след секунди се изясни. Домакинят направи пауза, посочи ми стола пред бюрото и седна на мястото си, като не снемаше очи от мене... Досега поздравявал някакъв солиден човек, когото знаел от по-рано и смятал, че той е въпросният писател, когото свързвал с името ми...

Отдъхнах си — всичко мина благополучно дотука — трябваше да пристъпя към деловата работа. Споменах му за полученото писмо от Университета и понечих да му подам шпалтата. Той ме спря с ръка, наведе се към мене и започна като на стар боен другар да ми разказва за мъчнотияте, които трябва да се преодоляват тепърва, за да се тури ред в това висше образование. Дори математическите науки, физиката, химията — всичко трябва вече да легне на нови основи. Теорията трябва да се свърже с практиката, но тези теории не са отвлечени сами за себе си, а са подчинени на идеологията, трябва да бъдат не пропити, а да са самата същност на материалистическото учение, на марксизма, на диалектиката... Погледнах часовника си — можех да послушам десетина минути, нашите щяха да почакат. Все пак, това е Тодор Павлов, председател на Академията на науките — не можех да го прекъсна.

А лекцията си продължаваше вече по факултети. Когато ставаше дума за юридическия, кимях с глава, нали бях учил в него. За филологическия слушах с интерес, макар че не посещавах лекциите в него, явявах се на изпитните сесии с редовните студенти. Във физико-математическия учеше сестра ми, та знаех имената на някои професори. Времето си вървеше, а той едва мина Медицинската академия и започна техниката... Минаваше единадесет часа, нашите в наборното отделение вече връзваха третата страница, на която обикновено се прехвърляха част от уводните материали от първа страница... Телефонът няколко пъти звънеше, той вдигаше вилката и пак продължаваше да говори. Влезе от вратата на съседното помещение секретарката, но той я отпъди да не ни прекъсва. Допусках, че тези телефонни обаждания не са случайни — обаждаха се нашите. Може би бяха помислили, че не съм пристигнал още — не блестях с дисциплина в работата.

Свършихме с университетските работи, сега започнахме с предстоящата делова работа в Академията... Стрелките на часовника ми, както казват поетите, се целунаха на дванадесет... Слушах и нервничех. По едно време се опитах да се надигна от стола, но той ме погледна строго. Видя ме, че поглеждам часовника си, погледна и той своя и точно в този момент телефонът пак извънтя. Тодор Павлов вдигна слушалката, но сега вече я приближи до ухото си... Обаждаха се нашите... Пристигнал съм, ей сега ще свършим и това, за което съм дошъл... Думата дума отваряла — така хубаво сме си говорили. Изглежда, че оттам казах нещо остро по мой адрес, но той се застыли за мене — по това, как слуша човек, могат да се разберат много повече неща за менталитета му, за качествата му, отколкото... Възгордях се от оценката му, но се и смутих. Бях примъкнал без позволение пред мене пепелник и го бях напълнил догоре с угарки, а в този кабинет май не се пушеше.

Изваках да остави слушалката във вилката и изстрелях задачата си. Подадох и шпалтата. Тодор Павлов хвърли поглед и ми я върна. Бил получил това писмо и наредил да ни отговорят. Отвори чекмеджето на бюрото си и най-отгоре стоеше нашето писмо. Беше забравил да го върне. Притули го, уверен, че не съм го забелязал, и започна със строг глас да мъмри „това момче“ — главният ни редактор Веселин Андреев. Трябвало да се мисли държавнически — кои са тия от университета, а кой е академик Романски? Та не знаем ли ние, че той е оставил в Академията оставящите си — цялата му библиотека и всички ръкописи да постъпят в архива? Как така ще огорчаваме човека, който навярно е взел тези машинописни страници, които и университетските хора не знаеха нито колко са, нито какво точно представляват, за да продължи в къщи научната си дейност. След време всичко това ще бъде на разположение на всички. С проблемите на езика тепърва ще има да се занимават институтите... Пак погледнах часовника си и му подадох ръка... Защо съм бързал толкова, да съм се обадил по телефона... Аз наставах да си тръгна, подадох му ръка...

Тодор Павлов задържа подадената му десница, позадържа я и започна да се смее. Не на мене, защото не ме гледаше, а за нещо свое, което му бе хрумнало в момента, но аз се посмутих. Все пак това ставаше при разделянето ни... Сетил се нещо, бил го казал и на други, но не е зле и аз да си го зная отсега нататък... „Да те пази господ от написан доклад на Тодор Павлов и от писан на Сава Гановски!“ А в миналото до него винаги слагаме и Гановски-Трудин! Тази толкова директна шега със себе си и най-близкия си другар направо ме сепна, дори ме скова, че не посмях дори да се засмея... „Хайде, по живо, по здраво, че там те чакат, а това да го запомниш от мене и да си го знаеш!“

Когато излязох от зданието на Академията, минаваше обяд. Вървах, потиснат от последните думи на Тодор Павлов — не бях се държал както трябва ли, че ми каза тези неща?... Бяхме тогава млади, млади зелени, та не бяхме се срещали много с истински хора и не знаехме, че да се шегуваш с недостатъците и слабостите си, значело сила... В наборното отделение ме посрещнаха изнервени — бяха свалили колонката с писмото, ами ако аз кажех да го връщат пак. Главният редактор отвори уста да ми се сопне, но аз го преварих: „Да те пази господ от написан доклад на Тодор Павлов и от писан на Сава Гановски!“... Щом съм знаел вече това, значи наистина съм бил при него — засмя се Веселин и на мен ми падна тежестта от плещите — сега поне няма да ме обвиняват, че гледам през пръсти на редакторските си задължения.

Тодор Павлов живя дълго и в наши дни — не зная кога ще излезе тази книга, та не определям с точност годините — но вече без да бъде централна фигура в нашия обществен и административен живот. Срещали сме се много пъти, поздравявали сме се само с кимане на глави и сме се разминавали. Отначало той ходеше, както винаги, с тъмната си врънка, но вече неразкопчана дреха и не тъй забързан. После бялата си буйна грива подпъхваше под мека, солидна шапка, с обърнати нагоре краища на периферията. И винаги при тези наши срещи, след разминаването ни, си припомнях онази наша среща в зданието на Академията. Все го виждах приведен към мене, присвил очи и говори, говори, говори... Отвореме навреме удря в такт с думите си свития си юмрук по плота на бюрото не заканително, а за да подчертае значението на казаното... Уверен, настоятелен, призван да извърши нещо голямо!... И то щеше да стане — нищо, с което се бе залавял досега, не е оставало несвършено, наполовина. През време на фашисткия терор, затварян в участъци и лежал в килиите на затвора, той е твърдял, че социалистическата революция ще победи, и тя победи. Та сега ли, когато вече ние сме ръководната сила в страната, няма да довършим започнатото. Нужно е време, за да може подалото вече къли яровизирано зърно да избуи и даде плодове. Всичко ще стане — трябва упоритост, търпение и кристалино ясно полисиране на новото от отживялото и ненужното...

И още веднъж сме имали подобен разговор, пак „тет а тет“, в който се уверих, че този човек не можеше да се промени, че нищо от младежките си пориви не беше загубил. Сигурен съм, че и тогава ме взе за друг или надценяваше моето административно положение в Съюза на писателите. Мястото беше такова, че нямаше как да не ме смята за „главен“. Френската легация даваше коктейл във връзка с удостояване на професор Роже Бернар с почетно членство в нашата Академия. И между толкова академични светлици, не зная защо бяха поканили двама неустойчиви, простосмъртни: аз „авек са фам“ и Блага Димитрова — за нея не съм много сигурен дали не беше завършила аспирантура в Московския университет. Не знаех защо е този коктейл и отидох от любопитство, но се почувствах потиснат от „академичната тишина“, която виснеше над насъбралите се. По едно време пристигна и почетният председател на Академията на науките Тодор Павлов, вече попрегребен, с несигурен вървеж. Посрещнаха го, както подобава, но в залата нямаше столове, та и той трябваше да стои през цялото време прав. Бях се „счупил“ в едно от съседните помещения, където имаше кресла, масичка с пепелници и двама-трима млади мъже, навярно шофьори или охрана. По едно време подаде глава и Тодор Павлов. Беше се освободил от официалното си обкръжение и искаше да отиде за малко. Видя до мене празно място и дойде. И още не седнал, започна със строг глас да ме мъмри за неуредиците в Съюза на писателите, за грешките в теоретическите статии на тоя и она критик. Беше толкова настойчив и категоричен, като че ли от мен зависеше всичко, че още утре, като отида в Съюза — аз тогава бях безпризорен, безработен, — ще оправя всичко... Нямаше как да разсейвам сторената му грешка, защото ми дожаля, че всичко казано от него с толкова настойчивост и увереност отиваше на вятъра, а нямаше как да не го заболи за това — сякаш да подчертая настъпилата вече старост... Повече след тази вечер не съм го срещал нито из улиците, нито пък идваше вече на наши писателски събирания...

Нямам възможност да правя социологически изследвания, какво е Тодор Павлов за днешната младеж. Но ако съдя по децата си, той е едно име на политик и революционер, останало от миналото. Някаква величина, по която другите са мерили себе си, но... Но... И навреждат притеснени очи от моя наставнически поглед, който ги стрелва с укор, а те не чувствуват никаква вина...

А за мене и за моите връстници някога Тодор Павлов бе обвеян с романтичната приповдигнатост на пророците, които са изтърпели мъчения и унижения, но никога не са се отказвали от правдата, която са проповядвали. Беловласите му коси ни облъчваха с нещо още от Бузлуджанския конгрес, с идеализма на първите просветители на социализма. Не го свързвахме с конкретна революционна борба, макар че заради четене на негови книги се получавахе допълнително класово-ненавистническа „надстройка“ в полицейските участъци — агенти и полицейски пристави биеха по запалените глави, — за прочетеното от него получаваха

лативите, които определяха челното му място в развитието на съвременната ни революционна поезия. В общи линии може да сумираме главното в тях — родоначалник. След него поставяха Смирненски, поетите от тридесетте години и се завършваше с Вапцаров. На някаква теоретическа конференция за развитието на „новия художествен реализъм“ някога, а сега с точното определение — „социалистически“, — бе посочван като безспорния му основоположник у нас. Припомняйки си близкото минало и терора, при който са работили тогавашните поети и литератори, името му винаги се споменаваше като редактор, дал път на мнозина, за тежките условия, при които е работил тогава, за непреклонната му упоритост, изваял с чука в своята „Наковалина“ не един борец, за агитационната роля, която са играли неговите „Червенушки“. Някой отиваха и в по-началните години на борбата, когато е воювал със сатирата в „Червен смях“.

Сега, когато премислям годините на онова време, струва ми се, че имаше нещо прибързано у мнозина да признаят делото му, а като че ли и някакво измъкване от неволна вина, че някога не са довидели голямото. Имам си и свое обяснение за това — помогнаха ми много спомените на Христо Радевски за него, а и за оная епоха в първата книга на „Живи като живите“, където има отделен немалък очерк и за Д. И. Полянов, и за неговото дело. . . Упоритият, фанатично вярващ в своето дело редактор, невъзприел някоя „компромиси“ според него на Партията, за да приближи делото ѝ до широките народни маси, останал непреклонен на своите си позиции и бил отстранен не само като главен редактор, но и изключен от редовете на Партията. Тогава ще да е излязла онази брошура на Бакалов срещу него. Той приел наказанието си, не променил убежденията и вярата си, а като дисциплиниран боец прибрал оръжието си за по-добри времена и не тръгнал на фракционна борба, а се заел да изкарва прехраната си с преводи от френски, нали бе прекарал дълги години в Нанси, където бе учил медицина, но доктор не станал, защото го влечало другото, голямото — изкуството и борбата.

И неговото време бе дошло — социалистическата революция бе победила у нас. Вече на преклонна възраст — според нас, двадесетгодишните — той проявяваше завидна активност. Печаташе, кажи го, всеки ден някъде стихотворение или пък някаква друга гневна бележка, но непременно в гневен, революционен дух. И нали в дългогодишната си практика на редактор на преследвани от полицията списания знаеше, че поезията е призвана да играе преди всичко агитационна роля, да възпламенява и води масите, стиховете, които печаташе, имаха предимно агитационен, публицистичен характер. Хората на неговата възраст ги приемаха като откровение, припомняха си някогашните клубове, където разпалени декламатори са раздухвали революционния огън в душите на хората с неговия „Стрелочник“, — „Дървото на смъртта“, със злъчните, пропити със сарказъм „червенушки“, които открито са демаскирали демагогията на буржоазните управници. И понеже сега, както и по-рано, писането за него е било задача да се отговори веднага на момента, стихотворните редове в строфите му често пъти бяха недоработени — понякога се рушеше елементарният логичен строеж на фразата, друг път необходимите стъпки за ритъма се допълваха с отдавна преодолените от поетите, останали от първите стихотворци окончания на „ий“ — „свободний“, „мрачный“ и т. н. Много директни бяха тези стихотворения с оголена идея, а и остарелият език с натруфените прилагателни не „хващаха за сърцето“, а действуюаха на разума, но той пък не се нуждаеше от агитация, защото победата и новите ни задачи ни изпълваха изцяло с въодушевление. Имаше и още нещо, което като че ли омаловажаваше художествената стойност на тези стихотворения. Сравнени с виртуозността на Смирненски и главно с патоса му; с ясната идейна концепция на поетите от тридесетте години, които също публикуваха често свои работи, но с един приземен, изчистен от мъгливи алегорични език; с човешките, приглушени, но печелещи с това сърдечното доверие изповеди на Вапцаров, публикуваните по това време творби на Д. И. Полянов ми се струваха — говоря от свое име — като направени набързо преводи от чужда революционна литература и някъде побългарявани и пригаждани за нашата действителност.

На младите хора, които възлизат на литературното поприще — имам предвид не само себе си, а и своите връстници, но това е мое частно мнение, — винаги им се струва, че

започват своето дело на „чисто поле“. В това се състои и красотата на младостта — в роleta и дързостта да се обрекат на голямото до пълно себеотрицание, а от друга страна, то крие и своите опасности — юношеската инфантилност да продължи дълго и да се изроди в маниакалност, което ще рече: nihilистично отрицание на завоюваното през вековете и близкото минало. „Класиците“ за младостта са такива, защото са класици, без да се замислят на какво точно дължат своето безсмъртие. Те са даденост като въздуха и водата, като нещо, без което не може. Но нямат навика да анализират силата на художественото внушение на творбите им — просто си ги декламират или четат. Утвърдените преди тях писатели също така са даденост — те сами са се утвърдили с делото си, получили са признанието си. Но се случва понякога така, че творбата на начинаещия стои редом с тази на утвърдения в колоните на изданието и той неволно я подлага на преценка, поне за себе си, без това да значи, че има смелостта да отрече утвърдения си „колега“ като дело, като творец въобще.

Признавам си, че публикациите на Д. И. Полянов невинаги ми допадаха, но той за мене беше поет. Харесвах, а и сега, когато пиша тези редове, си го казах пак наум, стихотворението му „Кокичета“. Простотата в тези строфи, с човешка болка и съпричастие — за мен то е ода, химн, ако щете — за всепобеждаващата сила на живота, която при всички обстоятелства ще възтържествува, ми допадат. Просто да завидиш на „стария ковач“ как през заслепяващите искри на „наковалнята“ си и през оглушителните удари на чука върху революционната твърд е виждал и възпял тези предвестници на идващия живот. Тези невзрачни, бледи откъм краски цветчета може и да загинат от сковаващия студ, но нали след тях ще избуят в ярки бои ликуващите, пролетни изблици. Вечна тема на живота и литературата, но свързана с името на Полянов, тя имаше и нещо много биографично, наше, българско. Като че ли той сам съзнаваше несвършенството на това, което вършеше, но то бе по-силно от него, бе самият живот. Ние го отнасяхме до нашата действителност, защото кокичетата имат и някакво обредно значение в нашите делници. За мене това стихотворение не бе революционен призив, както прибързано искаха да го изкарат хора, които понякога не се съобразяваха с литературните факти, а една човешка изповед, нещо себеподаващо, че дори ако щете — и нещо месианско.

Полянов изигра неволна и косвена роля за забелязването на присъствието ми в поезията и за бързото ми приемане в Съюза на писателите. През пролетта на 1947 г. когато бе открита акцията за набиране на бригадири за петте строителни обекта на родината, Камарата на народната култура, творческите съюзи се бяха ангажирали в това всенародно дело. На някакво заседание или събрание по този случай той бе отправил призив към събратята си по перо и участ да отразят този подем, като бе обявил на художника Владимир Димитров-Майстора и на композитора Панчо Владигеров съревнование за активно участие, всеки в своята област, в живота на нашата трудова младеж. Било е прието от страна на двамата, стиснали са си ръцете, прегърнали се — имаше карикатура по този случай от Стоян Венов, като вицът беше в ръста на „съревноваващите се“, но гласно или не този конкурс станал от национален мащаб. Когато пишех и публикувах първите си бригадирски стихотворения, не съм знаел, че някакъв определен хор наблюдавали тези прояви в печата.

Не зная какво написа Полянов, какво нарисува Майстора, какво композира Владигеров, свързано с поетото обещание, но в началото на месец март 1948 г. Камарата обяви своите ежегодни награди. Бяха отличени множество произведения заради художествените им качества и накрая оценка на журито за бригадирската тема... Няма да изреждам всички имена, за да не излезе, че съм се възгордял много, но „втора награда“ получаваша Георги Караславов и Камес Калчев за очерковите си книги „Проходът на републиката“ и „Ханцбозки дневници“, за разказ — Чолкаш, а за стихове — младият поет... следваше името ми. (Това, за възгордяването, не го казвам случайно, защото пред Клуба на Камарата имаше специално табло с минали и сегашно отличени творци, и на първо място беше портретът на Никола Вапцаров, получил вече своето признание, но тогава не бяха се сетили да оформят такъв специален кът, до него Елисавета Багряна, Дора Габе, Ангел Каралийчев и т. н.). За тези дни аз разказвам в отделен пасаж в книгата си „Началото на пътя“, затова сега няма

да се спирам по-подробно, а и не заслужава чак такова внимание... Така или иначе, бях отличен в едно начинание, замислено и проведено от Д. И. Полянов, но и тогава не знаех, че неговият някогашен призив стоеше на дъното на тази работа.

Приеха ме за член на Съюза. Ранното признание ме смути, но и за това съм говорил вече. И по някакво случайно стечение на обстоятелствата се случихме съседи по жилища със стари „ковач“. Аз живеях на улица „Плиска“, струва ми се, че сега се казва „Авицена“ или „Мусоргски“, успоредна на „Иван Асен II“, започваща на „Светослав Тертер“, откъдето се качвахме на трамвай № 4. Недалеко от тази трамвайна спирка живеяха още двама писатели — Гьончо Белев и Д. И. Полянов. В утринните часове, наредени на опашка и после бутайки се в безредие, аз гледах как Гьончо Белев аристократично изчаква да се натъпчем през вратата и като разбираше, че ще изпомпачаме безукорния му костюм, качваше се през предната врата. Заставаше така, че край него да няма хора — дразнеше го врявата и блъсканицата. Слизаше на Ректората, минаваше по алеята с кестените — бавно, съсредоточено — по своите си работи... Неведнъж тук съм виждал и Полянов. Нисък на ръст, с оредяла косица над високото чело на продълговатата му глава, с вириятно носле и глава, сякаш високомерно не го интересуваше околният свят, с два правоъгълни посивели мустака само под носа му — на такова подбърсване на тези мъжки атрибути по време на Втората световна война казваха „мустаци а ла Хитлер“, но едва ли някой се е досетил, нито дори помислил за Д. И. Полянов да прави някакво сравнение, — с измачкана яка на винаги цветна риза — често на ситни квадратчета, — понякога с връзка, но по-често разкопчан, с изтрито черно сако, то пък обезателно разкопчано. Изпод пешовите на връхната му дреха надничаше кръгличко коремче, което придаваше на стойката му винаги гордо изпъчена фигурка. Якичък колан пристягаше панталоните му под корема, та горната им част, където бе напъхана ризата, често пъти висеше надолу с отпуснати краища, та се виждаше и недотам чистият хастар. Оглеждаше блъскащата се навалица край трамвая и поемаше пеш към центъра. Струваше ми се, че той е благодарен на струпаните хора, защото ще походи пеш. А може би това му беше навик, останал от едно време, когато билетите все пак бяха скъпички за сиромашкия джоб, та се казваше дори: „Хайде, черпи ти сега един трамвай!“

Тръгваше и той като Гьончо Белев бавно, достолепно, обикновено с големичка, протрита по ръбовете чанта, а когато ръцете му не бяха заети, слагаше ги отзад на кръста си „чорбаджийски“, от което коремчето му изпъкваше, сякаш беше корабното му платно, което го поемаше напред. Понякога ме зърваше сред хората и ако ме поздравеше любезно, обикновено тръгах редом с него. Но усмихнатият му поздрав невиняги значеше добро настроение. Понякога отговаряше на въпросите ми соннато, кисело и аз крачех мълчешком до него. Друг път започваше разговора той — разказваше ми за „едно време“, което ми пълнеше душата, и неслучайно предпочиташ да вървим заедно. И нали бях „негов човек“, заради този бригадирски конкурс — той не ми е подчертавал никога това, но аз чувствавах, че той се радваше, че така се е получило, — навлизаше в подробности от тогавашните нрави и изплакваше колко несправедливо са се отнесли към него, колко са го отгорчавали. Някои от хората, които му бяха причинили страданията тогава, бяха сега редом с него, заемаха ръководни места в Съюза на писателите и културния ни живот, но той никога не е поискал да търси възмездие, а отмахваше великодушно с ръка — било каквото било, важното е, че победихме.

Каквото и да ми разказваше, нямаше как да не се спре на поемането на редакторството на „Червен смях“ и за първите публикации в него на Христо Смирненски... Започнал при Кюлявков и Ясенов (дали пък не беше Жендов, забравил съм), но нещо не вървяло, извикали го и му поставили задача... Дватама го посрещнали с присмех — нима може сам да се справи с всичко. И пред Първи май прочел стихотворението на Смирненски. Отпечатал го на първа страница, с винетка и специално оформление, като преди това намерил автора му, за да му стисне ръката и да го окуражи и помоли за постоянно сътрудничество. Това е истината за неговото отношение към младия пролетарски поет, всичко друго е клевета и злодумство... Предавам разказа му, както е останал в мене, навярно изследователите на печата от това време ще намерят много неточности в преразказа ми, но аз нямам право да поправам нищо в него. А че Христо Смирненски беше „болна“ тема за него, имаше си оправдание за това!

Говореше се, без доказателства и факти, че някога той бил имал отрицателно отношение към поезията и към човека Смирненски. Като имам предвид на колко хора след това е дал път в литературата, не вярвам да не е почувствувал таланта и да не е посрещнал с отворени обятия новия си тогава сътрудник.

Понякога говорехме и за „текущата поезия“, която се публикуваше в литературния и ежедневния печат. Не мога да си спомня сега точните оценки на Полянов, но винаги беше доволен от нея — все нещо не достигаше според него да бъде „остра“, „бойка“, „водещо-призивна“. Но за това бяха виновни авторите ѝ, които той познавал добре и не пропускаше да ми каже по някоя тяхна проява от миналото. И винаги все си спомняше едно време, каква сила е имала поезията тогава, казваше някоя строфа или само стих, останали оттогава в ума му, понякога нещо от Смирненски или пък непознати на мен куплети — може би бяха негови, но той не искаше да се самоизтъкне пред мене. А често даваше образци от чужди поети, в превод на български, и за моя изненада доста често правеше сравнение с Хайне. Защо именно него сочеше за пример, а не друг поет, тъй и не можах да видя.

Полянов посещаваше редовно писателските събрания, участвуваше в литературни четения, където винаги му даваха първата изява и публиката го посрещаше с възторжени ръкопляскания, не липсваше и от литературните и културните чествувания, но винаги сядаше или се държеше някак настрана от останалите. И като турим и навика му винаги да вири глава, сякаш останалите край него не го интересували или пък им беше сърдит, човек можеше да остане с впечатление, че е нещо сърдит на някого, или пък не може все още да прости някогашните несправедливости към него. . . По улиците вървеше винаги сам, с ръце отзад на кръста, пак вирнал глава, сякаш не вижда край себе си хора и отвреме навреме ще кимне с глава на минаващ край него. Освен с Гьончо Белев, с когото понякога се прибираха двамата по обедните часове към къщи, не си спомням да съм го виждал да се спира с никой друг.

Това мое мнение, което прибързано си съставих за него, че е високомерен, че странен и едва ли е бил някога сърдечен с хората, навярно така щеше и да си остане, ако не беше една среща с него в Своге, където бяха събрани почти всички изявиени млади литературни творци на двумесечен теоретически курс. Освен лектори идваха и гости — цветът на тогавашната ни литература, че дори и Елин Пелин — за да споделят с „надеждите“ своя опит. Един от първите поканени, който се отзова на поканата ни, бе Д. И. Полянов.

И в утрото на уречения ден, нали бях вече провъзгласен за „заведущ гости“, стояхме с няколко момчета от курса — казвам „момчета“, защото наистина бяхме току-що излезли от юношеството — на перона на гарата. Влакът пристигна и гостът вече бе сред нас. Ръкувах се първи с него — знаехме се, пък и нали бяхме „комшини“ — и поехме заедно към училището, където битувахме. Полянов не носеше изтърканото си черно сако, а бе с нов, пак тъмен костюм, но сив. И ризата му бе пак на онези ситни квадратчета, но с поносим цвят. Късият му врат пак бе стегнат с познатия от толкова фотографии и скици грамаден поляновски възел на връзката. С него бе дошла и една дребна женица, която той ни представи — „другарката ми и спътница в живота“ — която го гледаше с много нежност, грижа и топлина. . . Осведоми се за имената на посрещачите, каза за всекиго от нас нещо благосклонно и цялата група влезе направо в стаята, където ни чакаха останалите. Последваха обичайните въпроси, след още по-баналното му представяне — „Разкажете нещо за себе си“, „От кои поети сте се учили“, „За трудностите, които сте срещали в живота си, свързани и с поезията ви?“ и т. н.

Сега Полянов не държеше вирната главата си — поне на мене така ми се стори. Имаше малки, присвити очици, които проследяваха, когато ни оглеждаше. Първо се обърна към жена си, която му кимна окуражително с глава, скръсти ръце на коремчето си. . . Започна с някаква шега — недоразумение, получило се във връзка с нашата покана и зъболекаря му — и ние се отпуснахме. Веселата случка ни помогна да го приемем без бронзовите доспехи, в които сами го бяхме поставили, а това, че отреагирахме на шегата му, го направи някак по-земен и по-близък.

И се получи не беседа, не напътствие от страна на ветерана на пролетарската ни поезия, не „обмяна на опит“, а една сърдечна и изстрадана изповед, сякаш той дълго време бе чакал

този час, за да разкрие пред някого сърцето си, болките, възжеланията, та отново в него да се люшне оня пламък, който бе горял в гърдите му десетилетия и го бе грял и в най-тежките години и минути на живота му.

Започна някъде от края на миналия век — от родното място. После началните години в гимназията в Сливен — първият трепет от досега с поезията. Прогледането в огромния свят на дните чрез прочетените книги и ориентировката му в посоките на света. Личният пример на учителите-социалисти, а и обаянието на хората, прегърнали вече тези идеи, сред останалите люде на града и главно сред интелигенцията. Първите стихотворни опити, първите успехи сред връстниците и първите публикации. После заминаването му за Франция да следва медицина в Нанси, но влечението му към поезията взема връх и той няма сили да се пребори с него. И решава — да бъде, както е било писано да стане. . .

Връща се с изградена в себе си идейна позиция — да застане на страната на онеправданите и потиснатите, на гладните и експлоатираните от „чудовището Цар-капитал“, и влиза в редовете на партията на Дядото — Димитър Благоев. А и времето е едно — години на големите социални кипежи във всички страни в Европа. И макар че всичко е все още в сферата на идеите и просветителството, интелигентният човек не може да остане безучастен. Ето как Антон Страшимиров характеризира един от своите герои-идеалисти от това време: „Как може да се твори... как може да се живее, без да се чувства човек съвременник на най-великите от своя век?“

По това време творят всички автори, които днес с право са в пантеона на нашата литература, правят първите си изяви и новите, млади поети, някои от тях по-късно също ще бъдат в редиците на безсмъртните. И в техните първи работи преобладава социалното начало, някои като П. Ю. Тодоров са и социалисти. Вазов вече е написал своите „Елате ни викате“, „Не се гаси туй, що не гасне“, Михайловски — гневните си сатири. „Ратаят“ на Т. Г. Влайков, „Кочаловската крамола“ на Страшимиров карат чувствителните души да се огледат край себе си. . . И сред тези всепризнати гласове се притуря нов, който не само привлича вниманието върху себе си, но творбите му стават любими произведения, които се рецитират с жар на митинги и работнически събрания. А и погледнато обективно, след като Яворов, Церковски и др. притягиват социалното острие на поезията си, той остава единствен творец с политическа сръчност, пък и с необходимата стихотворна култура, който воюва от страниците на партийния печат. Любен Дюкмеджиев, превел „Интернационала“, Георги Кирков, автор на „Дружна песен“, и останалите поети са на нивото на първите ни стихотворци от Възраждането. Звездата на Смирненски изгрява в самото начало на двадесетте години, след него. . . но няма да прави историческа справка за развитието на партийната ни поезия. (След много години от тази среща прочетох в „Път през годините“ от Константин Константинов, че когато семейството му се преселило от Сливен в София, квартирант им бил за малко време, като „съгражданин“, Д. И. Полянов. Не дава оценка на творчеството му, но се отнася с голямо уважение към предаността му към поезията и към културата му).

Полянов много искаше да подчертае пред нас безукорното си отношение към Смирненски не само като ценител на таланта му, но и като покровителство на по-стар творец към младата надежда. Тежеше му злословие, което не може да не е достигнало до него, щом и ние го знаехме, че е завиждал на младия си събрат. (Тези обвинения винаги имаха „емоционален“ характер и никога не чух никаква конкретна проява на недобронамереност от страна на Полянов към Смирненски. . . И като знай сладострастието на някои хора да говорят безнаказано на четири очи какви ли не нелепици по адрес на някого, който в едно или друго отношение има обществено признание, и като чух как гостът ни не се опитва да опровергава това, което се говореше зад гърба му, дори нямаше и онова лицемерно великодушие към клеветниците си, като видях как лицето му се нажали, когато спомена за ранната смърт на младия си събрат, повярвах на него, а не на отрицателите му.) А иначе казваше понякога нещо остричко във връзка с отношенията му с Крум Кюлявков, Христо Ясенев, че и с по-младите, дошли след тях, но в огорченията му, така ми се стори, имаше логика. . .

И дойдоха след това годините на терор и безкористна вяра в делото на Партията. Сам редактор, коректор, администратор, че дори и разсилен, той продължава да издава

списание след списание, брой след брой, въпреки безмилостното острие на цензурата и безсърдечността на властта. Около „Наковалия“ се събират млади сътрудници и там се „заглавяват“ бъдещите пролетарски поети. Дали му и помощник — Христо Радевски станал коректор, но бил толкова разсеян, че Полянов пак вършел и неговата работа. За това пише и сам Радевски в портрет на Полянов, поместен в книгата му „Живи като живите“. Познавал го е отблизо и след като го прочетох, разбрах, че разказаното напълно се покрива с това, което аз усетих някога, когато слушах живия Полянов... После...

После един топъл следобед на 1953 г. Георги Караславов ме дръпна от редицата, която минаваше край неговия ковчег, изложен за всенародно поклонение в горното фойе на Народния театър, тури на ръкава на шарената ми блуза траурна лента и ме накара да застана на почетна стража. Бях един от първите, които дойдоха след вестта за смъртта му и поклонението и колоните народ вече се тълпяха долу на площадчето. Изправих се, потиснат не толкова от близостта на мъртвия човек, а от объркването ми, защото аз не се чувствах достоен за възложеното ми почетно място. Други трябваше да дойдат и да застанат тук вместо мен — негови съратници и другари в борбата, а тях все още ги нямаше. Върнах се в къщи да облека костюм и да дойда „резерва“, за нощното бдение, защото хората все пригиздаха и пригиздаха. Излизах от време на време по знак на Караславов, заставах на посоченото ми от него място и после пак се връщах до завесата... И си мислех за него, за човека, когото изпращахмe...

Колко малко радост бе имал той в своя живот — припомних си разказа му от Своге, — а как искаше хората да виждат в самоуверената му походка, във вирнатата му глава, в резките му движения човек, който сам е властвувал над своя живот...

Беше предан само на едно нещо в живота си и тази вяра го беше крепила до смъртния му час. Обичаше младите, талантливите — иначе как можех да си обясня неговата готовност да се отзове веднага на поканата ни, после сам ни посети няколко пъти, дори и на самото закриване на курса, когато си направихме обща снимка за спомен. Знаеше имената на мнозина от нас и говореше за началните ни опити с внимание и тъй греещото ни признание, макар че то бе по-скоро надеждата да види всекиго утвърден вече творец...

И сега, когато си мислех за хората от онези години и се спрях на неговото име, почувствах пак онова уважение към него, невинишавано от никого, че е било в мене някога. Имаше нещо апостолско в поведението му през младостта, през тежките и жестоки години. Ако щете дори и месианско — да страда, да бъде измъчван, да се пребори в себе си с възжеланията за мирен и спокоен живот и да бъде разпнат за вярата си. Може би се е чувствувал щастлив, че неговото слово е палило душите на отрудените хора и дважди по-щастлив, когато е бил инквизиран за стореното от него... Значи някоя се боят от него, съобразяват се с писанията му, отделят го от останалите — той е вече личност.

И кочичето е цвете. Пробило снежната покривка, ние винаги сме искали да го сгреем в шепите си. И винаги е будело у нас умиление, жалост и надежда.

Дежурният на летището подканя готвещите се за полет самолети. Моторите рулират с рев пред старта и след кратка команда се извисяват във висините. Пътниците гледат през прозорчетата надолу към земята и се учудват, че полетата са разсечени от железопътни линии, че някакви черни точки се движат понякога край тях и се учудват, че на земята има още стрелочници.

Човекът отдавна вече лети.

ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Не зная защо, но в детските ми години името на Людмил Стоянов беше обвито в нещо мистично, не от „мира сего“. Сега разбирам, че всичко е идвало от това „Людмил“. Писателите, които знаех дотогава, имаха най-обикновени имена: Христо (Ботев), Иван (Вазов), Стоян (Михайловски), Тодор (Влайков), Петко и Пенчо (Славеикови), Пейо (Яворов), Ангел (Каралийчев) и т. н. И изведнъж това „Людмил“ носеше някаква тайнственост, нещо ненашенско. Нямаше ги тогава тези днешни модерни имена и внуците на Лалювците, Ламбевците, Лаза-

ровците, Лаковците не бяха приели по старата народна традиция името на дявоците си, с малката поправка, та да остане само началната буквичка в „Людмил“, „Любомир“, „Люсиен“ и какви ли не още вариации. Дори и моето име Климент не беше често срещано — в петте гимназии и двата факултета, в които учих, нямаше съименик, но в село Климентовци бяха бол. Аз съм кръстен на светията по черковния календар в деня, в който съм се родил, но година след това в село пристигнал врачанският владика и бе кръстил половин дузина момчета на името си — Климент. . . Та този някак чуждоземен „Людмил Стоянов“ ни озадачаваше с малкото си име, но инак това, което пишеше, беше за българи, за нашия живот, но имаше нешто в него, което някак го отделяше от останалите писатели, които дотогава бях чел.

Първите работи, които запомних от него, бяха в недебела книга, с мека подвързия. Навярно и тя бе пристигнала в пакет с останали като нея и придружително писмо, в което се „замолваше господина. . . , адреса му е даден от нашият общ приятел, та да ги пласира, да удържи полагаемия се десетпроцентов хонорар, а сумата да изпрати на адрес. . . “ Бях в годините, когато много обичах да чета за войната — нали и баща ми е бил на фронта — та препрочитах военните разкази в книгата. Хем всичко в тях бе някак познато от прочетеното от други автори, хем не беше съвсем същото. В „Белият ескадрон“, „Земляци“ и други разкази на Йовков бяха описани хора, които и аз познавах, дори вестовоят на Стаматов приличаше на дядо ми Дойчо, който също е бил вестовой на някакъв офицер, на когото не искаше да спомене името, преди да го извика на служба при себе си генерал Иванов, с когото бяха атакували Азвайбаба. А хората, по-точно войниците, за които разказваше авторът, бяха някак непознати, чудаци някакви и според тогавашната ми възраст, като че ли измислени от Людмил Стоянов. . . Някакъв войник в окопа, с турско име, от приелите насилна някога преди векове мохамеданска вяра, се свива и зъзне под шибащите капки на студения дъжд. . . Вали непрекъснато от няколко дни. Войникът става все по-затворен в себе си, промъглява отвреме навреме името на бога си, като молитва, да не е толкова жесток. А дъждът вали и вали, пълни окопите с вода, не оставя сухо местенце по човешкото тяло. Човекът гледа с неразбиращи очи другите. Погледът му от ден на ден помътнява и един следобед над окопите просвечават изстрели. Всички наскочават — войникът стреля срещу небето, срещу бога си, срещу Аллаха. . . Не съм могъл тогава да разбера смисъла на този протест, затова разказът ми е бил непонятен. . . В друг един офицер разказваше за ординареца си — разказът се водеше от първо лице, — който ходил в селото и, като се върнал, разказал на командира си, че се влюбил в някакво момиче, и говори за него само най-хубави неща. Но в постыките и думите на войника има понякога толкова нелогични неща, че и аз се чудех защо офицерът, умен човек, го слуша, без да му възрази, и понякога тъжно поклаща глава — жалеше го, съчувствуваше му, но за какво, не разбирах. И един ден влюбеният настая да отидат двамата и да видят годеницата му. До стената на порутената къщица в разграден двор офицерът вижда млада, малоумна жена, която тъпо се усмихва, като вижда ординареца. . . После друг за артилерийската престрелка — убити, ранени, разрушени блиндажи и укрития и пак нищо не се случва. Жестокост и безсмислена смърт, но какво друго може да има на война? . . . Изведнъж един съвсем понятен, конкретен разказ, който ме смрази с жестокостта си. . . Изповед на поручик, и то толкова достоверна, сякаш това е самият автор: гостува на учителско семейство, приемат го с радост, домакините са сърдечни и мили с него. Разделят се с пожелания да се срещнат скоро пак. Но поручикът получава зловеща заповед: в селото, където е гостувал, имало бунтове срещу държавата, а също и съмишленици и трябва да бъдат убити. Но не с куршуми, защото сме победена и спокойна страна — изстрелите ще разпревожат мирните хора, — а да бъдат намушкани с ножове, като сламените чучела по дворовете на казармите, на които войниците са били обучавани. И в тъмнината на нощта той дава команда, жертвите са повалени, обърканите войници ги хвърлят в изкопаната яма, но от купчината тела се надига недоубит човек. Поручикът познава учителя. Като проблясък в съзнанието му минава приятната вечер, когато е гостувал у тях, но заповедта си е заповед. . . Умиращият моли за милост, но не да бъде спасен, а доубит, за да не се мъчи. Последва нова заповед и един разтреперан войник скача в гроба и доубива жертвата. Не

трява да се стреля, ние сме покорена, мирна страна. Исканото „милосърдие“ е дадено — милосърдието на Марса.

Това бе и заглавието на този разказ. Той се роди с останалите — и в него главни герои бяха войници, офицери, хора от селата, където квартируваха части или пък минаваше фронтната линия, но се отличаваха от другите с яснотата на авторския замисъл и с безскрупулната жестокост на властта, която налагаше волята си, като вземаше живота не само на нещогласни с нея хора, но и дори на съвсем невинни, патриархални в своето ежедневие мирни поданици. И макар че след като го прочетох, останах вцепенен, отделих книгата и от време на време все го препрочитах. И нали в душата ми родителите — основни учители — бяха не само посели, но грижовно отглеждаха семената на милосърдието и съчувствието ни към страдащите, та това, което четях, не само ми се виждаше безочовечно, но ме и разтърсваше и разстройваше до сълзи. Какви хора живеели на земята, а ние в къщи, та и в село не сме и подозирали. . . Дори смятат за човечност, за „милосърдие“ доубиването на невинната си жертва. Сега разбирам, че излялото се мое гневно възмущение към убийците е имало и чисто субективна причина — неиздържаният след екзекуцията беше учител, него го обвинявали, че водел останалите селяни, а и баща ми все го анкетираха и искаха да го уведният някакви лоши хора, които той наричаше презрително, че били „властта“. Значи и той е могъл така да загине някога.

Когато станах седемнадесет-осемнадесетгодишен и бях чувал за зверствата при потушаването на Септемврийското въстание, сметнах, че в този разказ — „Милосърдието на Марса“ — се дава картината на кървавите събития и от онова време, и от цензурни съображения авторът го е сложил при другите разкази със сюжети от войната. Това усещане се засили и от самия автор: в някаква статия или реплика, предизвикана от преднамерена нападка, а може би и от необходимостта за някакво свое „обезопасяване“ — литературните интервюта и анкети още не бяха дошли на мода, — той се спираше по-подробно на този разказ и даваше подробности около написването му. Връзката с беззаконията и зверствата при потушаване на всенародното въстание била случайна — поводът бил кървавата разпра с местната интелигенция в Босилеградско и Цариградско по време на Балканската война, обвинена в измяна от безотговорни, жестоки садисти, които са оглавявали военната власт тогава в току-що освободената от турците територия. Това обяснение, дадено някак между другото, което пишеше Людмил Стоянов, затвърди още повече увереността ми, че той иска да се запази от преследвания, защото вече знаем и за смъртта на Гео Милев, Сергей Румянцев и на редица още видни хора в Дирекцията на полицията. Имаше някои детайли, които поддържаха твърдението ми — поручикът бе получил заповед да не се стреля — това се повтаряше на няколко места — защото сме покорена страна. А това бяха годините след войната, когато ни е било забранено да имаме войска, та и в нашето село се разказваше къде са били крити оръжия от „англофренска“ комисия, която наблюдавала разоръжаването ни. А по това време на войната никой не може да забрани на воюващите да стрелят — значи случката в „Милосърдието на Марса“ беше станала по-късно, след примирието. Та нали тогава за потушаването на въстанието са плъзнали „шпицкомандите“, защото на превратаджните не достигали войници. (В наше време прочетох в една документално-историческа книга за годините 1913—1918 и там имаше дадена като информация такива зверства, че дори и буржоазията се възмутила — но военщината от онези години е била безотговорна и жестока.)

След книгата с разкази прочетох „Холера“ — повест под формата на дневник. Изданието бе минало през много ръце, та у нас пристигна в много оръфан вид, но наборните полета не бяха засегнати. И веднага у мен неволно стана съпоставка — какво пишеше за войната тогавашните вестници, какво говореха някои от учителите ни на „царските“ празници и ораторите, които искаха да ги изберат за правителствени народни представители, и каква беше действителността, разказана от очевидец и сам участник в нея. И ми стана болно за излъганите хорица, които оставиха костите си по бойните полета — и от нашето село имаше мнозина загинали, — уж в името на някакви „национални идеали“, а всъщност хитрите управници богатеели и грабелци и без това оголелия народ.

Когато идваха „сказчици“ от София, баща ми отваряше дума за този автор и гостите говореха със симпатия за дързостта му на изобличител. Някои казваха, че бил комунист, други, че го смятат за такъв, но не е. Всички обаче бяха единодушни, че е смел, справедлив и честен човек. Баща ми винаги се въодушевяваше от такива хора, писа му писмо и стана „пастоятел“ на вестника му — „Литературен преглед“. Популарността на Людмил Стоянов растеше с години с книгите, сказките, но главно със статиите му от това време. Някъде го сравнявах с Антон Страшимиров, но само като негов последовател — народен будител. В нашите села, нали бяха все земеделски по партийна ориентация, известността му се дължеше и на това, че бе автор и на книга за Стамболийски.

Не зная кой, къде и какво е смятал, но в годините на моето юношеско съзряване от връстниците, с които дружах, а и от по-големите, в чиито думи се вслушвахме и бяха за нас откровение като светлата истина, ние смятахме трима наши писатели за най-авторитетните комунисти, за истински страдалци за идеята: Тодор Павлов с теоретическите си статии, Кръстьо Белев с романите си „Пробивът“, „Мирът“ и репортажите си „Песента на нальмите“, „По широката земя“ и Людмил Стоянов не само с разказите си „Милосърдието на Марса“ и „Холера“, но главно със статиите си, с които разобличаваше открито реакционния режим у нас и воюваше за прогрес. А бяха годините на Испанската гражданска война, Хитлер гореше по площадите книгите на прогресивните писатели и беше вече провъзгласил германския народ за най-висшата раса на планетата, предопределена да завладее цялата земя и да въдвори своя „нов ред“. Всичко вървеше към война, а човечеството още не беше забранило близките си, погребани в касапницата на Първата световна. Интелектуалците от цял свят се събраха в Париж на конгрес на мира. След това се прехвърлиха в Испания, за да покажат, че се солидаризират с борбата на републиканците, срещу които вече открито воюваше фашизмът на Хитлер и Мусолини. Наши представители на този първи конгрес на мира бяха Людмил Стоянов заедно със съпругата си, поетесата Мария Грубешлиева.

Върна се и тръгна със сказки из цялата страна. Къде директно, къде иносказателно — „повите варвари“ — клеймеше фашизма, а и нашите управници, които вече даваха да се разбере, че в бъдещата война ще бъдем пак на страната на Германия. Досегашият ни „дослук“ с немските управници не беше донесъл нищо добро на народа ни, а сега там безчинствуваше Хитлер. . . Хищническата военщина от Първата световна война бе извикала страх и примирение у хората. . . „Бай Ганьо с празна раница, а Дойчо лапа баница“ — тази „злободневка“, останала още от някогашното ни приятелство с „дойчовците“, се знаеше от мало и голямо. Срещу сказките на Людмил Стоянов, срещу статиите му фашизираните организации у нас започнаха не само да влизат в спор с него, но го и хулеха. Наричаха го „комунист“, защото бе ходил и в Съветския съюз и говореше с любов и почит за тамошния строй. И една вечер „безжичният телеграф“ на баща ми донесе, че през нощта на един ъгъл на софийските улици било намерено проснато тялото на пребития Людмил Стоянов. Нападателя били „патриотични офицери“, които са смятали, че са го убили, защото заболел на дрехата му „предупредителна“ бележка: „Така се наказват всички предатели!“ В литературните вестници с прогресивна ориентация, а и в някои ежедневници като „Заря“ написана гневни статии срещу тях. Не след дълго, след като бе оживял и се бе съвзел донякъде от тежкия побой, Людмил Стоянов сам написа няколко статии, които не предвещаваха нищо добро за автора им — „Към моите нападатели“, и друга — „Защо искам да емигрирам“. Дръзки, нападателни, обвинителни — в тях нямаше и сянка от страх или колебание в убежденията си. Станалото и поведението на Людмил Стоянов след това издигнаха на още по-висок пиедестал името и личността му сред хората, които вярваха в правдата на борбата за социална справедливост. Той знаеше имената на нападателите, но срещу тях властта не бе предприела никакви наказателни мерки. След много години щях да присъствам на една драматична, като в класическите пиеси, случка, когато Мария Грубешлиева великодушно прости на сина на предвождания побойниците над Людмил Стоянов. Разказвам я в първата част на „Началото на пътя“, та не смятам за нужно да повтарям разказаното.

Кървият вихър на войната мина и над нашата страна, писаното от поети и философи се сбъдна — Септември стана Май. Първите паднаха в кърви, но в тази ожесточена борба

се роди Свободата. Събитията в страната ни нахараха мало и голямо, градове и селца да сияят затасно какво ставаше у нас. Излизаха нови имена на хора, ръководители на страната, някои от които хората чуваха едва сега за първи път. И нали бях вече неволно новопокрытен литератор, интересувахе ме какво става на литературния фронт... Започна да идва нов литературен вестник, но за негови главни редактори бяха назначени Ангел Тодоров и неизвестният ни все още тогава Андрей Гуляшки. А защо не беше Людмил Стоянов, на когото по право се полагахе според нас да застане начело на литературата ни? Споделил недоумението си, бях изненадан от това, което ми бе казано за него — по-точно за миналото му. И за моя най-голяма изненада научих, че пишел и стихове. Бях чел само прозаичните му книги. Това преглътнах как да е, но бях съвсем озадачен, че бил и един от най-революционните символисти у нас. Че и отрицател някога на реалистичната линия в литературата ни. Знаещите творческия му път ми казаха, че писал недотам ласкави статии за Вазов, характеристиката му за Каравелов освен че беше невярна, но и съвсем обидна, че... Много неща научих за него от врелите и кипели в литературата ни хора преди мене, които бяха воювали срещу фашизма и смятаха Людмил Стоянов за свой другар в борбата, защото... Защото сам разбрал заблудата си и протегнал ръка за помощ и вече бил винаги верен в страданията и неволите на народа.

Излезе и един сборник с негови избрани стихотворения. Тъмновинена, кафява корица с бели букви. Заразгрях я и сам разбрах кога беше станало това пречупване в него...

Не, не мога, не мога без хора,
без човешката, простата реч.

Дето чуя, че двама говорят,
техен брат съм и аз отдалеч.

Миналото бе минало — не бяхме ние, които имавме право да му държим сметка за някогашните заблуждения. А това, че той сам се отрича от доскорошното си „верую“ и позиции, му даваше някаква романтична, че дори и мистична окраска, която ние, с пламналото си юношеско въображение, прибавяхме към образа му. Приличаше ни на езичник, който сам бе изгорил идолите си. И затова неговото слово вече добиваше особено значение за нас — нещо като заклинание. А това, че бе готов да заплати дори с живота си за убежденията си, му слагаше и месиански ореол — готов е да се жертвува за другите. През годините на войната, когато вилнееше фашистският терор, името му не се срещаше почти никъде по страниците на печата и това бе за нас напълно обяснимо. Не знаехме и нищо за съдбата му. Бяхме сигурни, че споделя съдбата на другите антифашисти, на борците за прогрес и социална справедливост.

Затова със стръв разгръщах литературните издания, пък и ежедневниците след победата Девети. Тодор Павлов бе станал регент, Димитър Полянов бе поставен начело на популарната ни революционна поезия, Кръстьо Белев, възползувал се от старата си популярност, преиздаваше старите си книги и сборници, яви се твърде активният и неизвестен за мене дотогава Крум Кюлявков, а Людмил Стоянов не заемаше никаква ръководна роля в литературния ни и културен живот. Сметнах го за несправедливост към него, макар че още в първите си броеве новороденият „Литературен фронт“, орган на Съюза на българските писатели, помести интервю с него. Днешната мода на интервюта и литературните анкети тогава нямаше днешния епидемичен характер, та изявленията от подобен род се смятаха за особена чест към интервюирания. От него научихме за съдбата му през тежките години — интерниран бил в Пазарджик, а след това в едно плевенско село — Сомовит. (Нямам под ръка за справка тогавашното течение на вестника, но от един спомен на Мария Грубешка, която винаги беше с него като негова съпруга и преди всичко като напълно споделяща идеите и доблестното му поведение като писател, за посрещането на партизаните на Девети и за стихотворението си „Към партизаните“, което чела на сцената на театъра, мисля, че градът май е бил Провадия.) Какви бяха въпросите на Борис Делчев към него и какво точно отговаряше — не помня сега. Навярно е било нещо в тогавашния дух на революционните дни. За мен в случая по-важно беше самото появяване на интервюто и високата оценка

на водещия — доблестен борец и гражданин, един от стълбовете на новата революционна литература. Частният издател Смикаров побърза да издаде обемист за времето си сборник от негови стихове — подборка от избрани творби. Заразгрях я жадно, да намеря желани от мене стихове, в които да прелива революционен дух, но от строфите лъхаше някаква миньорност. Обективно неразвълнувано предадени природни картини, в които не греше дричиният огън на изповедта. Реших, че Людмил Стоянов издава тези свои стари стихотворения като равностетка към миналото си и прави достойние на читателите това, от което сам се беше отказал, и приех по достойнство постъпката му. Стиховете на произзвания в стрелбището Вапцаров, автентичните партизански песни на Веселин Георгиев — Андреев той стана десетина години по-късно — повече ни възбуждаха. Но ако стихотворенията приехме без особени възмущения, то презададените „Милосърдието на Марса“, „Холера“, статиите му прозвучаха с нова сила в това революционно време. Преди всичко с доблестта и вътрешната сила и смелост на автора им да предаде онези народни страдания, заради които е бил преследван. Нещо като поемата на Гео Милев „Септември“ с пророчеството си, че „Септември ще стане Май!“

Председател на Съюза на българските писатели по това време беше Трифон Кунев, след това, когато той мина в опозиция, стана Константин Константинов. Людмил Стоянов стоеше някак в сянка в административната йерархия на културния ни живот. Но това ни най-малко не хвърляше сянка върху неговия авторитет. . . Литературният ни кръжок в град Плевен — „Цветан Спасов“ — реши да основе по почти на незаконеното още обединение на провинциалните кръжоци у нас, което беше уверено, че ще се превърне в Съюз на провинциалните писатели, свое издателство — Провинциално кооперативно издателство „Профкоопиздат“ по подобие на „Партиздат“, „Наркоопиздат“, тъй като тогава още съществуваша и старите наши издателства. Пуснаха се облигации, приемаха се заявките за колективно участие от кръжоците в цялата страна, но средствата все не достигаха. Първата книга, избраните стихотворения на Цветан Спасов, беше вече пусната, готвеше се „Антология на провинциалните писатели“. Правеше се всичко възможно, а очакваните средства не пристигаха. Някой даде идея да организираме някаква публична изява с вход. На участниците ще кажем каква е „благотворителната ни цел“ и на публиката ще съобщим на афиша за какво си дават парите — на листа се получи значителна цифра печалба. Някой се сети, че преди години сказките се посещаваха с вход и народът идвал. Човекът, който можеше да накара хората да разтворят душите и портмонетата си, трябваше да е с минала слава на борец, с тежест на интелектуалец. Изреждаха се различни имена, правеха се уговорки и отводи. Някой предложи да покашим Людмил Стоянов — вече избран за председател на писателския съюз. Но други, които бяха имали работа с него по-рано или слушаха неговите сказки, възразиха. Щял да разочарова хората, които ще дойдат, ще загуби обаянието си, а това не биваше да се допуска. Не бил добър оратор — а тогава оратори да искаш у нас. Дори и Еренбург беше писал в пътните си бележки за нас, че сме имали хубаво вино и много, и то добри, оратори. . . Не бил добър оратор, говорел глухо, безстрастно. И предложението отпадна. А друг човек тогава не ни „хвана око“, та сказката така си и остана само като намерение.

Като знаех с колко страст и гняв бяха написани статиите му, това твърдение ми се видя нелогично. Но казаното не подлежеше на съмнение — казано бе от хора, чиито имена бяха стояли в прогресивния ни печат в миналите години наред с неговото. Дори им бях благодарен, че проявиха деликатност и ревност да запазят името на спечелилия душите ни твърд и доблестен в постъпките си борец и писател.

Не помня кога и къде за първи път Людмил Стоянов ми е подал ръка. Било е, разбира се, когато дойдох да следвам в София. Значи през есента на 1947 г. Мълчалив, с безстрастно лице, със замръзнала сякаш маска на интелектуалец и уморени очи, той ми се стори винаги вгълбен в себе си. Макар и вече председател на писателския съюз, не помня да е водел някоя от литературните вечери, които се провеждаха в салона на Камарата на народната култура. А там понякога и по два пъти на ден все имаше нещо. Но почти винаги присъствуваше, седнал в края на някоя от първите редни. Няколко пъти при различни обсъждания вземаше думата, и то май че винаги да даде някое обяснение. Не помня да е заставал на

нечия страна от спорещите. Наистина говореше глухо, безстрастно, като че ли наложило му се участие в шумните дискусии бе по принуда. Някак сепнат от унеса, в който бе, диреше с мъка думите си. Минаха години и аз разбрах, че първото ми впечатление от него, както се случва често, е било лъжливо. Под привидната индиферентност и съзерцателност към това, което става около него, се таеше активно участващата със свое мнение личност. И понякога в безстрастно изречените думи се изстрелваше нараняваща ирония, атака или протест срещу нередности, които пречат с безпринципността си за правилния ни литературен живот. Понякога това беше лична, пристрастна позиция, но то беше в характера му, неделима част от него самия, от поведението му.

Людмил Стоянов посрещна свободата в най-зрелите си творчески години. Навярно общественият му заестот — председател на Съюза на писателите, после академик, директор на литературния институт към Академията, член на Световния съвет за мир — или тежките години на фашисткия терор го бяха изтозили, но той не можѐ да създаде нови художествени творби, равностойни на направеното от него преди. Романът му „Зазоряване“ имаше много аморфна композиция, а и психологическата мотивировка на героите му в своите действия не беше много убедителна. Друг един по-голям разказ — според сегашните понятия новела — „Пистолет и цигулка“, макар да имаше за основа истинска случка от живота, също не бе убедителен. Стиховете му не надминаваха тогавашното ниво на поезията ни. И с взетия начален тласък от миналото той продължаваше да пише своите статии.

В националната ни литература има имена на хора, без чието творчество тя е немислима. Те жалонират нейното развитие. Но във всяка литература има и творци, които с присъствието и поведението си дават специфичния национален колорит на нейния цялостен облик. Имам предвид не само творбите им, но и гражданските им позиции. Те са най-верният сеизмограф на обществените тrusове и размествания на социалните пластове. А навярно и някои черти на характера им са ги отличавали от другите.

Трудно ми беше да си представя зрелия Людмил Стоянов с широкопола шапка, заметнат в пелерина, мрачен, дързък, безапелационно категоричен, когато отсича присъдата си над традиционното в литературата ни. Дръзновени негови съвременници: Дебелянов, Подвързачов, Георги Райчев, Траянов, Гео Милев, Николай Райнов, че дори и хрисимият Лилиев, искат литературата ни да се равнява с модните образци на западните литературни течения, като решават да скъсат с реалистичната традиция у нас. Трудно ми бе да си го представя и протестиращ в писателско събрание срещу присъствие на полицаи, когото той нарича „новият ни, непознат на нас колега“. Какво ли не се разказваше за младите му години! Навярно не всичко в тях е истина, но преплитането на името му в редица революционни жестове е достатъчно да го поставя в редиците на борците. И неговата революционна еволюция е нещо законно за развитието му като писател.

За нас, младите, той бе пример и олицетворение за силата на победилата вече марксистическа идеология, чрез която Партията бе го привлякла в своите редици, и когото фашисткия терор не бе успял да сломи. А това, че творческият му път бе започнал в бурния кипнеж на началото на века ни, бе дружил и споделял неволите на редица поети, чийто трагичен край бе обявен в някаква романтичност, будеше у нас завист.

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С АТАНАС ДАЛЧЕВ

БОРИС ДЕЛЧЕВ*

В първите дни на новата 1966 година Далчев ме намери в издателството да ми поднесе авторски екземпляр от книгата си „Стихотворения“ (1965), излязла под моя редакция след много уговорки и драматични търкания с него. Навярно поради празничното настроение — колегите си бяха отишли, при мене нямаше хора — и той остана на разговор. Беше спокоен, какъвто скоро не бях го виждал, с характерната си скептична усмивка на лицето. Целта постигната, защитните реакции, които рикошираха понякога и срещу мене, бяха изчезнали. Това личеше донякъде и от дарствения надпис, с който ме беше удостоил: „На Борис Делчев с уважение и благодарност.“ Едно обаче беше останало непроменено и то не закъснеше да проличи — че в него, както винаги, напиреха и търсеха израз несподелени мисли.

Естествено разговорът веднага се насочи към книгата. Макар и съдържано, Делчев не скри, че е доволен от художествения ѝ и технически вид. Гласял да я изпрати и на някои от старите си познати, за да видели, че на света има възкресение (от „Ангелът на Шар-тър“, излязла през 1943 година, той не беше издавал книга). И между другите произнесе името и на Симеон Радев, с когото ги бях срещал неведнъж да беседват по площад „Славейков“.

Многократно преди този разговор по разни поводи Далчев се беше изказвал за Радев и неговите схващания по един или друг въпрос. Без да сме се спирали специално, мисля, че той го ценеше като историк и смяташе „Строителите“ за една от големите български книги. Освен това поне в едно отношение беше безусловно съгласен с него — с високата му оценка за поезията на Кирил Христов. С една реч, в разговорите им покрай разногласията е имало немалко допирни точки, а и известно единомислие. Като всеки полемично устроен човек обаче, Далчев много често се отдаваше на своя рефлекс към обратното, стигащ понякога до очевидни пристрастия. И това дотам, че заедно с интересните хрумвания, понякога равни на откритие, които можеха да бъдат начало на плодотворен размисъл, той стигаше до незаштитими твърдения и парадокси, на които сам се любоваше. Помня, че по едно време, когато във връзка с въпросите на реализма често се цитираха имената на големите френски романисти от миналото, той заяви пред мене: „Най-голям френски писател от XIX век не е нито Стендал, нито Балзак или който и да било друг, а Мишле.“ И по друг повод: „Създател на българския епос е не Вазов, нито Пенчо Славейков, а Захари Стоянов.“ Възражавах, че при големите писатели сравнението е рисковано, тъй като няма точна мярка за величина и големите може да се оказат повече от един; че заслугите на Захари Стоянов за нашия епос не намаляват приноса на Вазов и Пенчо Славейков. По-късно, в един момент на уталожване, Далчев можеше да нюансира своята мисъл и да се освободи от афористичните си пристрастия, но не и когато беше увлечен от полемичния поток: в такъв случай неудържимо го влечеше негативното разграничаване. Така и в случая. Като стана дума за критическата дейност на Радев, впрочем отдалечена от нас близо с полустолетие и затова вън от актуалността, той я отрече с една изненадваща категоричност. Не можах да разбера защо и в първия момент бях много учуден. Но учудването ми се разсее още начаса, шом на второ място след това заговори за Владимир Василев. Очевидно в съзнанието си той ги виждаше един до друг и според мене съвсем неоснователно отнасяше Радев към критиците от импресионистическата насока наред с бившия редактор на списание „Златорог“.

Наложи се да изслушам още веднъж някои от неговите добре известни мнения.

— Аз мисля — каза Далчев, — че Владимир Василев не е критик. Вземи статията му за Ботев. Това са поетизации върху поезията, а не критически оценки. Критиката е преди всичко мисъл, а у Владимир Василев липсва тъкмо мисълта.

Това, което правел той, било „женска критика“, която се свеждала до обикновено съпреживяване.

* Предлаганият текст е част от по-голям мемоарен очерк. Бел. авт.

— Друго нещо са д-р Кръстев и Боян Пенев — додаде той. — Това са критици със своя концепция.

Възражих, че мнението му е едностранчиво. Критика без мисъл, разбира се, няма и не може да има. Но критиката е не каквато и да било мисловна оценка, а литературен вид. И понеже е така, тя е дело на писатели, които като всички литературни творци неизбежно минават през преживяването. У Владимир Василев наистина сетивността взема превес над рационалното начало. А тя, наред с недостатъка, че се отдава прекомерно много на лирически излишъци, има и предимството, че служи като по-сигурна опора за правилно диагностициране на конкретното явление. Пък и друго — сетивността дава възможност да се преодолее сухотата на чисто рационалната преценка и така ѝ осигурява по-голяма четивност, прави я *литература*.

И понеже Далчев отново се позовава на сравнението, не се стърпах да го последвам.

— За разлика от Владимир Василев — рекох аз, — д-р Кръстев и Боян Пенев наистина имат своя концепция и това е вече предимство. За жалост техните концепции в основата си са погрешни: единият се нарича „ексклузивист“ и в преценките си за единица мярка вземаше Пенчо Славейков, а другият сочеше за образец на нашата литература полските романтици. Владимир Василев има пред тях поне едно предимство — че се придържа повече към националната приемственост.

И за да не бъде зле разбран, добавих:

— Верно е, той не успя да се освободи от един стерилен естетизъм, който му пречеше да прецени по достойнство някои положителни явления. Но разтвори списанието му и ще видиш: каквито и да са уговорките ни, в него е по-голямата част от националната ни литература за близо четвърт столетие.

Без да възрази, Далчев не направи и най-малък знак за съгласие. Вместо това отново се върна към критиката на преживяването, като с тоя на нескривано пренебрежение я нарече „есеистична“ — термин, който по онова време беше започнал все по-често да навлиза в литературните разговори. И неочаквано смени адресата, като се нахвърли върху двама тогава още млади критици. Искали да минат за хора с европейска култура, цитирали Киркегор и Бодлер, но не ги познавали — ползували се от онова, което той бил превел. И така се увлече в нападите си срещу тях, че отиде отгаты границата на допустимото. Стана ясно, че тук вече не се касаеше само до принципни разногласия: така говори човек, който лично е засегнат с нещо. И трябва да беше почувствувал някакво неудобство, защото тутакси, без да напуска темата, заговори за друг наш критик, от по-старото поколение, за до го противопостави на първите двама. Той имал по-сOLIDна теоретическа подготовка, не му липсвала и литературна дарба, само че боравел предимно с естетически понятия и по-малко се интересувал от психологията. След това, без да го назове по име, очевидно за да отдалечи връзката с него, Далчев каза, че критиката трябва да изследва, без да се пригажда към нелитературните съображения. И като да привеждаше всичко към общ знаменател, произнесе една крилата фраза, която аз веднага подех. „Критикът — рече той — трябва да бъде човек без идоли.“ Подех я, казах, че споделям напълно мисълта му, но ми беше неудобно да напомня, че това златно правило, което може да послужи за епиграф на всяко критическо дело, трудно се свързва с литературните преценки на д-р Кръстев и Боян Пенев, за които Пенчо Славейков беше не само образец, а и литературен кумир.

По-нататък в разговора Далчев свърна отново към своята постоянна тема — Кирил Христов — и изрично наблегна, че бил *голям*. Не можех да имам нищо против такова твърдение, защото авторът на „Трепети“ наистина е между първите имена на българската поезия, пък и защото всеки има право на предпочитание. Направи ми впечатление друго: без да го казва изрично, Далчев прояви склонност да изтъкне Кирил Христов за сметка на Яворов, с което не можех да се съглася по никакъв начин. Но не можех и да възразя, защото всичко беше обвито в недомълвки. Потребно ми беше малко време, за да се убедя, че в случая той беше повлиян от своя познат рефлекс, който в случая се проявяваше като начин за отскубване. В полемичната си склонност да се освободи от една привързаност, преценена вследствие като прекалена, или от някаква осветена литературна йерархия, сковаваща като всяка

друга йерархия, той вземаше обратен ход и можеше да отиде по-далече и от собственото си убеждение като негова съкровена същност. Така беше възнегодувал някога срещу поезията на Лилиев, за да завърши години по-късно с трезво покаяние, същото правеше и сега: той не отричаше Яворов, нито го поставяше по-долу от Кирил Христов, а се мъчеше да се дистанцира от едно име, което на младини го беше заслепило. Впрочем той и сам признава това. Като напомня в една от своите миниатюри за късните си резерви към символистите (те бяха резерви и на поколението му), той казва: "...Нашата омраза беше любовна омраза, една неразделна част от нашето възхищение." С това следва да се обяснят и неговите уговорки, които по един или друг повод продължиха до края на живота му.

Макар и засегната само мимоходом, темата „Яворов“ ни насочи към отгласите от неговата поезия. Така стигнахме до Смирненски и Вапцаров, а оттам — и до сравнението между тях. Но тук еднородието ни беше пълно. Всичко се сведе до една обща констатация — че Вапцаров, който по първичност на дарбата отстъпва на Смирненски, е по-съкровен от него и е по-близко до душевността и възменията на съвременния читател. Оттам и неговото по-голямо реално присъствие в нашата съвременна поезия.

— Всяко време има своите писатели — рече Далчев. — Всяко време създава такава поезия, каквато му е необходима. Умира едно — ражда се друго. И аз не мога да се съглася с моя приятел Коста Константинов, който мислел, че с нас свършва българската литература.

* * *

Наскоро след случая, за който говорих, се срещнахме с Далчев в редакцията на списание „Пламък“, където бях отишъл да хвърля последен поглед на една моя статия за близкия брой. Чувствах се уморен, защото бях тичал да уреждам някои формалности по мое предстоящо пътуване за Москва и, както става в такива случаи, ще съм проявил приприяност. Далчев беше забелязал това и не пропусна да се пошегува:

— Каква е тази нервозна динамика?

— Остави — рекох, — моите работи са все такива. Внезапно заминаване за Москва по случай чествуване на Ромен Ролан. Есента бях включен в една съюзна делегация за разговор със съветските писатели, но в последния момент бях отстранен, защото не съм отговарял на необходимото идейно равнище. За Ромен Ролан може и с по-скромна идеологическа подготовка. Много добре, но руската зима не се шегува и не ще успее да види набелязаните неща.

— Така ли? — учуди се Далчев. — С мене стана същото. И аз отпаднах от една такава делегация за Унгария, и то ще е било по идеологически съображения.

И след кратко мълчание:

— Да ти кажа ли, дойде ли до официалности, изпитвам нещо като страх. Разбира се, не е приятно да бъдеш пренебрегнат, пък ми се щеше да видя и Будапеща. Но в края на краищата приех отстранението ми и с известно облекчение.

Когато да се разделим долу на тротоара, не се стърях и рекох:

— Остави другото. Видя ли какъв интерес събудиха твоите стихотворения? Напусто се дърпаше. Време е сега и за твоите *бележки*.

И споделих с него един служебен проект на издателството, за който трябва да беше чувал вече: поредица от изказвания на български писатели върху литературата и изкуството. Набелязани бяха и първите две книги — на Илия Волен и неговата.

Поредицата беше замислена и предложена от отдел „Литературна теория и критика“, където работех и аз. Тя трябваше да се отличава от другите наши издания: корава хромова подвързия, еднакво графично оформление с различни цветове за авторите и с един вид автоеписграф — характерна извадка от всяка книга на корицата. Всичко това — за да се получи композиционно единство. Такъв беше нашият план, който му изложих с няколко думи: Далчев ме изслуша с малко разсеяно внимание, като да се отнасяше за някой друг и само накрая попита в какво състояние се намират работите. Зададеният въпрос, който насочваше към практическо осъществяване, за съдържан човек като Далчев означаваше мълчаливо съ-

гласие. Това ме насърчи да му кажа, че като се върна от Москва, първата ми работа ще бъде да напиша анотация към бъдещата му книга.

Стана, както бяхме уговорили. След завръщането ми служебните формалности бяха изпълнени и книгата под условното заглавие „Бележки“ беше включена трайно в плана за следната година. Не пропуснах да съобщя това на Далчев и, понеже познавах характера и темповете му на работа, при следващите ни срещи понякога му намерках за поетия ангажимент. Реакцията му беше все същата: мълчаливо съгласие, изразено най-често с утвърдително поклащане на глава. И все така с полудуми до края на годината, когато по предварителната ни уговорка трябваше да получим ръкописа. Да се чака повече — не можеше: знае се, че издателствата имат свои планове. Затова този път се обърнах към Далчев специално и по телефона вече съвсем определено напомних за настъпилния срок. И тук се получи засечка. Не отказ, който от чисто практическа страна има своите удобства, а някакво неопределено и не съвсем сигурно обещание пред бъдещето. Не стига това, Далчев говореше като човек, когото случаен натрапник безпокои със свои въпроси — нещо, което не можеше да не ме засегне. Така че, макар, както винаги, да бяха спазени външните форми на зачитане, съдържаното раздражение и на двамата ни не остана скрито.

Когато положих слушалката и първата ми възбуда мина, попитах се дали за създаденото състояние на нещата не бях допринесъл и аз.

Ще кажа какво имах предвид.

През лятото на същата 1966 година, по време на кратко пребиваване в Берлин, пожелах и нашият приятел Норберт Рандов ме отведе във Вилхелмскорст да се запозная с Петер Хухел, големия немски поет, чието име вече се радваше на доста широка известност сред някои наши писатели. Хухел ни прие много сърдечно и покрай онова, което искаше да чуе и научи от нас, надълго ни говори за участието си в списание „Sinn und Form“ („Мисъл и форма“), за едно свое посещение в България и за впечатленията си от някои наши писатели, като се изказа много ласкаво за Далчев. Накрая ни чете свои нови стихотворения, обещани вече на не знам коя немска редакция. И в отговор на мое предложение се съгласи да ги предостави за публикация на „Литературен фронт“ с уговорка да ги преведе Далчев. Така и стана, но малко по-драматично, отколкото можеше да се допусне.

Макар да прие с готовност възложената му задача, Далчев не успя да се справи навреме. И понеже над мене тежеше поетото задължение пред Хухел, от Варна, където заминах на почивка, му напомних с писмо. Няколко дни по-късно получих от него отговор. Ако се съди от един ироничен намек в края на този отговор, навярно съм проявил неуместна припряност.

Впрочем ето какво ми пишеше:

София. 27. VIII. 66.

Драги Делчев,

Ей сега получих писмото ти и бързам, смутен от своята нередовност, да ти отговоря поне навреме, ако не съм могъл навреме да свърша работата.

Както ти казах, бях много зает и затова не можах да ти се обадя.

За мене къде ще мога да отпечатам преводите си е от голямо значение, защото съм в много лошо материално положение.

„Литературен фронт“ не пожела да отпечата нашите преводи от Монтале. Аз не мога да му давам абсолютно нищо повече.

„Пламяк“ ни плати за последните преводи по 30 стотинки на стих, и то римуван, по-малко от минимума. Ние и на него не можем да предлагаме вече нищо, ако имаме малко уважение към себе си.

Но хонорарът не е, разбира се, причина. Ако досега не съм превел Хухел, това е станало, защото го ценя високо като поет и не съм се чувствувал във форма, както казват, за да се заема с превода на стихотворенията му.

Да се надяваме, че до твоето идване или малко след тази знаменателна дата ще намери най-сетне „формата“ и за мене, и за Хухел.

Поздрав!

Твой: бай Атанас

Немного след въпросната „знаменателна дата“ стихотворенията на Хухел в превод на Далчев и Чило Шишманов, придружени от моя ласкава статия за поета, бяха предадени тъкмо на „Литературен фронт“. Вестникът обаче ги задържа известно време, за да отбележи с тях националния празник на ГДР през месец октомври. Както и да е, лесно ми беше да си представя какво насилие беше упражнил над себе си Далчев, човекът на дадената дума, за да наруши заричането, за което ми беше писал. Никакво съмнение, беше го направил заради уважението си към Хухел. Обаче лошите му асоциации бяха свързани с мене и моите настоявания.

Но това не беше всичко.

Няколко дни след публикацията Далчев ме намери да ми каже, че от издателство „Народна култура“ му предложили да преведе томче избрано на Хухел за поредицата им „Съвременни поети“. Очевидно стихотворенията в „Литературен фронт“ ги бяха насочили към него. Добре, но такъв ангажимент предполагаше предварителна работа по съставителството, с която той не можеше да се заеме. Имаше обаче и друго, което премълча, но което се знаеше: повече от всеки друг той не беше човек за съвместна работа със случайни хора. А по всичко личеше, че не искаше да отклони предложението на издателството и се нуждеше от помощ. Затова решихме да се обърнем за съставителство към Норберт Рандов, като го помолим да вземе съгласието и на Хухел. С тази задача се наех аз. Не минала още седмица, и Рандов ми се обади с телеграма: „Благодаря за предложението. Приемаме и двамата с радост. Следва писмо.“ И знае се, че след година и нещо проектираното избрано беше вече в ръцете на читателите.

Тъкмо когато се получи писмото на Рандов, стана нещо непредвидено, пък и неприятно. С едно закъснение около месец посолството на ГДР беше протестирило пред „Литературен фронт“ както срещу стихотворенията на Хухел, така и срещу моята статия. В последните два пленума на ГЕСП Хухел бил критикуван за някои свои прояви, редакцията на вестника трябвало да знае това и не с него да свърже националния празник на ГДР. Въпросът, както се научих впоследствие, не беше отишъл по-горе от завеждащия външния отдел и понеже не съдържащо нищо поверително, не може да не беше излязъл вън от служебния кръг. Тъй или инак Далчев ще е знаел за станалото. А той имаше просто травма от всякакъв досег с административните служби и от всичко, което можеше да мине за връзка с политиката — дотам, че се плашеше и от привидностите. Така ще е било и в случая. И ето че тъкмо в този момент аз го бях потърсил и бях му напомнил да ни представи ръкописа на своите миниатюри.

По-късно си дадох сметка за обстановката.

Най-напред — окаяното му материално положение, което изключваше всякаква възможност за спокойна работа. След това — нелеки ангажименти с далечен срок. А знае се, че препитанието за днешния и утрешния ден не търпи отлагане. И тъкмо в този момент моето напомняне, което от материална страна не обещаваше нищо конкретно. Как при това човек да се въздържа от раздразнение? Достатъчно е, че намира сили да не избухне.

Не оставаше нищо друго, освен да се въоръжим с търпение и да оставим работата на самотек.

Разбира се, дърпането по телефона, както и някои други преди това, не измени нищо в отношенията ни. То беше забравено тутакси и нашите срещи, проредени от зимата и най-често случайни, не престанаха. Не само случайни обаче.

В последните дни на зимата (това е вече 1967 година), станал необходим, Далчев беше включен в една официална делегация на писателския съюз за Париж. Това беше неговата закъсняла „компенсация“ за някогашното му обидно отстраняване при случая, за който споменах. И още на другия ден след завръщането си, без външен повод, дойде в издателството да се видим. Навярно и той като мнозина други свързваше името ми с френските

работи. И действително очаквах да чужд непосредствени впечатления от Франция и в тази насока заразпихах едно-друго. Напусто, били правила „дипломация“, както иронично се изрази той, и не останало време за живо общуване, дори в Лувър не успели да отидат. Но от водените разговори станало съвсем очевидно, че там не проявявали никакъв интерес към нашата литература. И елегично добави, че не с преводи, издавани у нас, ще успеем да стопим леда, което съвпадало напълно и с моето мнение. Навярно от неудобство обаче премълча нещо, което знаех вече от Николай Дончев — че тъкмо в момента Пиер Сегерс готвел да пусне неговите стихотворения в поредицата „Около света“. След това, при други наши срещи, често се връщахме към обичайните литературни теми. Но аз удържах на дадената дума пред себе си и нито веднъж не го заговорих по висшия издателски въпрос. Докато накрая не се намесиха външни обстоятелства.

Някъде около първи май, при едно случайно настигане на улицата, научих от Радой Ралин, че предстояло някой ден Далчев да влезе повторно в болница. Повторно, защото немного преди това, не зная по какъв случай, той е бил откаран с „Бърза помощ“ в „Пирогов“. Този път обаче, както можах да разбера, имало изглед за продължително лечение, което означаваше да се пропусне и последната възможност за издаване на неговата книга. Затова, макар и не без вътрешни задръжки, още на следния ден с колегата от отдела отидохме у дома му за окончателен отговор. Приканихме го да избере една от двете възможности: или да ни представи ръкописа си в състоянието, в което се намира, или да отложим заглавието за следната година с възможните рискове. Противно на нашите очаквания, този път Далчев се оказа много сговорчив. Предстоящото влизане в болницата с неизбежните за случая неизвестности, изглежда, беше потушило ревността му около книгата. Без особено колебание той се спря на първия вариант и аз вече можех да се заема с ръкописа.

За щастие лошите очаквания не се потвърдиха. След две или три седмици Далчев излезе от болницата и ме потърси да уточним някои подробности около книгата, на първо място да се спрем на заглавие, понеже при наш предишен разговор се беше съгласил, че временното е неподходящо. Седна като на тръни, отговори неохотно на въпросите ми, свързани с болничното му битие, и веднага ми на темата.

— Знам, че не харесваш моите заглавия. Ти намиращ за лошо и „Ангелът на Шартър“. Казвах, че думата *лошо* не е на място. „Ангелът на Шартър“ е изразително заглавие, свързва се много добре с цикъла „Париж“ и лесно се запомня. Бедата е, че отнася цялата му поезия на чужд терен. Друго нещо е „Бележки“. То тласка към идеята за случайно записани хрумвания, припизвява текста и е не само неподходящо, а *от лошо по-лошо*.

— Винаги ми е било трудно да намеря добро заглавие — призна си Далчев. — А ти какво предлагаш, нали ми обеща да помислиш.

— Нямаше какво особено да се мисли — рекох аз, — във всеки ръкопис има най-малко десет подходящи заглавия, има ги и в твоя. Ето две, които сам си използвал: *миниатюри* и *фрагменти*. Ако искаш да избегнеш жанровия признак, можеш, но вече в по-сложно съчетание, да се спреш на думи като *мозайка* и *мисли*, също от твоя ръкопис.

Далчев каза, че щял да има предвид моето предложение, но трябвало да си помисли. Два дни след това, на път за издателството, се спрех у дома му. Без много разговор още първите няколко минути се спряхме на *фрагменти*. И се уговорихме да дойде при мене в края на работното време, за да приключим окончателно с работата. Така и стана. Но и този път не ми на без полемични уговорки, сега не така хавливи, но, от друга страна, много по-интересни. Затова след разговора не побързах да изляза, взех си бележки за станалото и сега мога да го възстановя, като да е било днес.

Още с идването на Далчев аз извадих ръкописа, сложих ръка на него и малко театрално произнесох една такава фраза:

— Вече имаш опит и сигурно знаеш как се редактират твоите ръкописи.

Далчев не очакваше такова начало и се сепна в недоумение. Целеният ефект беше постигнат и побързах да добавя:

— Редактират се, като се положи върху тях един подпис. Такъв подпис мога да сложа пред тебе и да изпратя ръкописа по-горе. Но това не значи, че нямам някои възражения. Ако искаш, мога да ти ги посоча.

— Да чуя! — рече Далчев с израз на любопитство.

И аз прочетох на глас онази миниатюра, която започва с думите: „Чудото не съществува за другия.“ В ръкописа последната фраза гласеше: „Бог е единственото същество, което върши добро скришом.“ И накрая рекох:

— Не се учудвам, че клонил към идеализма. Ти и сам си ми го казвал.

Налага се малко отклонение, за да се разбере онова, което за нас двамата беше съвсем ясно.

Немного преди това, при един от нашите чести разговори, аз не се сдържах и рекох на Далчев:

— Оставам с впечатление, че ти можеш да повториш със същото основание онова, което Мориак казва за себе си: „Аз съм метафизик, който борави в сферата на конкретното.“

Казах и изтригнах: очаквах, че ще ми се разсърди. Нищо подобно, при една следваща среща той се върна към нашия предишен разговор и рече:

— Ти имаш право. Аз наистина съм метафизик, който борави в конкретното.

Това му напомних и сега. И побързах да добавя:

— Дори правоверният католик Мориак ще се въздържа да слезе до примитивно верующия, за да нарече своя бог „същество“. Да не говорим за Кроче, когото смяташ за свой философ, ако не и за свой учител. И той в края на краищата е идеалист, но е анти-клерикал, смята религията за мит, а теологията за фалшива философия. По-добре от мене знаеш, че е гледан зле от католическата йерархия и книгите му са влезли в индекса на Ватикана.

— Добре, какво предлагаш? — попита Далчев, който внимателно ме слушаше и нищо не възрази.

— Щом не можеш без бог, нека остане — рекох, — но добре ще бъде да се освободиш поне от староверския анахронизъм.

И последната фраза доби този вид: „Бог единствен върши добро скришом.“

Другата миниатюра, на която се спрях, се отнася до чистотата на любовното чувство у Димчо Дебелянов. Тя завършва с тези два стиха от известната негова елегия:

И любовта ни сякаш по е свята,
защото трябва да се разделим —

последвани от едно заключително изречение. В първоначалния му вид изречението гласеше: „Такива чисти думи могат да дойдат само на устните на един дълбоко нравствен и религиозен човек.“

— Така е — съгласих се, — но те могат със същото основание да бъдат произнесени и от такъв нравствен човек, който не е непременно религиозен. Кое ни дава основание да стесняваме кръга?

И Далчев се съгласи от изречението да отпадат думите „и религиозен“.

В два последвали случая всичко се сведе до иронично дистанциране чрез поставяне в кавички на две отделни думи, които без този графически придатък можеха да бъдат неблагоприятно изтълкувани за негова сметка².

² Една от тези миниатюри, публикувана в „Литературен фронт“ и пак там критикувана (г. II, бр. 7 и 9 — 20. X. и 3. XI. 1945), гласи: „Обикновено слабият художник се нуждае от „идеология“, за да придаде на произведенията си стойност, каквато те сами не притежават.“ Тя е нагледен пример за влиянието, което са упражнили върху Далчев естетическите възгледи на Бенедето Кроче. В това отношение заслужава внимание един характерен факт, останал досега незабелязан.

След нападите, на които беше подложен за миниатюрите си в „Литературен фронт“ (1945), Далчев се отдаде на преводаческа дейност. Покрай другото следната година (1946) в сп. „Изкуство“ в негов превод се появи една статия на Кроче за „Дон Кихот“ („Изкуство“, г. II, 1946, кн. 3), към която намираме следната бележка под линия от автора — негово възражение срещу испанския литературен историк Америко Кастро. „Приятелят Кастро — пише Кроче, — приемайки едно мое твърдение, че материя на изкуството не са нещата, а чувствата на поета, пише: „Аз ще добавя: и *идеите*“. Не, идеите не, защото, доколкото са идеи, те са работа на философите, а не на поетите. И когато се изясни какво

С това се изчерпа цялата ми редакторска работа. Още на другия ден аз се погрижих за служебното оформяне на ръкописа и го предадох в производството с необходимите указания за шрифта и корицата според замисъла на библиотеката. Повече нямаше какво: спокойно можех да очаквам излизането на самата книга. За изненада не беше ми спестено едно последно и доста безсмислено дърпане, което никой не би могъл да предвиди.

Три-четири седмици преди края на годината (1967), тъкмо когато колите бяха извъртени и се извършваше последната технология около корицата, Далчев пристига в издателството, явява се в производствения отдел да провери какво става и прави с нищо непредизвикан скандал. Недоволен е и от корицата, и от шрифта, който намира за много дребен и неподходящ за случая. Всъщност причината е друга и това става очевидно. На обяснението, че така е замислена цялата библиотека, нервно отвръща, че той не е автор за библиотека. И понеже отпечатването е приключено, задоволява се да иска подменяване на характерния автоепиграф с едно технологическо подзаглавие. Дадох съгласието си и въпросът се разреши, без да се срещем, без да става нужда дори от телефонен разговор. И книгата излезе с този текст на корицата: „Фрагменти. Бележки за поезията, литературата и критиката.“ Както се вижда, една зле прикрита тавтология (фрагменти — бележки) и безлично подзаглавие върху една композиционна празнина — заглавие, което при това не обема съдържанието (защото в книгата има и миниатюри, които не засягат литературата). Но тези неща не са го дразнели: за него по-важно е било да се отдели колкото може от зримото сходство с други автори — така настойчив беше в стремежа си да не се поддава на унифициране.

Както и да е, никогата по-късно не изрази недоволство, нито намекна за това задочно дърпане, все едно, че нищо не беше се случило. Предполагам, че беше осъзнал негова безсмисленост.

Един ден, на другата зима след излизането на „Фрагменти“, ми се обади непознат сътрудник на телевизията с една малко необичайна молба. Били заснели филм за Атанас Далчев, чиего излъчване било предстоящо. Не зная защо обаче, решено било прожекцията да бъде съпроводена с петминутно изказване „в кадър“ за поета. Защо е било необходимо това, как трябва да стане и кой го беше решил — нито ми каза, нито попитах. Понеже бях зает с мои срочни работи, а и не знаех за какво точно става дума, отговорих уклончиво, с намерение евентуално да се откажа. Добре, но още същата вечер ме срещна Серафим Северняк, тогава ръководител на литературния отдел към телевизията, и настоя да приема предложението. Нямаше как, трябваше да отстъпя — не за друго, а защото се плаших, че отказът ми можеше да стигне до Далчев и да го засегне: знаех колко чувствителен беше той за всяко нещо. Настоях обаче да вземат и неговото мнение, след което да видя и самия филм. Няколко дни по-късно ми се обади пак: Далчев бил съгласен. Това все още не ме уреждаше — щеше ми се да го чуя от неговите уста. И му телефонирах. Далчев каза, че ще му е много приятно да бъде представен от мене, но изрази едно опасение: как ще погледне на това авторът на сценария — Радой Ралин. „Имаш право — отвърнах аз, — за това не бях помислил. Ще го потърся и ще взема мнението му.“ За зла чест, Радой се оказа в Хисаря и гласената от мене среща не можа да се състои.

Междувременно бях повикан в телевизията да видя филма. С изключение на една-две битови сцени, които донякъде принизяват емоционалния ток, и сценаристът, и режисьорът Никола Петков добре се бяха справили със задачата си.

Трябва да се разбира под идеи, които са станали чувства, става очевидно, че в тоя случай нямаме вече идеи, а само чувства. Тъкмо това иска да каже и моето твърдение, което не търпи добавка, противоположна нему, дори и когато тя е направена, както този път, с добро намерение.

Както се вижда, оспорената миниатюра на Далчев и твърдението на Кроче по същия са покриват. Далчев кратко и есеистично със свои думи едва ли не повтаря италианския философ. Интересно в случая е, че той сам вадя най-е източника, от който се е възползувал.

До този момент аз нямал никакво понятие нито за филма, нито за смисъла на исканата от мене намеса. Затова бях изненадан, виждах се излишен и веднага възразих. „Филмът е добър — рекох аз — и всяко привнесане ще го накърни. Каквито и да са съображенията ви, трябва да отклоните една такава възможност дори с риск да не стигне до зрителите.“ Тогава сътрудникът на телевизията ми каза, че в техните замисли изобщо нямало и помен за каквото и да било промяна: филмът щял да бъде проектиран такъв, какъвто е. Но смятали да бъде предшествуван от кратка беседа за поета, а след него да бъде изпълнен рецитал от стихове на Далчев. Тъкмо се гласях да възразя, че това ще намали впечатлението от цялото, трябваше да чуя, че *имало и други съображения* да настояват за едно представяне. С една реч, моите опасения за нащърбяване на филма се оказваха прибрзани, а съображенията *от друго естество* ми даваха основание да се смятам за необходим. Ако едно мое изказване може да бъде достатъчна гаранция за извеждане на работата докрай, аз нямал право да се оттеглям — мислех си. Затова обещах и през следващите два-три дни написах искания текст. За да избягна каквито и да било недоразумения обаче, изпратих го на Далчев да го прочете: понеже се свързвах с него, макар и вън от филма, не желаях да произнеса и една дума без негово съгласие. И на другия ден му се обадох да чуя какво ще каже.

Малкият екран не е място за литературни анализи, още повече, когато разполагаш с броени минути. Затова се постарях да бъда колкото е възможно кратък, като се спра само на най-характерното за Далчев като поет. И поради особения случай, се опитах да придам на изказването известна емоционална празничност. Как щеше да го прецени Далчев — не можех да кажа, но бях сигурен, че нямаше да намери повод за особени възражения.

Какво стана обаче?

Нито дума за моя текст — нито добро, нито лошо, все едно, че не съществуваше. Вместо това някакво кисело недоволство, неизвестно точно от какво, което още след първите няколко думи се разли в открито раздражение. Не, това не беше ласкавият човек, който заявяваше, че ще му бъде много приятно аз да го представя. Забравил предишния ни разговор, той говореше съвършено друго: „Никога не съм търсел популярност“, „Все ми е едно дали някой ще говори за мене и какво ще говори“, „Нямал никакво отношение към филма и по-добре е да не бъде представен“, „Твоя работа е дали ще говориш, или не.“ Позната реакция. Ако ни слушаше някой отстрани, щеше да остане с впечатление, че той се е криел, но е бил издебнат и заснет против неговата воля. А за мене би казал, че съм се натрапил, без да съм търсен и желан.

Да се говори повече — беше безсмислено. Когато положих слушалката, имах вече решение: никакво слово, никакво явяване на екрана. И не пропуснах да предупредя телевизията. Същевременно чувствавах потреба да свидетелствувам кое беше събудило недоволството на Далчев. Затова, без да изменям каквото и да било, изпратих текста за публикация в списание „Пламък“. Сложих му само заглавие — „За творческата съдба на Атанас Далчев“ — и за да го свържа със случая, прибавих бележка под линия: „Мисли по повод на един телевизионен филм“. Какво е станало по-нататък — не се интересувах и не знам.

Дълго време след това аз не потърсих Далчев, нито ме потърси той. Това се потвърждава сега и от записаната книжка, в която отбелязвах служебните контакти. Три месеца по-късно случайно ни събра рожденият ден на Александър Геров. А поводи за срещи е имало. Тъкмо по това време поради интереса, който бяха събудили, пак с мой подпис ние пускахме във второ издание стихотворенията на Далчев. Вярно е, книгата излизаше стереотипно и редакционни разговори не са се налагали, но служебни причини за идване в издателството не липсваха. Явно е, срещите бяха избягвани и от двамата ни: от моя страна — поради незаслужените нападки, на които бях подложен, а от неговата страна — хавярно поради осъзнато неудобство. Поне така си мислех. И това до момента на случайната среща, за която споменах.

Още с влизането неочаквано се натъкнах на Далчев, заел място до вратата и някак чужд на останалите посетители, все видни интелектуалци от света на литературата и киното. Поздравих с жест и приседнах до него със спотаено неудобство: след онова, което беше станало между нас, не знах какво да правя. И сякаш да беше чакал този момент, с едно-единствено изречение Далчев спусна вдигнатия мост.

— Много ти благодаря за високата оценка — рече той и в гласа му прозвуча нотка на виновност.

— Няма за какво да благодариш — отвърнах аз, — изпълняваме служебния си дълг. Едно не мога да разбера — кога успя да научиш повината. Освен ако е дошла до теб по телепатичен път.

Още неизреклъ последната фраза, видях, че топката беше прехвърлена: вместо мене в недоумение изпадна Далчев. И е имало за какво. Трябваше да минат обаче цели две-три минути, за да размотаем възела.

Същия следобед на редакторско заседание беше определен хонорарът за второто издание на Далчевите стихотворения. По мое предложение, прието единодушно, спряхме се на максимум. Това спонтанно решение беше не само заслужена преценка за една поезия, минала през проверката на времето, а се дължеше и на друга подбуда — да се смекчи ефектът от една несправедливост.

Поради непълнота в тогавашната таблица за хонорарите, миниатюрите на Далчев се приравняваха с критиката и за своите „Фрагменти“, макар да беше определен максимумът, той получи една обидно нищожна сума, по-малка, отколкото за същия обем разкази на начещав автор. А таблицата за поезия ни позволяваше да смекчим донякъде несправедливостта. И аз помислих, че Далчев беше научил за това наше решение. Не, той не знаеше за него. Оказа се, че ми благодареше за крамолната статия, предназначена за телевизията и вече отпечатана в новата книжка на „Пламък“, без да зная това. Благодареше ми за онова, което смятах причина за неговото неоправдано избухване. Нищо не можеше да ме изненада повече. Необходимо ми беше немалко време, за да въведа шо-годе ред в онова, което изглеждаше необяснимо.

Сега работата вече се изяснява и документално от две писма на Далчев до Радой Ралин. В първото от тях, което предхожда с няколко седмици нашето спречкване, Далчев се оплаква от лошото си здравословно състояние след претърпяна операция и чистосърдечно признава: „Страхът ме отделя от хората и ме прави егоист. Ето и сега аз не мога да се освободя от него.“

Във второто писмо Далчев съобщава за разговора си с представителя на телевизията, който настоявал за съпроводителни „думи“ във филма. „Отговорих му — пише той, — че аз съм бил против пускането на филмчето изобщо и съм се съгласил да го правят само заради тебе, по твои настоявания, и вместо да питат мене, трябва да се обърнат към тебе...“ И по-нататък: „Озадачават ме и тези „думи“ на Далчев [...], които им са потривали — не е чудно, защото са махнали нещо от филмчето и трябва да го запълнят.“ И нито дума за разменените реплики между нас, макар писмото да е писано подир тях.

Ще събераме, ако допуснем, че Далчев е бил равнодушен към това, дали ще се появи на екрана, и още повече какво ще се каже за него. Сдържаната заинтересованост, която проявяваше към положителните оценки на неговата поезия, говори обратното. Травматизиран обаче от честите отрицания, които го съпътстваха, той се плашеше от търсената популярност на слабите духове и, уверен в себе си (у даровития увереността и съмненията вървят заедно), предпочиташе да се оттегли, предоставяйки на другите отговорността за неговото утвърждаване. Същевременно страхът от хората го правеше не само егоист, както сам твърди, а и мнителен. Оттам както показното дистанциране от филма, така и предупреждението към Радой, че в него нещо е *махнато* и трябва да се *запълни* — предупреждение впрочем неоснователно. Без да го назовава изрично, друго нещо Далчев беше доловил със сигурна интуиция — че съпроводителните „думи“, за които настояваха, трябваше да отклонят евентуалните несподелени уговорки към него. Тази „застраховка“ именно той беше преценил като обидна и не е могъл да я приеме, независимо какви са средствата. Оттам и неадекватното раздразнение от един невинен текст, срещу който не е имал особени възражения. Вън от придържанията му функция, която в момента бях преценил като желана, същият текст по-късно е могъл да бъде преценен по друг начин. Така, абсурдно на вид, беше извървян пътят от гневните реплики до виновно изразената благодарност, изиграла омълчаливо и ролята на извинение.

Поради стечение на редица обстоятелства след недоразуменията около телевизионния филм отношенията ни с Далчев минаха в нова фаза. Главната причина е тази, че повече не стана нужда да се забърквам в практически въпроси, свързани с неговото творчество — една област, където чувствителността му се проявяваше с пълна сила, за да стигне понякога до неоправдани крайности. Към променената обстановка следва да се прибавят и последвалите международни признания за поезията на Далчев, които като всяко морално удовлетворение му бяха действително успокояващо. В резултат на това при случайните ни срещи поводите за полемични сцепквания бяха сведени до обикновени разногласия по литературни въпроси.

Споменах за признанията, които дойдоха откъм. От разговорите, които сме имали, знаех, че Далчев и по отношение на тях прояви своя характер. Както всички автори, и той не можеше да затая радостта си, че е оценен и излиза на международната литературна съгъда, но това беше съдържана радост на човек, чужд на излиянията — радост, която не изключва уговорките. Той знаеше какво значи да бъде забелязан и оценен от Сегерс, авторитетен издател и даровит поет, но когато работата дойде до издаване, постави свое условие: това да стане без каквито и да било материални компенсации. Обратното за него значеше поезията му да бъде включена като пропаганден материал в една сделка — нещо, което не можеше да приеме по никакъв начин.

Далчев беше радостен също така да се види в две чуждестранни списания с голям тираж — съветските „Иностранная литература“ и „Новый мир“ — в първото със свои стихотворения и във второто в един критически очерк на съветския литературен критик Вл. Огнев³. Той беше поласкан и от това, че тези две публикации по-късно минаха в две книги — в едно негово избрано на руски език, стихотворения и миниатюри, и в книгата на Огнев „Пет тетрадки“ — етюди върху литературата на социалистическите страни. Верен на себе си обаче, и към тях Далчев се оказа рационално съдържан. Той беше доволен, че в избраното му беше включено стихотворението „Задните дворове“, което с последния си стих беше изплашило един наш главен редактор: за него това означаваше спечелена позиция срещу догматизма. Същевременно не криеше, че би желал в същото избрано да види и някои невключени свои стихотворения, като „Дяволско“ и „Любов“, на които особено държеше като жалони в неговото развитие. Същото критическо отношение прояви и към преценката на Огнев. Той не само се съгласяваше с констатацията му, че като поет „неговата индивидуалност е чужда на публицистичния патос“, а смяташе тази констатация едва ли не и като похвала, очевидно защото отговаряше не само на действителността, а и на неговите изисквания за поезия изобищо. Същевременно намираше в преценката му и малко пресилено социологизиране на литературните факти.

Покрай другото мога да потвърдя още, че най-голямо морално удовлетворение Далчев изпита от наградата „Готфрид фон Хердер“. Това отличие на Виенския университет, което го укрепи в собственото му съзнание, той преживя преди всичко като свой реванш срещу догматичната критика от по-далечното и по-близкото минало. Спомням си, че го видях няколко дни след съобщението в „Литературен фронт“ и тутакси се насочих към „голямото събитие“. Макар и скъп на откровения, Далчев не скри радостта си, като добави, че чувствувал стеснение всеки път, когато станел прицел на внимание. Нищо чудно. Той съчетаваше в творчеството единство съмнението и охранителното самонамнение, несполеления копнеж да се

³ „Иностранная литература“ (№ 6—1971) представя Далчев с 11 стихотворения и кратка уводна статия; статията на Вл. Огнев — „У наших друзей“ („Новый мир“, № 9—1973) представя „преглед“ на някои литературни явления в социалистическите страни и българската ѝ част започва с Далчев.

Нека добавя, че преди това, в една рецензия за издадената от Сегерс на френски език Антология на българската поезия, сравнявайки ги с някои други творби на съвременни автори, Люсиен Кюри, познавач на нашите работи, нарече стихотворенията на Далчев „истинска поезия“ (сп. „La Nouvelle Critique“, № 23, 1968). Не си спомням да е ставало дума за тази рецензия, но трудно е да се предположи, че похвалната преценка не е стигнала до Далчев.

види утвърден и желанието това да стане колкото е възможно по-сържано, без шум и показност. Честуванията и публично изявеното внимание го поставяха в неудобство. Не е могло да бъде иначе и в случая.

Като споменавам за Хердеровата награда обаче, следва да добавя, че и тя на свой ред подхрани полемичните припламвания на Далчев — този път срещу някои събратя по перо, които смяташе за свои несправедливи отрицатели. Пък и не просто отрицатели...

Един ден, наскоро след като се беше завърнал от Виена, срещнах Далчев в Градската градина сред обичайното си обкръжение от млади хора. Както винаги, той беше в монолог — останах с впечатление, че говореше за тържеството по получаване на наградата. Както и да е било, веднага се включих на тази тема с някои въпроси около събитието в очакване да чуя нещо интересно. Напразно, последваха няколко сухи фрази около една официална церемония, подобна на всички други от този вид. След това някой подхвърли как е отразен случаят у нас. При тези думи Далчев трепна като да го бяха събудили от сън и по лицето му, спокойно дотогава, се очерта хапливата гримаса на сатир.

— Как ще се отрази — рече той, — както много други неща у нас. Мерзский е все още жив, сменил е само името си. — И като се обърна към мене: — Известно е, че може да се нарича и Бойко Петров.

Не зная дали младите хора около нас разбраха добре какво точно означаваха последните две фрази.

С малко преиначената руска дума Мерзский, сиреч мръсен, някогашните противници на „Златорог“ означаваха редакционния псевдоним на списанието М. Р-ски, с който се подписваха фейлетонно-полемичните материали в прегледа. Далчев не беше забравил и не забрави до края на живота си, че със същия псевдоним беше подписан някога и пасквилът „Пат и Паташон“, насочен срещу него и Дим. Пантелеев по повод на статията им „Мъртва поезия“. Раната не беше зараснала и с презрителното име той си отмишаваше срещу някогашната обида, като не пропусна още веднъж да каже кой в случая бе авторът на текста. Нека добавя — един приписан текст, с който се прекрачваше чертата на литературната етика. А с псевдонима Бойко Петров няколко дни преди това в „Литературен фронт“ беше подписан подобен фейлетон срещу мене по повод на мой мемоарен очерк. Свързал тези две имена, Далчев отиде по-нататък, за да покаже как е било прието от някои съобщението за отредената му награда. И като спомена за една статия на наш литературен критик, която бях пропуснал или бях забравил, произнесе един пасаж от нея, който ми прозвуча много грубо. Бях убеден, че цитираше неточно и за да придаде повече тежест на недоволството си, навярно преувеличаваше. После се оказа, че нямаше никакво преувеличение. В стремежа си уж да очертае „духовният автопортрет на Атанас Далчев“, както гласеше заглавието на статията, авторът пише, че лирическият му герой изглеждал „прекалено“, затворена поетична „монада“, някакъв интелектуален затворник, безнадеждно зазидан в себе си, стъен философ, „книжен молец“, който издъхва между библиотеката, книжните рафтове, гардероба и огледалото“. В случая кавичките и уговорката *лирически герой* са слаба утеха, защото в лирическата поезия герой на творбата е самият автор и защото изричната цел на статията беше да очертае неговия духовен автопортрет. С една реч, Далчев имаше основание да негодува. И насърчен от нашата мълчалива солидарност, не се стърпя и малко натъртено рече:

— След въпросните сквернословия може да се избира между две възможности: или че тези, които ме удостоиха с наградата „Хердер“, са направили грешка, или пък, че у нас завистта е взела заплашителни размери. По-вероятно ми изглежда второто.

Наскоро след нашия разговор в Градската градина Далчев отхвърли поканата на „Литературен фронт“ за едно интервю. Нищо не му е пречело да каже, че не обича този начин на литературна изява — нещо, което се знаеше и сега се потвърждава от някои негови писма. Вместо това беше дал да се разбере, че се отказва заради някаква статия за него от същия автор, близък сътрудник тогава на вестника. Полемистът в него, който не обичаше да отстъпва и като човек дълго помнеше обидите, и този път беше надделял и беше потърсил своето морално „отмъщение“.

Нека се спра и на някои от литературните пререкания между нас, за които загатнах. През лятото на 1970 година секция „Критика“ при Съюза на българските писатели проведе обсъждане на излязлата преди това „Антология на българската поезия“ (1969). По онова време аз следях отблизо развоја на нашата лирика, взех работата присърце и грижливо се подготвих за подробно изказване. Но така се случи, че още в самото начало реших да се задоволя със скромната роля на слушател.

Ако не по значение, то поне по обем антологията беше голямо дело — първият опит да се представят с най-добрите си творби всички поети със значение за нашата литература от появата ѝ до наши дни. Затова нормално беше да се предположи, че членовете на редакционната колегия щяха да дойдат да защитят проведения от тях възглед. За изненада яви се само Петър Динев, както се разбра, служебно задължен да представя другите. Още със започване на своето изложение той се спря на трудностите, които се бяха срещали при подбора на имената и със стеснение трябваше да признае, че до съгласуване на мненията не се стигнало. За да се изведе работата докрай, наложило се да разрешат въпроса по възможно най-невероятния начин — чрез тайно гласуване. Ясно стана след това, че бяхме в анекдота, не в литературната преценка и всякакви въпроси от културно-естетическо естество губеха смисъл. Затова не само се отказах да взема думата, а бях на път да напусна и заседанието. Останах единствено, за да чуя Далчев, понеже разбрах, че се готвеше за изказване.

Стана това, което очаквах: макар и не така открито, както друг път, Далчев започна с мълчаливата съпоставка между Кирил Христов и Яворов. Погледнато отстрана, той имаше всичките основания да бъде доволен, защото Кирил Христов, когото високо ценеше, беше задоволително застъпен, включително със сонета „Из облак дъжд“, за който беше писал, че не може да си представи една сериозна антология на българската поезия без него. Но по всичко личеше, че той не мислеше така. Това се разбра, като ми нахвърля Яворов. С една категоричност, която учуди всички, той каза, че неговата „Нощ“ и „Песен на песента ми“ били слаби работи и не бивало да намерят място в антологията. Не остана скрито, че съпоставката му беше необходима, за да наклони взната към желаната от него страна. По същия начин, но вече в преценката на един автор, постъпи и с изказването си за Вазов: „Ековето“ били износени от препрочитане (гарантирам за точността на смисъла, не на фразата) и трябвало да отстъпят място на други негови стихотворения като „Фар“, което било много по-хубаво.

Накрая Далчев ми нахвърля по-младото поколение поети, в онзи момент всички живи, за да възрази защо едни не са включени в антологията и защо други са представени по незадоволителен начин, като имаше предвид главно броя на заглавията. Не според значението си бил застъпен Николай Стайков, когото нареди между нашите големи поети, и незаслужено бил пренебрегнат Цветан Ангелов, който бил много по-голям виртуоз на българския стих от Валери Петров. И питаше как да се обяснят тези пропуски.

Изоставям подробностите, за да подчертая онова, което ми направи особено впечатление.

Макар до момента да бяхме обсъждали цели двадесет и пет години и добре да го познавах, никога не бях виждал Далчев да се представи като мисловност така сбито и така адекватно на себе си, както с това изказване от петнайсетина минути. Какво имам предвид? Най-напред това, че за да утвърди дадени автори и творби, той трябваше изрично или мълчаливо да отрече други, и обратно — можеше да отрече само чрез противопоставяне и изтъкване. Излишно е да се напомня, че това се дължеше на полемичната му душевност, за която имах случай вече да говоря. Работата обаче е там, че този душевен механизъм често се задвижваше от емоционални подтици, в резултат на които за Далчев не беше рядко един неоснователно да подцени и друг незаслужено да изтъкне.

А и друго. Към големите творци Далчев пристъпваше обикновено с високи изисквания. Всеки, който си дал труд да се върне към неговите „Фрагменти“, ще намери в тях изобилни потвърждения в тази насока. А когато се наложило да вземе отношение към по-скромните дарования, мярката му изведи се снижаваше. Достатъчно е да се прочете книгата му

„Страници“, излязла подир смъртта му, но подготвена за печат приживе, която съдържа неговите литературни статии, за да се види, че тя представя автора си на две различни равнища. Човек остава с впечатление, че е писана от двама души — така изненадващо различна е откъм изискателност. Далчев, както се разбира сега, донякъде е имал съзнание за своите увлечения и в едно писмо до Радой Ралин се опитва да им даде рационално обяснение. „... За мен не е много мъчно да бъда искрен — пише той; — мъчно ми се вижда да бъда истинен, прав. Много пъти са ме обвинявали в снизходителност. Това е сигурно вярно. Но аз съм бил винаги искрено снизходителен. Откъде иде тази снизходителност? От моето чувство за малоценност. Винаги, когато сравнявам другите със себе си, аз съм снизходителен, защото ми се струва, че съм още по-лош от тях.“

Ако беше само до снизходителност, лесно е да се съгласим с това обяснение. Далчев обаче премълчава друго, което едва ли някой му е вменявал в слабост — че в преценката му за утвърдените имена не проличава никаква снизходителност. Тъкмо наопаки, там той е на висотата на големите изисквания. И това е пак съпоставяне, все едно преднамерено или не, но вече с онова, което е проверено от времето и има трайно културно значение. Що се отнася до чувството за малоценност, у него то противоречиво се преплиташе и проявяваше с високото творческо съзнание, отричано на думи и грижливо спотайвано, което избуяваше понякога с дразнеща сила. Това ни обяснява и друга, малко странна особеност в характера на Далчев. Този толкова духовен човек, така плах и безпомощен в житейските работи и затова склонен към някои компромиси, беше учудващо неотстъпчив във всичко, което противоречеше на неговите творчески възгледи. Слаб в едната област, той се оказа необикновено силен в другата, и то дотам, че с цената на немалко самоограничения остана докрай верен на себе си и няма нито един случай да е отстъпил пред литературната конюнктура. Наред с чисто творческите изяви на това поведение според мене се дължи до голяма степен и неговият литературен престиж.

Но нека се върна към моя спомен.

След обсъждането на антологията, безплодно като всички други, които не са в състояние да отстранят неоправимото, дочаках Далчев на изхода и тръгнахме заедно. Неговото изказване беше събудило моите полемични дяволи и не се чувствах в състояние да ги укротя без някакво словесно шракане. Но да започна направо със спорното, ми се стори никак неудобно. И тук ми дойде на помощ шегата.

— Далчев — рекох, — останах с впечатление, че си забравил какво значи избор. Питаш защо някои автори незаслужено са отпаднали. Много просто, не са имали достатъчно приятели в редакционната колегия и не са получили необходимия брой гласове. Какво по-ясно?

Далчев се усмихна скептично, което трябваше да значи „Прав си“ и аз намерих сгода да мина към моите бележки. Казах най-напред, че не споделям преценката му за „Нощ“ и „Песен на песента ми“. На това той отговори с онова, което вече бях чел и чувал неведнъж, че всички тези кошмари ни връщали към сецесиона и са надживени заедно с него. Не се съгласих, като казах, че не всичко в сецесиона е за изхвърляне и че тези стихотворения на Яворов много автентично отразяват неговата духовна криза от началото на века. Ако се изхвърлят от антологията, той ще бъде представен едностранчиво. И без да настоявам много на своето, се насочих към Вазов. Съгласих се, че „Ековете“ е между най-популярните стихотворения на поета и че популярността чрез честото повтаряне тласка към принизяващи асоциации. Но тя не отнема нищо от литературните качества на творбата. И решително възразих срещу сравнението с „Фар“, което и по съдържание, и по форма не може да се мери с „Ековете“: срещу богатата идейна и словесна оркестрация на „Ековете“ то ни предлага по немного убедителен начин една елементарна метафора — фарът като надежда.

Сигурно щях да спра тук, ако Далчев беше дал, метафор и само с един жест да се разбере, че му досаждам. Напротив, той подемаше оживено репликите, тук-там възразяване, на места подминаваше думите ми с мълчаливи уговорки. Това ме насърчи да продължа.

— Застъпваш се за Цветан Ангелов — минах аз по-нататък. — Бих те следвал, ако се отнася до антология на детската литература: там без него не може. Вярно е и друго — че тук е отредено място на поети от неговото поколение, които едва ли с нещо го пре-

възхождат. Но в случая сравнението не е довод. Още по-малко сравнението с Валери Петров, дори ако се съгласим, че го превъзхожда по виртуозност на стиха.

— Разбира се — побърза Далчев да се съгласи с мене. — Сравних ги не като поети, а като майстори в прозодията.

Не беше отминато с мъчание и казаното за Николай Стайков.

Съгласих се с Далчев, че наистина съществува тенденция да се подцени Стайков. Основната причина — изтъках аз — е неговата консервативност като човек и творец. Той признава единствено класическата поезика — Пушкини, Хайне, Вазов, от нея излиза и всичко по-ново презрително нарича „модернизъм“. Оттам и пренебрежителното отношение към него на някои млади. Забравят се пейзажните му работи и неговите картини от селската действителност. Но добавих, че да се нарече *голям поет* и да се твърди, че в случая бил пренебрегнат — според мене това е вече отиване отгатък мярката. И произнесох една такава фраза: „Ако той е *голям*, как ще класираме онези преди него, които имат много по-трайно място в нашата поезия?“

По всичко личеше, че Далчев приемаше моите уточнения (поне така ми се стори) и беше склонен да внесе поправка в крайната си квалификация, но знае се, че в полемична обстановка такава оттегляне не е много лесно. И, за да го избавя от неудобство, отново ми нах кър шегата.

— Да ти кажа ли, мога само да бъда доволен от твоето изказване, особено от онова в него, което не приемам. Ще попиташ защо. Много просто, защото ми дава повод за упрямения по риторика.

И в отговор на обичайната му съдържана усмивка:

— Ако бях издател в света на частния печат, щях да ти възложда да съставиш една антология на българската поезия. Сигурен съм, че ще се отличава от всички други и ще направи впечатление. Но се плаша, че ще предизвика бунт и ще ти причини много неприятности.

— Нищо — рече той, — аз съм свикнал да бъда атакуван.

И се разделихме приятелски.

Ето ме в края на моето повествование. Препрочитам написаното, за да го обгледам от всички страни, и виждам не без изненада, че в него не е засегнато както трябва нещо много съществено, което често беше неизречената причина за някои наши спорове с Далчев.

„Показаха ми моите противоречия — гласи една негова миниатюра — и аз се съгласих, че са такива, но при все това ги оставих. Защо да ги прикривам? Предпочитам да съм искрен, отколкото логичен.“ Един от тези, които имаха случая да му ги показват, бях и аз. Така че донякъде се чувствавам „предизвикан“ да подема отново нашия незавършен диалог.

И тъй, Далчев говори открито за своите противоречия, като дава да се разбере, че вижда само такива, които — стига да пожелаеше — е могъл да отстрани и прикрие. Но така ли е в действителност? Поведението и поезията му не сочат ли нещо по-същностно в неговия характер, което не се преодолява с усилия на волята?

В статията си „Мъртва поезия“, за която стана дума в началото, двадесетгодишният Далчев упреква Лилев, че е скъсал с българската поетическа традиция и с българската действителност — че „не е показал нейния дух и не е проникнал в нейната страшна съдба“. Естествено е след това да се очаква, че в своята творческа практика младият поет ще избегне недъзите, които беше порицал. Не става така обаче. Противно на изразеното разбиране, и той на свой ред остана във историческата конкретност и повече от всички поети на своето поколение трудно се вмества в националната поетическа традиция. При толкова резерви към символистите и тяхната поезика и той като тях живее в самота, но не я въздига в естетически принцип, не търси в нея спасение от лошата реалност, а я отхвърля като зла съдба и страда, че не успява да я превъзмогне. Известно е също така, че Далчев е един от най-образованите български поети, с изключителна жажда за знания и култура, пред когото, по собствените му думи, *книгата е разтворена и денем, и нощя*. И заедно с това, знае се, колко неудържими бяха воплите му срещу тази страст, заради която, пак по собствените му думи, *губеше живота и света*. Както *мислей* друг, *той съчетава* в *страшно*

единство чувството за цивилизация с непотушимата носталгия по примитива. Да изброявам ли още, че беше добродушен и жлъчен, мъдро уравновесен в поезията и язвителен в полемиката, лаконичен в писменото слово и разточителен до бърливост в живото общуване? С една реч, в неговата душевност напиреха противоречиви душевни склонности. По-важно е друго, и то подхранваше нашите несъгласия — че тези склонности, лесно съгласуеми като практическо поведение, затвърдяваха у него някои взаимно изключващи се схващания, за които и сам понякога си даваше сметка.

Нека не бъде голословен.

Известната дискусия в списание „Изкуство и критика“ (1942—1943) беше предизвикана от една статия на Далчев за нашата детска поезия, за да приключи с въпроса за характера на поезията изобщо. Далчев намираше за основен недъг на тази поезия, че „е писана нарочно за деца“, *защото всъщност нямало поезия за деца, имало поезия, достъпна за деца*. И понеже според него поезията се „ражда“, а не се „прави“ (премълчава, че се *твори*), тя изключвала всякаква възможност за намеса на умисъла, което е все едно — на направляващата воля: такава намеса убивала искреността. Годици по-късно в писмо до наш писател Далчев прави това многозначително признание: „Моето оскъдно производство, изглежда, минава през много и неясни за мене манипулации. После аз никога не вземам почина: аз не отивам, аз съм посетен. Това е малко странно, защото противоречи на моите възгледи, според които волята трябва да има голяма роля в изкуството.“ Какво излиза? Никога не вземал почина, не отивал, а бил посетен. Това означава, че чака *раждането* на творбата — онова раждане, въздигнато от него в универсален принцип, за което говореше в „Изкуство и критика“. Ако спреше тук, без да бъде прав, можеше да остане логичен поне на себе си. Но той отива по-нататък, за да нарече чакания тласък *странен* и да изтъкне какво голямо значение има за изкуството направляващата воля. По този начин изрично опровергава онова, което поддържаше някога.

И друго. В една от своите миниатюри Далчев изтъква като най-голям недостатък на свободният стих, че „давал възможност да се изразяват чувствата по-непосредствено“. И добавя, че изкуството нямало „нищо общо с изповедите“; то започвало „отвъд всичко непосредствено и е толкова по-значително, колкото на по-основна обработка бъде подложен чувственият материал“. Вижда се, че сме насочени към един изненадващ нормативизъм, който се опровергава от самата творческа практика. Известно е, че има непосредствено и промислено изкуство, изповедно и интелектуално, грижливо обработено и сурово и че всяко от тях може да бъде пълноценно и непълноценно. В случая по-съществено е друго — че Далчев, който отхвърляше умисъла, защото убивал искреността, с въпросната миниатюра въздига в предпоставка на голямото изкуство *основната преработка* на чувствения материал — обработка, която е волен акт и е друго име на умисъла. Не само това. В една от най-хубавите си статии, а според мене направо най-хубавата — „За прилагателното“, — той казва, че „в изкуството... трябва да бъдем подозрителни към всичко, което иска да бъде красиво“. А нима обработката, която препоръчва, не включва и стремежа към красота? Следва ли от това, че и към нея трябва да бъдем подозрителни? Стремежът към красота е вътрешно присъщ на всяко изкуство и не е беда, стига да е подчинен органично на художествената задача — стига да не остане при *искането*, сиреч при украшателството.

Ето някои от противоречията на Далчев, които по един или друг повод често бяха засягани в разговорите ни с него. За тях намеква и Д. Самойлов в предговора към руското издание на избраните му творби. Нещо повече, италианският професор Санте Грачоти ги извежда до *дуалистичен конфликт*. Кой е имал предвид Далчев, когато казва, че предпочита да е искрен, вместо логичен — не може да се твърди с положителност. Едно обаче е сигурно — че посочените, както и редица други, са вилетени органично в неговата мисловност и дори да желаше, не би могъл нито да ги превъзмогне, нито да ги прикрие. Затова и сам ги признава. Сега обаче, когато живото общуване е прекъснато, можем да се опитаме на какво се дължат.

Внимателното вникване в неговите литературни и жизнени прояви показва, че Далчев е вътрешно раздвоен между две склонности — противоречиви, неспиряеми и неразделни едно-

временно. Като душевност той възприема света сетивно и рационално, опитно и априорно едновременно и твърде лесно минава от конкретното към отвличеното, понякога без необходимия логически преход, за да стигне накрая и до идеята за бога. По подобие на Бодлер, чието влияние върху себе си откровено признаваше, и той, макар не така драматично, съчетавахе рационалната преценка с потреббата от вяра в ирационалното. Тази негова същност не представлява особена тайна за посветените и беше забелязана още при излизане на първата му стихосбирка. Според Чавдар Мутафов, с когото го свързвахе близост от литературния кръг „Стрелец“ (1927), „Далчев живее в своята метафизична сфера и върху канавата на това иреално, флуидно начало пресплита външното реалистично...“ За времето на стихосбирката „Прозорец“, чийто облик се определя от херметизма на стихотворения като „Повест“ и „Къщата“ и от оголената вещественост на „Болница“, „Хижи“ и „Вратите“, диалогизата безпогрешно сочи тези две начала и тяхната взаимна зависимост. Години по-късно, след „Задните дворове“ и „Среща на гарата“, когато поетът беше намерил пролука към хората и правеше усилия да стъпва на твърда земя, при същата раздвоеност неговите душевни пластове донякъде размениха местата си: самата склонност към метафизика, и то изключително в прозаичните му работи и в жизнената практика, търси вече опора в рационални доводи. Прибавим ли към това и увлеченията му на емоционална основа, често по-силни от рационалния контрол, ще добием сравнително точна представа за неговия душевен механизъм и за първоизточника на неговите противоречия.

След направеното отклонение вече мога да пристъпя към края.

От случките и разговорите, които приведох, става ясно, че Далчев имаше известно съзнание за своите противоречиви душевни предразположения. Най-ярък пример беше признанието му, че и той подобно на Мориак е метафизик, който борави в сферата на конкретното — признание, както ми се видя, малко афектно, което бях склонен да приема не толкова като самохарактеристика, колкото като правдоподобна метафора. И за да изясня за себе си случая, при разговорите около неговите миниатюри няколко пъти се наложи да го попитам дали е верующ. „Не, не съм верующ“ — беше отговорът. Същевременно не пропусна при тези няколко случая да добави не без малко стеснение и уклончивата уговорка: „Но не съм и атеист.“ Бях озадачен и впоследствие често се връщах към споделеното и се питаш какво може да означава това. При направената уговорка, мислех си, *не съм верующ* може да има само един смисъл: *не съм верующ в традиционно-обредния смисъл*, иначе казано — че не е черковник (французите казват *pratiquant*). Опора за това обяснение намерих и в едно друго изказване на Далчев. Имам предвид следната негова миниатюра: „Бих вярвал в безсмъртието, ако не беше старостта. Това постепенно чезнене на душата, както и на тялото, не оставя като че ли никаква надежда за друг живот. Какво продължение може да очаква човек другде, когато вижда, че тук свършва всичко?“ И така Далчев оспорва безсмъртието, което е една от основните догми на всяка религия и с това изрично се отдалечава от канонически осветеното. Но и тук с думите *като че ли* добавя една многозначителна уговорка: сякаш не му се ще да скъса окончателно с надеждата за *друг живот*. Взети заедно, тази уговорка и предишната — „но не съм и атеист“, показват, че държеше открехната вратата към философския идеализъм — един антихристически идеализъм в духа на Кроче, който се основава на рационални основания. Впрочем тази врата, както имах случай да посоча, понякога биваше достатъчно отворена, за да се промъкнат през нея и отгласи от традиционната изповедност. Затова, макар донякъде изненадан, не бях особено озадачен от онова, което последва. Говоря за предсмъртното желание на Далчев да бъде погребан по християнски обред...

Помня онзи студен януарски ден, когато трябваше да се разделим с него. Тъкмо бях излязъл от няколкоседмично боледуване и трябваше да се пазя от простуда. Затова предпачетох да отида в черквата вместо на гробищата, където беше обявено официалното поклонение. Какво съм очаквал — не помня, но картината, която се откри пред очите ми, ме изненада. Преди всичко голямото множество от хора, изключително от интелектуалния свят, които бяха пожелали да се простят с поета. И друго — никога не бях виждал толкова много писатели да изпращат свой колега и сигурно под свода на „Св. Седмочисленици“ никога не

е имало по-голям брой неверующи. А откъм другата страна, отгъткъ ковчегъ, петима свещеници в съслужение — нещо, което се случва много рядко. Нищо чудно — знае се колко чувствителен е клирът към хора, за които има някакво основание да мисли, че са негови пасоми.

Друга една изненада, която всъщност затвори кръга, ме намери малко по-късно. Тя стигна до мене чрез Стоян Каролев.

Две години, преди да ни напусне завинаги, Далчев за втори път прекара лятната си ваканция в Карлови Вари — този, както го беше нарекъл, „прекрасен свиден град“. Поради едно съпадение там се беше срещнал и сблизил с лекуващия се по същото време Каролев. Представям си какво е била за него, който се осъществяваше в общуването, срещата с такъв разбиращ и внимателен събеседник. За нея можех да съдя и от последвалата семейна близост между двамата, на която бях и личен свидетел. Затова, когато няколко дни след погребението се срещнахме с Каролев, първата ни дума беше за Далчев. Понеже Каролев не беше присъствувал на опелото му в черквата, наложи се да разкажа онова, което се беше случило, а покрай него и за нашите стародавни отношения. Така стигнах и до противоречивите предразположения на Далчев — до онази душевна „дихотомия“, която при всичката му склонност към рационалното начало не го напусна и докрай. Каролев ме изслуша внимателно и с лека усмивка рече: „От това, което казваш, излиза, че пред мене Далчев е бил по-малко колеблив.“ При разходките им в Карлови Вари покрай другите въпроси, които ги занимавали, имали случай да стигнат и до „голямата тема“. И Далчев, тогава вече в осмото си десетилетие, заключил с това признание: „Много обичам живота, за да приема смъртта, нищото. Аз съм вярващ.“

Има думи, които са ключ към душевността на човека. Такива са и тези, изречени в момент на откровение.

Нека обаче да не се поддаваме на привидности.

За правоверния християнин смъртта е не минаване в *нищото*, а начало на нов вечен живот, вън от порочната преходност — живот, изпълнен с изкупление и блаженство и затова по-висш. За него тя е праг към крайната цел, наречена бог, която осмисля съществуването му. А Далчев, за когото животът е „безсмисленост щастлива“, е чужд на всякаква помисъл за целесъобразно насочване на света от някаква свръхсила. Знаем какво казва в едно от най-хубавите си стихотворения — че вечността му е чужда, макар понякога да го обхваща като *нищество*, и че всичко негово е „на тая греховна мъничка земя“. Животът, който обичаше, е реалният живот и никой друг. А ако смъртта води към нищото, което се отказва да приеме, какво е онова, в което вярва? Отговорът може да бъде само един: това е облекчителното очакване за сливане с естеството — за един живот не астрален, а по земен образец. Все едно, дали го е съзнавал или не, това го сблизжава философски със стремежа на пантеистите да отхвърлят свръхестественото чрез обявяване на природата за свой собствен демиург, или, с други думи — за преодоляване на противоречието между реално и иреално.

Остава да се попитаме: защо след този върховен опит да примири двете начала, така характерни за него, Далчев в последните си дни се беше насочил към църквата? За отговор на този въпрос следва да се обърнем към неговата поезия и неговата душевност. Както повечето хора Далчев копнееше за живот и както малцина други поети беше преследван от призрака на смъртта. Темата смърт, която взема превес още в най-ранните му работи, е една от най-честите в неговата поезия. А знаем, че небижтето ни занимава и плаши най-много тъкмо когато приближава краят. Натезат ли годините, каквито и да са възгледите му, на емоционална основа човек лесно може да изпадне в слабост и да потърси смътна утеха в традиционната обредност. На същата слабост се беше поддал и Далчев. Но това не отнема принадлежността нищо към неговата душевна и творческа същност. Започнал като поет със сетивното и със съчувствие към онеправданите, при всичките си колебания между реално и иреално той остана докрай копнежено свързан с човека и земния живот, без да търси упование в мистиката на *нищото*. И мисля, че на тази негова копнежност дължим най-хубавото от поезията му — онова, което ѝ придава трайна стойност, за да бъде забелязана и оценена и отгъткъ нашите национални граници.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 12, 1985

Броят се открива с рубриката „Пред XXVII конгрес на КПСС“, в която е поместена статията на Анатолий Карпов „Народна от самите си извори“. В нея авторът проследява най-напред употребата на термина „народност“ — за пръв път той се появява в трудове на италиански, френски и немски естети от XVIII в. (Дж. Вико, Ж.-Ж. Русо, И. Хердер), като още при възникването си се свързва с качествени характеристики на художественото творчество. В това понятие се влага различен смисъл, но неизменна остава представата за народността като мярка за ценност в изкуството. В своя завършен вид това понятие е формулирано в руската революционнодемократическа критика. Добролюбов твърди: да се говори „за степента на участие на народността в развитието на руската литература“ — това означава да се говори за верността на литературата към правдата на живота, за активното утвърждаване в нея на хуманистичните идеали, за нейната демократичност и способност да заеме място сред жизненонеобходимото за широките народни маси. Ожесточените спорове за съдържанието на принципа на народността на литературата — изтъква А. Карпов — са били винаги отражение на класовата борба.

Появата на това понятие се дължи на вниманието към историческата съдба на народа, към ролята, която той играе в живота на страната, на обществото. Ето защо схващането за народността е пряко обусловено от представата за народа: неговия състав, облик, характерни черти. Тази представа се променя съобразно с нарастването на активността на народните маси и тяхната роля както в историята, така и в процеса на социално-икономическото развитие. Заслуга на прогресивната мисъл на XIX в. е все повече утвърждаването се схващане за народа като трудеща се, експлоатирана маса, това мнозинство, което е движещата сила на социалното и икономическото развитие. Белински формулира това схващане по следния начин: „Под народ винаги се разбира масата от народонаселението, най-нисшият и основен слой на държавата.“ И докато първата част от формулировката („масата от народонаселението“) изобщо не предизвиква възражения, то,

да се съгласят, че именно народът е „основният слой в държавата“, са могли само тези, които са споделяли убежденията на стоящи на революционнодемократически позиции критик — пише А. Карпов. Представата за народа — и така е било винаги — се е оказвала една от най-важните в системата на политическите възгледи. Известно е, че в Русия от миналия век „масата от народонаселението“ е съставлявало селячеството: именно към него са обръщали поглед, когато са размишлявали и говорели за ролята на народа в развитието на страната и обществото. И в литературата селячеството е било в центъра на вниманието. Писателят се е стремил да разбере и изрази светоусещането на селянина, когато се е опитвал да застане на позициите на народа, да му даде възможност да каже своята дума за живота, за света. Белински вижда първоосновата на народността във верността на художника към жизнената правда, във „верността на изображението на картините от руския живот“. За да бъде верен на правдата на живота, за художника е нужно да притежава не само талант, но и мъжество. И което е не по-малко важно, да умее да се добере до правдата, която никога не лежи на повърхността, и за да я постигне, трябва да притежава прогресивен мироглед, да разбира законите, по които е устроен светът. Затова жизнената правда се открива само в прогресивното изкуство. Верността към жизнената правда е присъща на реализма: в реалистичното изкуство принципът на народността намира своето най-пълно изпълнение. Необходимостта за художника да се насочи към живота на социалните низини се диктува в реалистичната естетика не само от стремежа да възпроизведе съществени страни на човешкото битие, но и от желанието да изрази, да утвърди позицията на мнозинството. Това е характерно за Белински, а също за Чернишевски и Добролюбов, които продължават на нов етап на обществено и литературно развитие разработката на концепцията за народността в литературата.

Руската литература в своите най-добри образци е била винаги вярна на принципа на народността. И това съставлява нейната сила, позволяваща ѝ да разбере дълбочинните процеси на живота, да види перспективите на историческото развитие. Като истински народно се заражда и изкуството на социалистическия реализъм, което, както се от-

белязва в проекта за нова редакция на Програмата на КПСС, е „основано на принципите на народността и партийността“.

За пръв път идеята за народността се свързва с идеята за пролетарската революционност в творчеството на М. Горки — пише А. Карпов. В творчеството на основателя на литературата на социалистическата реализъм народната маса не просто получава право на глас (това се е случвало и по-рано), но важно е, че този глас сега звучи не жалостливо и не умолително, а гърмко и възкатошно.

За Горки е от принципино значение, че колкото човек взема все по-активно участие в процеса на революционното преустройство на света, неговите индивидуални качества стават все по-богати, реализират се все по-пълно — и това не го откъсва от човешкото множество, а, напротив, създава условия за възникването и развитието на нови връзки между хората.

Оформила се в периода на Първата руска революция, Горкиевата концепция за народността продължава да се развива и в съветската епоха — изтъква А. Карпов. Тя е оказала и оказва решаващо въздействие върху изграждащите се в условията на победената социалистическа революция представи за народността на литературата от нов тип. Закономерно е, че през 20-те години става преход от изображение на масите и на човека от масите към изображение на индивидуалността, на личността, избираща историческия път. В процеса на този преход литературата трябва да реши една трудна задача — да определи мястото на отделния човек в историческото творчество на масите. Понятен и обяснен е патосът на колективизма, който в първите следреволюционни години с такава сила се разкри в съветската литература.

Самобитността на породеното от Октомври ново светоусещане — посочва А. Карпов — се обуславя от това, че с освобождаването от частната собственост човекът според думите на Маркс се възвръща „към своето човешко, т. е. обществено битие“. Тук са източниците на невиджания подем на творческата енергия на народа, събуден за нов живот, когато, както отбелязва В. И. Ленин, „не машинството... не само образваните, а истинската маса, огромното болшинство от трудещите се сами строят новия живот, със своя опит решават най-трудните въпроси на социалистическата организация“ (В. И. Ленин. Събрани съчинения в петдесет и пет тома. Т. 37, с. 61).

Съветската литература още от първите дни на своето съществуване отправя поглед към народа, поставя го в центъра на изображението, стреми се да изрази неговите мисли, неговите упования и надежди.

Една от водещите линии на съветската литература, се изтъква в статията, е преходът от неразчленената народна маса към нейното все по-голямо диференциране.

Понятието за народност в литературата — продължава авторът — е многоаспектно. То не може да се сведе само до изборния от художника предмет на изображение, до тематиката, въпреки че това обстоятелство е извънредно важно. То не се свежда и до способността на писателя да предаде националния колорит, въпреки че именно националното се оказва форма за изразяване на народното. Когато говорим за народността, имаме предвид способността на художника да разбере и възпроизведе правдата на живота. Литературата може да бъде в пълния смисъл на думата народна само тогава, когато в нея намират израз мястото и ролята на народа в живота на страната, на обществото, когато тя изразява духа и надеждите на народа, когато служи на народа, когато изразява неговото отношение към възпроизвежданата действителност. Определящо тук е насочването на художника към диктуваните от живота проблеми от общо-народно значение, които се решават от позициите на общонародните интереси. Надробеността на проблематиката, опитите да се изолира от бурите, които бушуват в света, да се скрие в заключения, изкуствено създаден малък свят са винаги пагубни за изкуството — пише авторът А. Карпов. В това ни убеждава съдбата на много течения, школи, групи и групички в изкуството на модернизма, гърмко заявяващи за своята поява и безславно потънали в небитие: съсредоточавайки се изцяло само върху вътрешнолитературни задачи, поставяйки над всичко само цеховите интереси, те в най-добрия случай могат да претендират за място в историята на литературата, но остават чужди на съзнанието на народа. И само истински големи художници, чийто творчески път започва в някоя от тези групи (Блок, Маяковски, Арагон, Елюар, Неруда), разкъсвайки литературната груповщина, са успели да излязат на просторите на живота. А в XX в. на тези простори бушува, определяйки времето, вятърът на революцията, и да бъде заедно с народа за художника означава да заеме място от тази страна на барикадите.

В съвременната епоха — пише А. Карпов — истински народно изкуство е винаги революционното изкуство, т. е. истински действително. Това се потвърждава от историята на съветската литература: най-хубавото в нея се възприема като етапи от изграждането на революционното самосъзнание на народа.

Октомврийската революция е в съветската литература точка, от която се отброява времето и се прави оценка на събитията и човешките съдби и чрез това се определя мащабността на виждането и изображението на света от художника. Разбира се, това не ограничава избора на теми и дори на епохата, която се изобразява, но предявява изисквания от особен род: да се разкрие в днешното историческото. Формите на такава разкрива-

не са безкрайно многообразни — изтъква авторът, — но неизменна остава необходимостта да се впише *този* конфликт, тази ситуация, накрая *този* човек в кръга на живота, който живее народът.

По-нататък А. Карпов се спира на все още твърде разпространеното мнение, че понятието народност е свързано само с изображението на живота на тези, които живеят на село, оставяйки сякаш безспорни и единствени носители на истински народните начала. И неслучайно такъв род представи намират израз в съчиненията и на писателите, и на критиците като нескривано съжаление по повод промените, извършващи се в живота на днешното село, като явна идеализация на всичко съществувало и останало в миналото.

Когато говорим за народността на литературата — пише авторът, — трябва да имаме предвид преди всичко отражението в нея на процеса на духовното възмъжаване на народа и човека, на човешката личност от народа. Развитието на съветската литература, отразяваща и подлагаща на художествено изследване извършващите се в живота на съветското общество процеси, може да служи като потвърждение на известната марксистко-ленинска мисъл за увеличаване на вътрешното богатство на личността в епохата на социализма, за обогатяването и разнообразяването на нейното вътрешно съдържание. Именно това има предвид В. И. Ленин, когато пише, че победата на социализма създава условия за истински разцвет на личността, „увеличавайки милиони пъти „диференцирането“ на човечеството в смисъл на богатство и разнообразие на духовния живот и на идеините течения, стремежи и нюанси“. Този процес на „диференциране“ на човечеството“ не може да не се вземе под внимание, когато става дума за народността в литературата. Усилва се индивидуалната характерност в облика на героите, съставляващи заедно народната маса, и вследствие на това се усложняват формите на връзката между индивидуалното и общонародното. В процеса на „диференцирането“ на човечеството — както отбелязва авторът, — се увеличава разнообразието на типове „духовен живот“, които могат да отстоят твърде далече един от друг.

В социалистическото изкуство характерът на поетическото мислене на художника е пряко обусловен от революционната дейност на народните маси, преобразяващи света. В тази връзка Карпов цитира мисълта на Д. Марков: „Вечният стремеж на художниците-хуманисти от всички епохи към постигането на хармония, синтез между личността и света, индивидуалността и народа, получава в новото изкуство свой реален израз. Най-велико завоевание на това изкуство е изображението на човека в органическа връзка с историческата борба на народните маси. В нея

човешката личност черпи мотиви за своето духовно и нравствено обогатяване“. При това особено ярко се откроява — пише Карпов, — че народността представлява, от една страна, социална категория, а, от друга — хуманистична. Мотивите на човешкото поведение при цялата им сложност, определяна както от външните условия, така и от индивидуалните особености на човека, са свързани с това, което лежи в основата на историческото битие на народа. И това не изключва, а, напротив, открива възможности за самоосъществяване на личността, за нейния истински разцвет. Показателна в тази връзка е съсредоточеността на социалистическото изкуство върху всичко прогресивно, което се ражда в самия живот. И това съвсем не води до едноизмерност или еднобагреност в изображението: в ползването на художника се намира действителността с нейните не само светли, но и сенчести страни — и едните, и другите получават съответната оценка. Въпросът обаче е там, че като най-важна изпъква задачата да бъдат разкрити най-здравите тенденции в живота. Патосът на жизнеутвърждаването е забележителна особеност на съветското изкуство, което не се плаши от истината, колкото и сурова да е тя. И колкото и обкръжани, сложни да са обстоятелствата и характерите, в творчеството на съветските писатели животът е представен като процес, където в крайна — именно в крайна! — сметка побеждават доброто, разумът, справедливостта.

Когато говорим за особеностите, с които се отличават принципът на народността в съвременната съветска литература, следва да отбележим — изтъква А. Карпов, — че в условията на социализма отношенията между човека и обществото се изграждат върху принципно нова основа — тук за пръв път в историята на човечеството интересите на личността съвпадат с интересите на държавата. Но трябва да подчертаем, че съвпадат само главните интереси — ето защо и в социалистическото общество между хората, намиращи се в един лагер, са възможни конфликти. Те се пораждат дотолкова, доколкото личният интерес на човека се сблъсква с обожавания, общонародния интерес — тук става дума не само за користолобие, което за съжаление все още съществува, но и за присъщия на мнозина тесен кръгозор, който ограничава възможността за участие в общото дело, в общия живот.

Във връзка с народността А. Карпов се спира и на принципа на партийността в литературата — отстъплението от принципа на партийността, стремежът да се заличат очертанията от него брегове неминуемо отклоняват художника встрани от това, с което живее народът.

Мария Блажева

В рецензираната книжка на „Меркур“ — немско списание за европейска мисъл — привлича вниманието статията на Волфганг Ланге „Еклектицизъм и епигонство днес. Романът на Петер Хандке „Бавно завръщане“.

Авторът изхожда от постановката, че днес вече не съществува иманентно развитие на изкуството. По-скоро наблюдаваме някакъв синкретизъм, смесица от всякакви стилове и възможности, което сякаш слага край на една смислено-логична история на изкуството. Постмодернизмът е епоха, в която интерпретацията на художествени произведения се е превърнала в нейното същинско изкуство, смята авторът.

Особено характерна творба, която е познателна за това развитие, е „Бавно завръщане“ на Петер Хандке. През шестдесетте и ранните седемдесет години Хандке се наложил чрез авангардистки формални експерименти. Но в последно време Хандке претърпя забележителна промяна. Той се отдръпна от провокационната си позиция и обърна поглед — по собствения му думи — към „важността на света“. Тази промяна личи и в публикуваните през 1975 г. скици и афоризми, но тя най-категорично се манифестира именно в тетралогията „Бавно завръщане“. Сам Хандке казва: „Най-напред историята за сълнцето и снега, после историята за имената, след това историята на едно дете и накрая драматичната поема — всичко това заедно ще се нарича „Бавно завръщане“.

Новата естетическа програма на Хандке може да се формулира по следния начин: вместо да създава образи, всяващи страх, неговият проблем днес е „пресъздаването на чистото и невинното земно“; вместо да оплаква „тленността в превратностите на историята“, той желае да остави след себе си едно „битие в мир“. Защото според Хандке „изкуството не се интересува от друго“.

Каквото и да е това „битие в мир“, смята авторът, то е заплатено със загубата на интензивното възприемане на света. Стремежът на Хандке към постоянство, устойчивост и трайност не е нищо друго освен отхвърляне на естетическата програма на модернизма, според която поетът — по думите на Болдер — трябва да бъде възприемчив за беглото и мимолетното, за случайното. Но след като Хандке се отказва от модернизма, за да възстанови „златната среда“ и „чарството на формите“, той попада под подозрението, че постъпва епигонски, заключава Волфганг Ланге.

Първата улика за това подозрение дава началото на повестта „Поуката на Сент Виктор“ (1980): „След като се завърнах в Европа, почувствувах необходимост от всекидневното си четиво и прочетох много нови

неща. Жителите на затътеното село в разказа на Шифтер „Планински кристал“ са много последователни. Падне ли камък от някой зид, на мястото му поставят пак същия; новите къщи строят по подобие на старите; повредените покриви поправят с „хапаци“, съвсем като предишните. Такова постоянство проличава най-добре от примера с животните — „и багрите си остават при къщата“. Един път и аз се почувствувах като човек, който добре познава цветовете. Храстите, дърветата, облаците по небето, дори асфалтът на шосето излъчваха някакъв блясък, който не идваше от светлината на оня ден, нито от годишния сезон. Самобитната природа и сътвореното от човека, едното чрез другото, ми създадоха момент на блаженство, който познавам от образите на просънниците (обаче без съдържашата се в тях заплахата, която предвещава най-лошото или най-крайното); този миг, на речен „непрекъснато настоящ“, е миг на вечността... Храстите бяха жълтуги, дърветата — единични кафяви борове; от земните изпирания облаците изглеждаха синкави, а небето (както Шифтер все още спокойно е могъл да пише в своите разкази) беше синьо. Бях се спрял на един заоблен хълм край шосето „Пол Сезан“, което води от Екс ан Прованс на изток към селото Льо Толоне.“

В този уведен пасаж прави впечатление преди всичко това, че Хандке не изживява непосредствено и естествено този мистичен „момент на блаженство“, деклариран като „миг на вечността“, а го възприема посредством литературата по време на своето странстване по шосето „Пол Сезан“, отбелязва авторът. Но всичко това е симптоматично за положението на един епигон; той дотолкова е обладан от традицията, че не може нито да живее, нито да пише, без да се връща вече към използвани мотиви и методи. При Хандке това наивно, безкритично отношение към традицията се проявява не само в постоянните му позовавания на Шифтер и Гюте, но и в опитите му да подражава на тяхната невъзмутимо-изискана проза. А почти култовото му обожание на Сезан говори, че Хандке като всички епигони се мъчи от своята беда, а именно подчинението си на една свръхсилна традиция, да направи добродетел, посочва авторът. Сам Хандке казва за Сезан: „Няма центърът на света не е по-скоро там, където е работил един велик художник, отколкото в селища като Делфи“.

Който обаче така религиозно превъзнася изкуството, навярно предизвиква малко скептично отношение към своите религиозни откровения, смята Волфганг Ланге. Хандке представя предиването на „Аз“-а и света като някакво мистично-теологично изживяване; но неговият „миг на вечността“ няма нищо общо с дълбокото религиозно чувство на мистиците, а е просто онова малко щастие, което и днес още доставя съзерцанието на природните явления. И ако това щастие се украси с бомбастични изрази като „непрекъснато

настояще", то започва да изглежда лъжливо и може да се обясни само като част от някакъв епигонски репертоар, а именно — „да се раздува дребното и скромното до размерите на средите на света“.

Авторът смята, че традицията не може безболезнено да се нанася върху съвременността и да се схваща като нещо ново и непотворимо. Това проличава особено отчетливо в драматичната поема „По селата“ (1981). Тази творба, в която Хандке за първи път обективира чисто литературно своя поврат, тоест без автобиографични добавки, може с право да бъде наречена еклектична. Натуралистични похвати и символистични моменти, ефекти на отчуждаването и древногръцки патос — всичко това е безразборно монтирано в една драма, чието лирично достояние я превръща във фарс, смята авторът. Произведението е създадено без напора на творческа воля, единствено е намерението да се възстанови праформата на драмата. Тук Хандке смесва всичко, което е успял да открие в историята на драмата като впечатляващи моменти. Но това еклектично възрождение на драмата е несполучливо по принцип, отбелязва авторът. Цялата пиеса въздейства комично като някакъв сурогат.

Така стремежът на Хандке да обогати постмодернизма с традиционни черти се оказва преминаване в областта на еклектицизма и епигонството.

Венцеслав Константинов

ИСПАНИЯ

„CUADERNOS HISPANOAMERICANOS“,
Madrid, números 421–423, 1985

Едно от най-ценните качества на това голямо испанско литературно списание, в което се застъпват всички жанрове на испаноезичната литература, е това, че посвещава редовно специални единични, двойни и тройни книжки на бележити съвременни и класически писатели независимо от кръглите годишнини, както обикновено постъпват много издания. А това се прави с цел тази огромна литература да става достояние на милиони читатели, за да познават по-добре и по-подробно онези колоси на испанското слово, които трасираха своя неспирен вървеш към световната литература. Неслучайно досега подобни книжки са посветени на бележити поети от Испания, като Нобеловите лауреати Хуан Рамон Хименес и Висенте Алейсандре, великите поети Фелерико Гарсиа Лорка, Антонио Мачадо, най-големия жив испански поет Рафаел Алберти и др. Специални книжки са посветени и на latinoамериканските творци — видните аргентински белегристи и есеисти Ернесто Сабато и Хулио Кортасар, на видния чилийски поет Пабло Неруда и др.

И ето ни сега пред специалната тройна книжка на месечното сп. „Cuadernos hispano-americanos“, посветена изцяло на бележития съвременен мексикански белегрист Хуан Рулфо, за който са написани най-разнообразни материали от 43 автори. Това са повече от 500 големи страници, свързани с характеристиките особености на неговото творчество, с отличителната му черта на изявен стилит, един истински художник на словото, известен не само в Мексико, но и в другите latinoамерикански страни и извън тях. Тук са разгледани редица аспекти, свързани с оригиналното творчество на Хуан Рулфо, с характеристиките особености на мисловния му растеж, с непосредствено зараждаща се жажда за творческо изобразяване на живота предимно сред мексиканските низини.

Интересно е, че тройната книжка започва с едно автобиографично въведение от страна Хуан Рулфо, написано непосредствено и колоритно, съгъстено, но в което се чувствава прелестта на неговата образцова художествена простота, за да обясни някои страни от зараждащото се свое творчество. Така той подчертава, че книгите му „пропътуваха по света не благодарение на мене, а по-скоро на техните читатели, с които желая да споделя своя опит“. А по-нататък казва: „Не съм си представял, че 30 години след това моите творби ще бъдат прочетени на турски, гръцки, китайски и украински...“

Но най-хубавото между публикуваните материали са „Урокът на Рулфо“ от известния и преведен у нас виден парагвайски белегрист и есеист Аугусто Роа Бастос, който отдавна живее като емигрант във Франция поради толкова продължилата фашистка диктатура в неговата родина дълбоко аналитичното изследване „Всеки носи своята болка на гърба си“ от критичката Исабел де Ариас, „Профилите на Хуан Рулфо“ от Артуро Асуела и др. Има и два специални раздела, в които се разглеждат от много страни двете най-значителни произведения на Рулфо — романът „Педро Парамо“ и сборникът с разкази „Равнина край блата“. В тях проличава колко много художествени и идейно-демократични ценности се откриват в неговите творби. Така например критикът Хосе Ортега разглежда специално структурата и езиковото богатство на разказа „Наследството на Матилде Арканхел“, а Бенито Варела Хаконе — белегристичната тънкость, усета към непосредственото разказване в разказа „Луивина“ и др. По същия начин се анализират отделни аспекти и образи на героини, характеристики за романа „Педро Парамо“. Тук блести и онова, което изпъква в отделни статии, разглеждащи доста подробно въпроса за начина, по който е преведен и оценен Хуан Рулфо в Испания, Югославия и ФРГ. Наред с това е публикувано и едно много ценно изследване пак във връзка с Рулфо — „Испанският език в Испания и Америка“ от Луис Ортега

Галиндо, което би интересувало много всеки испанец.

Един от най-ценните материали в тази тройна книжка на сп. „Куадернос испано-американос“ е безспорно есеистично написаната статия „Урокът на Рулфо“ от Аугусто Роа Бастос, написана по повод разглеждането на творчеството на Хуан Рулфо в университетата на град Тулуза — Франция. Поставяйки и анализирайки въпроса за езика и за начина, по който твори този творец, както и за онова внимание, с което той се отнася към народния говор, Бастос подчертава, че той е един от редките, но много ярки творци, отразяващи по същество и непосредствено живота в мексиканските низини с онова очарование, с овази колоритност, която радва и винаги благотворно влияе върху вкуса и културните интереси на читателите. И затова Бастос подчертава: „Двете единствени засега книги на Рулфо — най-кратки, но и най-плътни, са едни от най-важните в испано-американската литература. И те ни съпътствуват с вглеждането на един човеки свят, изпълнен със своята първобитност, със силите, които го пределят. Много години и ние сме ходили по този път...“ По тази линия на проникване в типичното, характерното за това творчество Бастос утвърждава един от най-ярките творци на Латинска Америка, за да заключи: „Едно творчество, което пътува по своята чиста орбита между съзвездията на нашата белетристика. Едно творчество, което продължава да говори с мълчанието си. Неговото най-чисто звучене е без съмнение „проникване в себе си“, което определя контрастно и вечно неговото присъствие...“

Интересно и цветисто е написано изследването „Всеки носи своята болка на гърба си“ от литературната критичка Исабел де Ариас, която поставя ударението върху разбирането на Хуан Рулфо „да се пише, както се говори“. Но тя не отминава разбирането, че в художествената литература не бива да се отбегне образното мислене, поезията на словото, което народът по свой начин чувствава и прелива в своя говор. А реализмът на Рулфо в това отношение е многозначителен и затова

той е на голяма творческа висота, която свети над много други имена на мексиканската и латиноамериканската литература, като ярък пример и в световната литература. И затова критичката Ариас подчертава: „Без съмнение в разказите на Хуан Рулфо се опипва безразличието по тези земи, абсолютната беднота на неговите герои и нечуваното безчинство...“ Тя също така се позовава и на друг ценител на неговото творчество — критика Хорхе Руфинели, който казва: „Литературният образ, който обхваща творческите търсения на Рулфо, е свързан със самотата на хората от низините, самота толкова силно подчертана, че не е толкова чужда, нито пък представлява символизирание на духовната самота, а преди всичко това е образ на замайваща реалност.“ И Исабел де Ариас, разглеждаща прецизно и аналитично разказите на Хуан Рулфо, заключава: „Тук става въпрос за живи образи, образи на страдащи хора, които той ни изобразява с голямо съчувствие, с дълбоко познаване на тяхното ежедневие. Всъщност той така продължава да обяснява своите разкази, а така също и своя роман „Педро Парамо“.

Именно в тази широка панорама на разглеждане от много страни творчеството на Хуан Рулфо са и редица други материали, като „Педро Парамо“ — текст и идеология“ от Хулио Калвиньо Иглесиас, „По стъпките на времето“ от Пабло Саросабал Серано и пр. Тук са публикувани и редица снимки, представящи характерни особености от живота на Мексико, които в много отношения допълват разсъжденията на редица автори, участващи в тази тройна книжка на списанието, направени от самия Хуан Рулфо, който има голямо влечение към фотографията. А това допълва онова, което той е виждал и почувствувал, намирайки се сред мексиканците от низините на живота, които той познава тъй задълбочено, и което безспорно личи и в тематите, и в детайлите на творчеството му, така познато вече и в Латинска Америка, и в редица други страни.

Жак Бутев

РЕТРОСПЕКЦИЯ И ОСНОВА

„БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА
ЗА ГЕО МИЛЕВ“, сборник. С., изд. „Наука
и изкуство“, 1985

Сборниците „Българската критика за...“ станаха вече хубава традиция в нашия литературен живот. Макар и издавани по повод юбилеи, юбилейният ентусиазъм е най-малкото, което ги характеризира, тяхната роля прескача далече скромната задача да се очертае с още един широк образът на великия предшественик. Всъщност тези сборници са един опит да се изгради моментен портрет на нашите възможности да общуваме с литературата, да се изгради история не толкова на това, което се нарича „рецепция“, а на взаимодействието между творчество и общество. В това отношение особено интересен е случаят с Гео Милев — не само голям поет, но и проникновен критик, чиито теоретически тезиси очертават в немалка степен собственото му отношение към това взаимодействие. И съставянето на една история на отношението поет — критика всъщност може да се превърне не толкова в преглед на възможностите на нашата критика и литературознание да се докоснат до Гео Милев, но и в своеобразна история на различните видове общувания между неговата поезия и българското общество. Това е задача сложна и доста противоречива, често пъти ретроспекцията на критическия прочит може да остане и встрани от главните тенденции в общуването между поета и народа. Основен фактор за успеха или неуспеха на една такава ретроспекция е, разбира се, наличният материал — доколко българската критика се е приближавала не толкова до абстрактния инвариантен образ на поета, а и до неговото съществуване във времето. Но немаловажно значение има и концепцията за изграждане на ретроспекцията — кое ние приемаме за важно и съществено, как виждаме доминантите в развитието на творческото дело на поета. А, от друга страна, не на последно място стои и въпросът, доколко ние сме успели да анализираме мястото на поета в литературния процес вече като чисто изследователска проблематика — един такъв сборник дава изключително благоприятна възможност да преценим реално завоюваните позиции и да огледаме все още белите места — задача на днешни и утрешни изследвания.

Тези сложни и трудни изказвания са несъмнено в основата на факта, че в един период от десет години у нас излиза вече втори сборник „Българската критика за Гео Милев“ в съставителството и под редакцията на проф. Георги Марков, идващ да продължи делото, заложено от Иван Сестримски в първия сборник отпреди десет години. Какво всъщност е новото не просто като материал, но и като подход към проблема, което отличава втория сборник и го прави необходим факт за развитието на литературоведската мисъл? Струва ми се, че това е не само увеличеният обем на материала, но и новата тенденция в подхода към неговото организиране — именно в посоката, която вече очертахме, с оглед на едно по-многогранно и многогласно въздействие, като основа за разкриване вътрешния смисъл на историческите изменения в приобщаването на българската литературоведска мисъл към сложния и противоречив свят на Гео Милев.

Още в уводната статия съставителят декларира намерението си да представя разни тенденции в критическия подстъп към творчеството на поета. Едната тенденция, изявяваща се най-вече в периода на двадесетте години, приживе на поета, и по-късно до победата на социалистическата революция, е свързана с реалния исторически литературен живот, с борбата на мнения и художествени тенденции, които си дават среща в споровете около личността и делото на този наш твърде активен и вътрешно противоречив автор, чието присъствие в културата е силно предизвикателство към всички налични художествени тенденции на времето. Смятам, че съставителят е използвал много добре наличния материал, който е поместен не само на страниците на основния книжен обем на сборника, но и в обстоятелствено написаната студия и бележките. От една сравнително частна задача — да се събере на едно място най-характерното от критическите изяви на периода, свързано с личността и делото на поета, Георги Марков е успял да премине към една значително по-обемна и по-сложна задача — да очертае параметрите на духовния живот на епохата. Това е постигнато както с помощта на непосредствено публикуваните статии и критически отзиви, така и в уводната студия, която осветлява много въпроси на културната ситуация, културните взаимоотношения, литературни борби и пр. Лично

аз смятам, че тук има възможност и за още по-широко изучаване на проблематиката — как критиката като самосъзнание на литературния процес изразява борбата между художествените тенденции не само във фактически и културологичен план, но и по същество — като противоречие и борба на самите художествени принципи. Но на този въпрос ще се спра по-нататък, когато стане дума за бъдещите насоки за развитие на проблематиката.

За разлика от досега излезлите сборници „Българската критика за...“ в сборника за Гео Милев съставителят е включил доста голяма част отрицателни отзиви, които очевидно не са предназначени за юбилейна възхвала на поета, а именно за изпълнението на тези много по-пространни задачи, за които току-що говорихме. И, струва ми се, че ползата от този подход не е само познавателна — да се покаже на читателя, свикнал да чува само добри думи за поета, че е имало време, когато той е трябвало да слуша много по-често упреци и дори вулгарни ругатни, а същността — с помощта на тези статии се дава възможност за проникване в самото ядро на литературните битки, пък и да се изявят някои противоречия в самото дело на поета. Мисля, че процесът е очертан доста добре в зависимост от различните позиции, от които са водени тези литературни битки; съставителят много отчетливо е успял да разграничи пладнешките ругатни на засегнатите „кандидати на славата“ от тенденции с дълбок идеологически подтекст, свързани с някои сектантски течения в марксисткото литературно познание и критика, постепенната смяна на идеологическите и художествените позиции, свързането на нашето марксистко литературно мислене. В този ред на мисли обаче бих изразил учудването си, че материалът на Тодор Павлов, за който съставителят говори в увода като преломен по пътя на ленинизацията на критическия подход и който правилно е оценен като извънредно важен в развитието на критическата мисъл, не е поместен в сборника, макар че в сборника на Иван Сестримски присъства. Вероятно съставителят е сметнал, че казаното в увода е достатъчно, но струва ми се, че дори текстыт да не ни каже нищо ново и повече от това, което е казано в увода, все пак би трябвало да присъства.

Свършено различна като задачи и подход е втората тенденция за критическото и литературоведското обхващане на делото на поета, формирало се след победата на социалистическата революция. И в този период, особено в неговото първо десетилетие, все още главният въпрос е свързан с проблема за участието на Гео Милев в духовния живот на народа. Независимо от ореола на поета, с който целият български народ го познава като страстен борец за новото, нашата критика, и то не само откровено сектантската, все още не е намерила достатъчно адекватен подход към

неговото творчество в това преходно и трудно десетилетие. Все още господствуват грубият социологизъм или пък недиференцираният психологизъм и обстоятелственост, които в твърде малка степен са пригодни да обхванат и обяснят едно творчество, в което господствуват толкова противоречиви тенденции. Оттук идват и често пъти амнистиращият „увлеченият“ на поета подход или пък неадекватният към същността на художествената тъкан на творбите му и най-вече на знаменитата поема „Септември“ социологизъм и неравностойност на критическия анализ, който прекомерно наблюдава на съдържателната страна (и то, както я разбира съответният критик), премълчавайки или пък съвсем мимоходом споменавайки художествените особености на творчеството на поета, които всъщност съставляват сърцевината на феномена, наречен художествено въздействие. И наистина критическите разсъждения от този период оставят читателя пред известно недоумение. Как и защо един поет, чиято популярност сред народа не може да се оспори, и чието художествено въздействие е така магнетично, всъщност е поет с недооценен идеологически и класов критерий, стихнен бунтар, а не последователен борец. Та няма не е имало по негово време по-добре осъзнати идейно и класово поети? Защо тогава техните творби все пак не могат да достигнат тази сила на художественото внушение, която достига „Септември“? Мисля, че съставителят е дал достатъчно добра представа за процесите, протичащи в това преходно десетилетие, като освен в уводната си студия е намерил място да представи и текстуално най-важните прояви на критическата мисъл от времето.

Същността на процесите по обхващане на действителната стойност на творческото дело на поета е представена с един широк по своя тематичен обхват литературоведски подбор. Тази широта се схваща от съставителя не просто като опит да се обхванат всички тематични аспекти, засягащи феномена на Гео Милев, но и даже предимно като преминаването на нови и разнообразни методологически позиции, които, запазвайки марксистката основа на миогледа и общия за съвременното литературно познание подстъп към художественото творчество откъм неговата собствена художествена специфика, все пак се реализират в различни аспекти на тази специфика, понякога дори си и противоречат, но тези противоречия, макар и да изглеждат много антагонистични в даден момент, в някой следващ се оказват просто подстъп към овладяване на нови литературоведски територии. Струва ми се, че този процес не е трудно да бъде проследен и в настоящия сборник, нещо повече — той дори предлага благоприятна основа за това с тематичното си единство — не е чак толкова трудно да се открият „общите места“ в различните статии, ала не е и трудно да се открият и онези проблемни възли и противоречия, които под-

тикват напред развитието както на конкретното научно изследване, така и на самата литературоведска методология. Така например допреди пет-шест години изглеждаха несъвместими „личностно-есеистичният“ и „структуралният“ подход или пък идеите, че в началото на всяко изследване на литературната творба стои изследването на нейния психологически и социално-художествен генезис и идеята, че за да се разбере литературната творба, трябва да се вгледаме преди всичко в нейния собствен смислообразователен принцип. Блестящи примери на тези подходи намираме и в настоящия сборник. Това обаче не означава, че противоречието между тях и днес е така остро, както вчера. Във финала на своя увод Георги Марков казва, че не можем, изследвайки Гео Милев, да пренебрегнем идейно-естетическите позиции, изразени в неговите творби, за сметка на художественото своеобразие, защото „Гео Милев не е просто поет, той е трибун; той не е просто представител на нова литературна школа, а новатор в цялостното изграждане на художествения образ, в мотивите и поетическите средства, в типа изкуство, който той създава и утвърждава.“ Всъщност едва ли може да се каже по-точно именно за съвременната проблематика, свързана с Гео Милев — изследване на художествената система, на типа изкуство, който се утвърждава с появата на неговата и на цялата „септемврийска поезия“. А какво значи система — това не е ли именно опитът да се дадат отговори на въпросите за взаимната съотнесеност на различните аспекти от генезиса (социално-художествен и психологически), структурата и въздействието на художествената творба, съвместно и в най-тясна диалектична двустранна зависимост с генезиса, същността и историческата роля на новата художествена система, която се създава и утвърждава не с нещо друго, а именно с появата на художествените творби и със самосъзнанието на литературния процес (изразено в критиката), което всъщност „овънсява“ и „регламентира“ художествената система, придавайки ѝ един, макар и относителен, нормативен характер, който да регулира социалния живот на художественото творчество. За голяма радост на литературоведите в личността и делото на Гео Милев тези два аспекта са органично и на особено високо качествено равнище обединени. Ето защо настоящият сборник е наистина един много авторитетен глас на равностметка на постигнатото, но същевременно и основа за бъдещи изследвания, защото все още нашето литературознание е в дълг към литературата.

Александър Панов

„ЛИТЕРАТУРНИ ИДЕИ НА XX ВЕК. Индивид и култура“ от АТАНАС НАТЕВ. Изд. „Наука и изкуство“, 1985. 369 с.

Вероятно трудно ще се намери по-безбрежна проблематика от тази, която е свързана с взаимоотношението „индивид и култура“. Затова уговорките на автора в предговора му към книгата, посветена на тази проблематика, са понятни. И все пак в известен смисъл тази книга на Атанас Натеv е своеобразен компендиум на литературните идеи на нашия век. Изследователят постига това не по пътя на невъзможната идеографска изчерпателност, а като подлага на анализ „главно творби с предизвикателно съдържание“ (с. 12). Крайностите най-добре очертават идейно-художествения „релеф“ на една епоха. Но художествените идеи на века не съществуват изолирано, в някакъв интелектуален вакуум, а са в тесни връзки и взаимодействие с цялостното идеологическо съдържание на епохата. Онова, което ги откроява, е своеобразната особеност на художествената мисъл, която Натеv проникателно е уловил — способността ѝ най-лесно да „долавя еднаквия корен на противоположни обществени идеи“ (с. 5).

Атанас Натеv подкрепя това свое прозрение с цялостния си анализ в „Литературни идеи на XX век“. Но това не означава, че литературата подхожда към обществените идеи обективистично, че не взема страна в спора за характера и същността на ценностите. Самите литературни идеи са законно притежание на духовната съкровищница на човечеството. За социалистическото литературознание естествено особено интерес представлява очертаването на идейния „водораздел“ между социалистическо-реалистичната художествена мисъл и онези хуманистични и антихуманистични направления, школи и индивидуални художествени търсения, които се проявяват в руслото на буржоазното художествено съзнание. В тази насока Натеv се е опрял главно на две творби: пиесата „Фауст и градът“ на Анатолий Луначарски и романа на Максим Горки „Животът на Клим Самгин“. Вярно е определено основното идейно внушение на „Фауст и градът“ като творба, която спори „с две заблуди — на индивидуализма, но и на тесногърдия колективизъм“. И ако това е общият идеен принцип на тази драматическа творба на Анатолий Луначарски, то изводът от цялото произведение лаконично и афористично е предаден от Атанас Натеv с думите: „Личността е сянка без другите. Ала обществото проглежда единствено чрез личността“ (с. 92).

В главата „Индивидът и другите“, като се спира на трудностите, с които е трябвало да се преборва Горки в процеса на създаването

на многотомния си роман „Животът на Клим Самгин“, изследващ на взаимоотношенията между индивида и културата основателно пише, че с този роман се продължава „главният размисъл за личността като гледен на обществото, подет от „фаустовската“ писма на Анатолий Луначарски“ (с. 217). И хвърля светлина върху постигната на тази крупна творба на родоначалника на социалистическия реализъм: „Светът се отразява и осмисля чрез драмата на идеите. А своеобразността на Горкиевия роман е, че това ни най-малко не намалява правдоподобността и „плътността“ на историческата обстановка, пресъздадена в него“ (с. 219). Не е лишен от основание и упрекът на литературоведа, че критиката е задължена към писателя за това, че все още не е осветлила мястото на романа в общоевропейския литературен процес, а той наистина е сред самобитните му явления. Како първи опит в това отношение Натев сравнява романа на Горки с романа на Роберт Музил „Човекът без качества“. Отчитайки идейните и стиловите различия между двете творби, литературоведът вижда много общо между техните герои Самгин и Улрих. Разбира се, такива сравнения са уместни, стига към сравняваните творби да се подхожда цялостно, и по-специално на тяхното идейно съдържание да не се гледа като на незадължителна „добавка“. Тогава ясно ще проличават както близостите, така и различията между сравняваните творби и автори.

Атанас Натев така уточнява художествената идея на Горкиевия роман: „В последния си роман съветският писател набляга върху историческата обреченост на индивидуализма. Без обаче да сменя от дневния ред въпроса за обществения жребий на човешката индивидуалност. Напротив, като оставя този въпрос предизвикателно открит и за тогавашния си, и за бъдещия си читател“ (с. 224).

Историческата обреченост на индивидуализма се доказва от творчеството на не един писател, потърсил изход за своите герои в многопосочния, но винаги тесен, страдал от социална „недостатъчност“ свят на отделната личност. В това ни убеждава целият понататъшен анализ на Натев, но преди да го проследя в основни линии, искам да кажа нещо, което се отнася за „Литературни идеи на XX век“ като цяло. Искам по-точно да изразя съжалението, че ученият е ограничил твърде много, свел го е фактически до посочените по-горе две творби, „терена“ на социалистикореалистичните идеи в литературата на XX век. Това е довело до доловимо „изкривяване“ в общата идеографска картина на епохата. Разбира се, това се компенсира до известна степен от марксистския подход на автора, но „отсъствието“ на редица големи творби на социалистическия реализъм се чувства осезателно в това иначе интересно и ценно изследване на Атанас Натев. В този си вид то е повече критика на буржоазното художествено съзнание с акцент върху западноевропейския литературен процес.

Тук аз не си поставям непосилната задача да обхвамя всички концепции, на които е богата „Литературни идеи на XX век“. Дори бегло изброяване на имена, заглавия и кратък преразказ би се нуждаел от значителен брой страници. С веш критически преразказ и разбор на автора се е удало да възсъздаде пълната идеографска картина, зад която стои многопосочността в художествените интерпретации на проблема за културната адаптация на личността в буржоазното общество. При това този проблем се разглежда от изследвача не откъснато, а в тясна връзка с цялостната литературоведска проблематика. Често това води до изясняване творческата индивидуалност на писателя както при анализа на книгата „Материали“ от видния швейцарски писател Фридрих Дюренмат: „... авторът е напълно алергичен към декламаторското човеколюбие. Недоверчив е и към индивидуалната утопия на миналия век, който въображасмо сподоби целия свят с човекоподобна воля. Той не смята литературата за пошалъон на идеи, които читателите трябва да изучават като окръжно от по-компетентна инстанция. Но не се поддава също и на прозловутата максима: „Истината е оня вил за блуда, който помага да се постигне временно равновесие в живота.“

„Нито груб прагматик, нито пагетичен проповедник, той е просто убеден, че читателят може да понесе повече, отколкото литературата обикновено му поднася“ (с. 19).

Мимоходом искам да обърна внимание и върху една друга черта в изложението на Атанас Натев, в която ще имаме възможност да се убеждаваме и по-нататък — неговият есеистичен стил, от който наукоустна не губи, но читателят несъмнено печели. Що се касае до кризата на европейското културно самосъзнание, ученият с право вижда в лицето на писателя като Фьодор Сологуб и Леонид Андреев доказателство за това, че в Русия то намери за пръв път „своеобразно и ярко отражение“ (с. 29—30).

Проследявайки, макар и с отделни „примери“, разклоненията на западноевропейския индивидуализъм, изследователят естествено не може да отмине без внимание и неговите ултракрайни прояви — ницшеанските. Той вижда тяхната „предистория“ в творчеството на писатели от рода на Пицбишевски и Арцибашев, осъществили по неговите думи „първото „масово издание“ на ницшеанството“ (с. 46). Той се спира и на „специалния случай“ с Ернст Юнгер, чийто роман „Върху Мраморните скали“, макар да е написан в изящен стил и да пледира за „рицарски“ индивидуализъм, дава основание на литературоведа да изтъкне: „Всичко това обаче не освобождава произведенията на Ернст Юнгер от подозрението, че не само са били, но и още могат да бъдат бацилоносители на авторитаризма. Колкото и както да се „филтрира“ морално, сведе ли се личността себизява единствено до волеизява, тя неминуемо клони към него. Оттук произ-

лиза раздвоеността на индивидуализма. За това той подхранва както анархистични, така и фашистoidни умонастроения" (с. 213).

И вече от друга гледна точка — социалната и критикореалистичната — тези явления се пресъздават в романа „Групов портрет с дама“ на Хайнрих Бюл. По повод главната героиня Лени критикът проникателно ще отбележи, че нейната съдба и „показанията“ на житейските ѝ събития показват „от ясно по-ясно колко лесно съжителствува фашизмът с дребните човешки грижи. Пък дори и с полюсната недоволство от тях“ (с. 302).

Интересни страници отделил Натев за обяснението на причините, породили „бума“ на психоаналитичната вълна в западната литература. Той открива две, струва ми се, важни причини за това: едната, произтичаща от противоречията и „нарушенията“ в идентификацията на „Аз“-а, другата — почиваща на „парадокса, че там (в литературата — б. м., Г. Г.) тя най-лесно може да бъде нарушавана и коригирана“ (с. 192). Става дума за нарушаване и коригиране на психоаналитическия подход в литературата в самия творчески процес.

Една мисъл, една сентенция (той обича отправните цитати) е достатъчна за Натев, за да разгърне обстойно разсъждение и да изложи своята или позицията на разглеждащия автор. Такъв е случаят с твърдението на Жан-Пол Сартр: „Човекът е по-свободен, отколкото смята, че е.“ Натев вижда в тази мисъл на „вожда“ на екзистенциалистите напомняне за „трудно изцелимата ни склонност да преувеличаваме властта на обстоятелствата над нас“ (с. 268) и лайтмотив не само на Сартровото творчество, а и на творчеството на Албер Камю — друг виден представител на екзистенциалистката литература. Впрочем Натев убедително подвежда тези толкова различни творци под общ знаменател по разбирането, че „свободата е въпрос, който изисква еднолично решение с обществени последици“ (к. А. Н., с. 276).

Не намира удовлетворителен изход индивидуалистично настроеното съзнание и в праксеологическа насока. Аргументи в този смисъл ни дава разглежданият от литературоведа роман на Макс Фриш „Хомо Фабер“. Ето характерен момент от Натевия разбор на романа: „Действащият човек („хомо фабер“) съзнава, че всичко, което е вършил, е било само прикритие, фалшиво алиби на неговата лична неосъщественост. Защото е смятал с деловитостта си да замести близостта с другите. В трескавата, стигаща до мимолетна самозабрава дейност се е старал навсегде да засенчи личната си отговорност. „Хомо фабер“ е трябвало да залуши „хомо хуманус“ — „човеколюбивия човек“ (с. 291). Отчуждението прониква и в най-скроветната същност на човешката личност — нейната активност.

С дълбоко проникновение се характеризира и тълкуването на Атанас Натев за про-

блема „време“ в „По следите на изгубеното време“: „За Марсел Пруст времето от гледна точка на индивидуалната съдба е кръстоска между две противоположни начала. От една страна, в качеството си на „сега“ то е принудително и разхитително. Сиреч заставя индивида да се съобразява със заварените или налаганите му в момента обстоятелства. Нещо повече — да се приспособява или дори нагажда към тях. И да жертвува (по думите на Бергсон) „частица от себе си“, да я влага безвъзвратно в тях. От друга страна обаче, тъкмо по тази причина времето е единственият изглед на индивида за себеизява и самопознание. То става „негово“ време именно като и доколкото съвпада с процеса на себеосъществяването му.“

Ще продължа още малко и без това дългия цитат: „И в условното превъзможване (поточно: пречистване) на това противоречие — живее на човешкото съществуване, Марсел Пруст вижда призванието на художествения творец. Чрез търсенето на „изгубеното време“ той подтиква индивида да възстанови динамичната си цялост, да долови своята идентичност, разпръснатата „на части“ във време преживяното“ (с. 73).

Майсторът на модерното литературно слово е намерил в лицето на Натев проникателен интерпретатор. Основателно е и възражението на автора срещу сродяването на стила на Пруст с този на Джойс. От известно допълнение се нуждае казаното за Кафка: „Именно от конфликта между безапелационността на външния свят и невъзможността на индивида да се примиря изцяло и докрай с него произлиза трагизмът в повествованието на Кафка“ (с. 147).

Това е вярно, но според мен творчеството на Кафка налага с не по-малка убедителност и трагизма на примирението на индивида пред жестоките механизми в едно антихуманно и обезчовечаващо общество.

Характерно за метода на Атанас Натев като литературен теоретик, историк и критик в тази книга е, че той се стреми повече да вникне, да изясни и осмисли литературните явления от гледна точка на породилите ги причини, отколкото да ги подвежда под знаменател на утвърждаването или отрицанието с мярката на определен естетически идеал. Това му дава възможност да вникне в тяхната действителна сложност, полярност и многовариантност. Но, струва ми се, в това отношение той стига и до известна крайност, изразена в съждението: „Най-сериозният вроден недъг на литературознанието е склонността му да произмисля присъди там, където трябва само да обяснява“ (с. 125).

Тезата за примата на тълкувателната функция на литературознанието пред оценъчната е поддържана и от други изследователи, тя се подкрепя и от творци като Л. Н. Толстой, но аз мисля, че все пак тя не може да бъде преченена като правилна. При това не бива с оценъчната функция на литературознанието

да отъждествяваме несправедливите „присъди“ към една или друга творба, към един или друг автор. И такава отъждествяване да е аргумент за приписване лошо упражняваната оценъчна функция във „вроден недъг“ на литературознанието.

Фактът, че художествената литература изпълнява общественото си предназначение и чрез „своите самозаблуди“, не е аргумент в полза на тяхното насърчение. С това не искам да отрека задължението на литературознанието да не пренебрегва драмата на „интелектуалното малцинство“, а така също и „противоадаптивното начало, без което е немислимо еволюционното, а още по-малко революционното развитие на културата“ (с. 126).

И в същото време смятам, че не можем да сгрупваме всичко върху гърба на отделния индивид, както прави това Уилям Голдинг в разглеждания от Натеф роман „Повелителят на мухите“. В него Голдинг свежда недъзите на обществото до недъзите на „човешката природа“ и стига до извода, че „състоянието на обществото зависи от нравственото съзнание на единичния човек, а не от някаква политическа система, дори ако тя изглежда логична и почтена“ (с. 306).

Безспорно да се омаловажава влогът на отделния индивид, на неговото нравствено съзнание в общото състояние на едно общество е най-малко късогледство, но и да се елиминира ролята на политическата система за това „състояние“ е пък своего рода художествен „далтонизъм“, чиято порочност бе разкрита още от класиците на марксизма.

Накрая ще се спра накратко и на оная проблемно-тематична линия в съвременния литературен процес, която до голяма степен се определя по жанров белег. Става дума за „черната утопия“. В тази насока Натеф се спира на причините, поради които използваният и за антикомунистически цели роман на Джордж Оруел „1984-а“ се задържа десетилетия наред в листата на бестселърите. Изследователят с основание изтъква: „...независимо от идеологическите подбуди на автора в него (в „1984-а“ — б.м., Г.Г.) по сатиричен, а даже и саркастичен начин фактически се довеждат до крайната им голота някои абсурди на съвременния технизирания буржоазен свят, който разполага със средства за многократно си самоунищожение, без все още да е в състояние да се пребори с глада и масовата нищета“ (с. 313).

Като анализира друг роман на „черната утопия“ — „Шикаста“ на Дорис Лесинг, и поспециално като коментира неговия уж оптимистичен завършек, той с право заключава: „...в привидния си оптимизъм Дорис Лесинг разчита не на земния човек, а на въображаемите комически сили, които уж го направляват. Какво по-ясно доказателство за неверие в действителната обновимост на света?!“ (с. 321) — с основание възкликва литературоведецът.

Противоположна е позицията на Криста Волф в нейната интересна повест „Касандра“, която по точните думи на Натеф „противопоставя на „черната утопия“ не лековерния оптимизъм, а „съкровен самокритичен размисъл“ и „предупреждение за най-страшната епидемия на цивилизацията: инертност на мисълта, адаптация към „все още“ възможното“ (с. 326). И че единственото „насилние“, което писателката си позволява спрямо читателя, се изразява в отнемане правото му да се самооправдава (с. 330). С други думи, и тя акцентира върху схващането, че човешката свобода е не само право, а и отговорност.

Именно тук, в различното разбиране за тази отговорност, минава и етичната „магистрала“ на художествените решения, определяща многовариантността на художествената мисъл и същевременно нейното единство, нейния общ „стремеж“, който много сполучливо Натеф разграничава от стремежа на научната мисъл: „Науката търси общия причинител на различни явления. Художествената литература, напротив, наблюдава върху разнородността на следствията, породени от еднаква първопричина“ (с. 170).

За да очертае „предимствата“ на литературата, свързани с това своеобразие на литературната мисъл: „Благодарение именно на специфичното си предназначение съвременната литература бе единствена в състоянието да насочи вниманието си към трудно уловими аспекти на личностното поведение в един свят, който по думите на Брехт „умее не да оползотворява, а само да експлоатира индивидуалната творческа сила“ (с. 177).

И ако има някакъв парадокс, той е, че дори в този свят човекът-творец успява да спаси от своята „експлоатирана“ „индивидуална творческа сила“ нещичко и за себеопазване и реализация чрез изкуството. И дори да поведе борба срещу недъзите на същия този свят, в който живее, и даже срещу собствените си слабости.

Що се касае до проблема „индивид—култура“, той не само остава открит, но и „непрекъснато ни заставя „да пренамираме нови аспекти в литературните творби, написани вчера и днес. И да очакваме още повече от онези, които тепърва ще бъдат създадени“ (с. 369) — цитирам думите, с които завършва книгата на Атанас Натеф.

Няма съмнение, че някои от литературните идеи на нашия ХХ в. ще прекратат и в следващия ХХІ. И именно те ще бъдат влогът на века в идеографската съкровищница на литературната история. За осъзнаването на този факт допринеся и „Литературни идеи на ХХ век. Индивид и култура“ на Атанас Натеф.

Георги Гетов

Под горното заглавие излезе през настоящата година книгата със студии и есета на професорката от Ягелонския университет Мария Подраза-Квятковска. Нейното име се свързва преди всичко с усилията на съвременната полска литературна наука за изследване на изключително интензивния, сложен и противоречив духовно-интелектуален живот в Полша на границата между XIX и XX столетие.

Съсредоточила научните си търсения най-вече върху литературата на „Млада Полша“, Квятковска проявява подчертан стремеж за поставяне на проблематиката в един по-широк, общоевропейски контекст, за нейното изясняване на базата на сравнителното проучване, където проявява склонността си към концептуално мислене и синтез. Такаъв характер имат и книгите, които предшествуват сегашното ѝ изследване: „Младополски хармонии и дисонанси“ (Варшава, 1969), „Символизъм и символика в поезията на „Млада Полша“ (Краков, 1975), нейните есета, отпечатани в „Творчощч“, и др.

„Somnambulicy, dekadenci, herosi“ представя сборник от студии, в които трайният интерес на авторката към младополската епоха е осъществен двупланоно: чрез проблемен анализ на характерни модернистични мотиви, на тяхната философско-естетическа същност и чрез студийни есета върху творчеството на отделни автори (М. Коморнишка, Ст. Бжозовски, Т. Мичински, Ст. Шибишевски, Б. Лешмян, А. Ланге, З. П. — Мириам). Идваща подхода обаче свидетелствуват за съсредоточената ревност на един последователен, концептуално устроен литератор към теорията, естетиката и художествената практика на една литературна епоха, оказала огромно въздействие върху цялостния обществено-интелектуален живот на полската нация.

Квятковска разглежда младополската епоха, от една страна, като продължение на традициите (предимно романтични), от друга — като явление, хронологично свързано с европейската културна и литературна действителност, от трета — като традиция, като начало на някои тенденции, които вътрешно кореспондират с литературата и изкуството след това. Интензификацията на цялостния културен живот, характерна за края на XIX и началото на XX в., извежда на преден план младополската концепция за синтезиращия характер на изкуството, което се свързва преди всичко с възраждането на култа към творчеството на греещата плеяда полски поети-романтици (Ю. Кжижановски обозначава цялата тази културна епоха с термина „неоромантизъм“) и с установените вече модернистични течения в Европа. Идеята за свободната симбиоза между различните ви-

дове изкуства (литература, музика, изобразително изкуство), между различните жанрове в самата литература (лирика и драма, проза и лирика, драма и проза и т. н.) поставя под съмнение наличието на по-трайните, устойчиви образци, характерни за естетическата теория и практика на позитивистите. Походът срещу естетиката на позитивизма е и поход срещу неговата философия, той е реакция на идеологическата му уязвимост, на илюзията му за обществена справедливост с три единствени измерения: полза, красотата и добро. Най-малко първата от тези три съставки може да се съгласува с изкуството — истинското призвание на художника и артиста е противоположно на материалния интерес, на всички онези връзки и взаимоотношения, които ограничават творческата му свобода, обещават индивидуалността му. Утвърждаването на художника означава утвърждаване на неговата самоценност, автономност като израз на некомформизма, като реакция на всякакъв вид автоматизация на човека, на подчиняването му на „гигантския механизъм на колективната воля“. По такъв начин обаче изкуството се освобождава от идеологическата си насоченост, от обществената проблематика, т. е. от функциите, които то изпълнява при реализма. На мястото на непосредственото еднозначно внушение с конкретни измерения трябва да дойде внушението посредством транспозицията, еквивалента, символа. Реализмът изразява изразимото, видимото, не нещата, същността, които са непостижими с ума и следователно са неизразими с еднозначното, елементарно-семантично свойство на словото. Оттам и реакцията на традиционното реалистично фабулиране, на подробния анализ, на логическата последователност, на епично-наративния стил и т. н. Извън символа като многозначност е невъзможно да се изрази сложното индивидуално битие, цялата дълбочина на човешките чувства и усещания. Символът се разбира не като троп с еднозначен смисъл на образ-символ, както е при реализма, а като категория, свързана с определена философско-психологическа проблематика — за индивидуалната и колективната душа, за непостижимостта на човешката екзистенция, за метафизичния синтез на доброто със злото като функция на неразчленената изначалност на битието, на първичното единство между духа и естеството, човека и природата — един философски монизъм, чиято идея в крайна сметка е хармонията, синтезът на разчленените единства. В разбирането на младополските адепти на модернизма тази екзистенциална проблематика води към целостта и пълнотата на човешкото преживяване и на тази основа анализите на Квятковска убедително сочат конфронтационните пунктове на „Млада Полша“ с декадентството. Изкуството се ражда във вечната война на живота, на Ормузд с Ариман — в крайна сметка този философско-метафизичен постулат извежда на преден план героично-мора-

листичните, биологично-виталистични тенденции в „Млада Полша“, освобождава я от „позитивисткия цветарник“ и от заключените простори в „парника“ на декаденството, утвърждава пълнотата на човешкото изживяване във всичко — еротика, морал, дълг, любов, труд война — сигнал за активно отношение към живота, за движение от „комплекса на Медузата“ (състоянието на бездиханност, окаменелост, бесплодност) към „комплекса на Питмалион“.

Извеждайки същността, характерното във философско-естетическата концепция на полската модерна, Квятковска интерпретира последователно и убедително водещите мотиви и тяхната трансформация в творчеството на младополското поколение. Анализът на младополските конструкции за двойничеството, на мотивите за пустинята, бездната, самотата, на темата за любовта, за моралния и екзистенциалния героизъм и др е осъществен многогранно и задълбочено,

с респектираща осведоменост и концептуална яснота. Същите белези носят и студияте и за отделните творци — поети, писатели, критици (М. Коморницка, Ст. Бжозовски, Т. Мичински, Ст. Пшибишевски, Б. Лешмян, А. Ланге, З. П. — Мириам), както и разработките и от по-общ характер („O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji“ и „Memento mori i memento vivere“).

Книгата на М. Р. Квятковска „Somnambulicy, dekadenci, herosi“ не само внушава доверие с осветляването на характерното във философско-естетическото кредо на полската модерна, но е и сполучлив опит за синтез на цялостния духовно-интелектуален живот на полската нация от края на XIX и началото на XX в. Тя е ново доказателство за богатите традиции и големите възможности на съвременната полска литературоведска мисъл.

Николай Даскалов

SOMMAIRE

A la veille du 30-ème anniversaire du Plénum d'avril et le XIII-ème congrès du Parti Communiste Bulgare

Alexandre Obréténov — „La ligne d'avril du parti est une suite directe du cours dimitrovienn...“ 3

Trifon Bankov — Le souvenir, l'espoir et la fin (Thème historique dans la littérature bulgare du temps du joug byzantin)	10
Dotcho Lékov — Les rhétoriques dans la vie littéraire durant la Renaissance	26
Radosvet Kolarov — Le cosmos populaire retourné	43
Katia Baklova — Les récits de voyage d'Anton Strachimirov	71
Christo Doudevski — L'art dont on lutte	85
jury Borev (Moscou) — Herméneutique et Art (Compréhension et interprétation)	100

Communications scientifiques, souvenirs

Nicolaï Dilevski — Le centenaire de la traduction française de „La Vie et les tribulations du pêcheur Sofroni“ faite par Louis Léger — 1885—1985	116
Kliment Tzatchev — Pendant ces autres jours	123
Boris Deltchev — Rencontres et colloques avec Athanase Daltchev	144

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d'URSS, d'Allemagne Fédérale et d'Espagne	162
--	-----

Revue

Alexandre Panov — Rétrospection et base („La critique littéraire bulgare sur Ghéo Milev“, Recueil de textes)	168
Ghéorgi Ghéthov — „Les idées littéraires du XX-e s. Individu et culture“ par Athanase Natev	170
Nicolaï Daskalov — Maria Podraza-Kwiatlowska — „Somnambulicy, dekadenci, herosi“	174

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)

© Институт за литература
при БАН
1986
с/о Jusaator, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Д. Ставрев*

Дадена за набор на 23. I. 1986 г.

Подписана за печат 30. V. 1986 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 11

Издателски коли 14,26

Тираж 1,650

Изд. индекс 10590

Годишен абонамент 12 лв.

Излязла от печат 30. V. 1986 г.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6

Поръчка 141